



HAL
open science

Les réécritures des “Contes” de Perrault par Amélie
Nothomb
Cauline Gigon

► To cite this version:

Cauline Gigon. Les réécritures des “Contes” de Perrault par Amélie Nothomb. Education. 2023.
dumas-04331703

HAL Id: dumas-04331703

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04331703>

Submitted on 12 Dec 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



Master MEEF second degrés spécialisation Lettres Modernes

Les réécritures des Contes de Perrault par Amélie Nothomb

Mémoire présenté par

GIGON Cauline

Sous la direction de Yvon Houssais, Professeur des universités.

2022

Les réécritures des Contes de Perrault par Amélie Nothomb

Mémoire présenté par

GIGON Cauline

Sous la direction de Yvon Houssais, Professeur des universités.

2022

Remerciements

Je souhaite en premier lieu vivement remercier Yvon Houssais, mon directeur de mémoire, pour ses réponses rapides, ses conseils avisés et ses relectures attentives.

Je tiens également à remercier Delphine Poirier, ma tutrice de stage au collège Diderot de Besançon, pour m'avoir permise de mettre en place auprès de ses élèves mes séances et ma séquence en rapport avec le sujet de mon mémoire et m'avoir conseillée et accompagnée tout au long de cette aventure pédagogique. Ma reconnaissance va aussi aux deux classes de cinquième et de troisième de ma tutrice pour leur participation, leur attention et leur bonne volonté durant mes cours.

Je suis également reconnaissante envers Élodie Bouygues pour ses conseils méthodologiques et ses remarques minutieuses à propos de mes notes de bas de page.

Mes remerciements vont de même à la sociologue Émilie Saunier qui m'a gentiment envoyé sa thèse non publiée sur Amélie Nothomb afin d'enrichir mes lectures pour ce mémoire.

Enfin, je remercie tout particulièrement Gauvain Reydy, mon compagnon, pour ses relectures méticuleuses et son soutien inconditionnel lors de la rédaction.

Introduction

Je me suis intéressée dans ce mémoire aux *Contes* de Perrault et aux réécritures imaginées par Amélie Nothomb c'est-à-dire *Barbe bleue* et *Riquet à la Houppe* car les contes sont intergénérationnels et peuvent s'étudier aussi bien au collège qu'au lycée et la perspective de leurs réécritures par une grande autrice du XXI^e siècle est doublement intéressante concernant les questions de modernisation et de féminisation des programmes scolaires. Ainsi, il y a trop peu d'écrivaines présentes dans les programmes scolaires et la nouvelle génération de professeur.e.s se doit de leur accorder une place plus importante qu'auparavant dans leurs séquences. De plus, la question de la modernisation se pose d'emblée pour une réécriture d'un écrivain du XVII^e siècle par une écrivaine du XXI^e siècle et il peut être intéressant de se demander de quelle manière Amélie Nothomb parvient à moderniser les *Contes* de Perrault tout en conservant leur relative uchronie. Il s'agirait également de se demander que signifie moderniser : est-ce qu'il s'agit d'actualiser le récit afin de le faire d'avantage correspondre à une réalité et des problématiques modernes, actuelles, ou encore de faire évoluer formellement le conte vers des formes d'écritures plus contemporaine, et si oui quelles sont les modalités de cette modernisation ? Pour répondre à ces questions, nous nous appuyons notamment sur la psychanalyse, la mythocritique, la science des symboles, la sociologie et d'autres outils d'analyse littéraire comme l'onomastique qui peuvent participer à une évolution des représentations et des significations dans ces réécritures de contes.

On pourrait s'interroger sur la légitimité de l'étude littéraire d'une autrice à succès, les best-sellers contemporains étant souvent jugés moins pertinents et moins qualitatifs par la recherche, comme Amélie Nothomb le souligne elle-même dans cette émission radiophonique :

Aux yeux de beaucoup de gens dans la francophonie, Amélie Nothomb est souvent devenu synonyme de best-seller et j'en suis d'ailleurs très heureuse. Mais, du coup, pour beaucoup de gens, Amélie Nothomb n'appartient plus à la littérature. C'est comme ça, à partir d'un certain succès, forcément, vous n'êtes plus un écrivain littéraire et on vous regarde avec hauteur. Je sais qu'il existe aussi beaucoup d'universités en France, en Belgique et en Suisse, où quand un étudiant veut travailler sur moi en lettres, le professeur lui dit : mais il n'en est pas question, ce n'est pas de la littérature¹.

Mais, best-seller n'est pas forcément synonyme de sous-littérature et des travaux de recherches ont déjà été conduits sur son œuvre, on peut penser notamment à Laureline Amanieux pour les études littéraires et Émilie Saunier du côté des études sociologiques. De plus, un des intérêts de la recherche littéraire c'est justement de briser les aprioris et les tabous qui pouvaient exister sur certains auteurs ou certaines œuvres. C'est pourquoi, il faut ouvrir le champ de la recherche à un spectre large de littératures

¹ Amélie Nothomb. [Entretien avec Marie-Laure Delorme, Épisode 3 : « L'auteure et la lectrice : la construction d'une œuvre », À voix nue], France Culture [en ligne], 28 août 2019, 28 minutes, URL : [L'auteure et la lectrice : la construction d'une œuvre : épisode 3/5 du podcast Amélie Nothomb \(radiofrance.fr\)](https://www.radiofrance.fr/fr/culture/amelie-nothomb-entretien-avec-marie-laure-delorme-episode-3-l-auteure-et-la-lectrice-la-construction-d-une-oeuvre), (consulté le 6/10/2022).

et ne pas la restreindre à l'étude des classiques. D'ailleurs, si l'on définit un auteur comme un « classique » à partir du moment où l'on commence à l'étudier en classe, Amélie Nothomb, qui est notamment étudiée en classes de collège pour son autobiographie d'enfance fonctionnalisée *Métaphysique des tubes*, correspondrait alors à cette définition.

Concernant mon système de renvoi de notes, je tiens à préciser que je ne fais pas de notes de bas de pages pour mon corpus principal, c'est-à-dire les *Contes* de Perrault et les deux réécritures d'Amélie Nothomb, car il est trop souvent cité pour que ce système soit applicable et lisible. Les références à ces ouvrages se feront donc directement en fin de citation.

I. Partie théorique

1. Les modalités théoriques de la réécriture

1.1. Le pacte d'hypertextualité

L'hypertexte est un néologisme forgé par Gérard Genette pour parler de la relation intertextuelle entre un texte A antérieur appelé hypotexte (les Contes de Perrault) et un texte B postérieur appelé hypertexte dans la mesure où le premier lui sert de source ou de modèle (les réécritures d'Amélie Nothomb). Bien que Genette différencie nettement hypertexte et commentaire, il admet que « l'hypertexte, lui aussi, a souvent valeur de commentaire² » c'est à dire que l'hypertexte livre souvent son interprétation, sa critique de l'hypotexte et ce contrat est explicité par des allusions textuelles (invocation des *Contes* de Perrault, Trémière lit *Riquet à la Houpe*) ou paratextuelles (les titres *Barbe bleue* et *Riquet à la Houpe* repris tels quels). Selon Gérard Genette, « l'hypertextualité se déclare le plus souvent au moyen d'un indice paratextuel qui a valeur contractuelle : Virgile travesti est un contrat explicite de travestissement burlesque, Ulysse est un contrat implicite et allusif qui doit au moins alerter le lecteur sur l'existence probable d'une relation entre ce roman et l'Odyssée, etc.³ »—Concernant les réécritures d'Amélie Nothomb c'est le cas : dès le titre, le lecteur est averti du lien entre les romans d'Amélie Nothomb et les contes de Perrault et à partir de ce moment un contrat de lecture se noue entre l'auteure et le lecteur qui construit son horizon d'attente dès le titre qui est une allusion paratextuelle évidente à l'hypotexte. Le *pacte d'hypertextualité* est cependant plus officiel que précis puisque les titres, identiques à ceux de Perrault, suffisent à créer avec le lecteur un *pacte d'hypertextualité* sans en annoncer la modernisation. Ainsi, Amélie Nothomb n'a même pas besoin de conserver les noms des personnages de Perrault même si elle y fait allusion par jeu hypertextuel.

1.2. Des transpositions thématiques amplificatrices

Une fois admis que nos deux textes sont des réécritures, il s'agit de déterminer quelles relations elles entretiennent avec leur hypotexte en se basant sur le tableau de classification de Genette. Tout d'abord, Amélie Nothomb se livre à une transformation de son hypertexte et non une imitation car elle garde en grande partie le schéma narratif des contes de Perrault, tout en y opérant de grandes transformations. Néanmoins, en aucun cas elle n'imité le style de Perrault puisque les néologismes et les archaïsmes ont toujours fait partie de son écriture, et qu'on retrouve la simplicité travaillée

² Gérard Genette. *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, page 17.

³ *Ibid.*

caractéristique de sa syntaxe, certains diront sa musique intérieure. Le *Barbe bleue* et le *Riquet à la Houppe* d'Amélie Nothomb sont donc des transpositions du « Barbe bleue » et du « Riquet à la Houppe » de Perrault car ces réécritures sont l'alliance du régime sérieux et de la relation de transformation. Ainsi, les réécritures d'Amélie Nothomb ne sont pas des travestissements car elles ne créent pas de réelles discordances entre le style et le sujet mais elles créent cependant une actualisation du texte⁴.

En effet, Amélie Nothomb use d'une langue modernisée et dont la modernité va jusqu'à inventer des néologismes. On peut se demander s'il y a du "perraultisme" chez Amélie Nothomb, du moins un désir de copier la langue du XVII^{ème} siècle, de par son emploi d'un vocabulaire littéraire teinté d'archaïsme comme les mots « enfaçon » ou « enfaçone⁵ ». Cependant, selon Genette « Il est impossible d'imiter *directement* un texte, on ne peut l'imiter qu'indirectement, en pratiquant son style dans un autre texte⁶ » donc Amélie Nothomb ne peut à la fois transposer le conte de Perrault et en imiter son style à moins de se prêter au même exercice que Pierre Ménard, le personnage fictif de Borges qui réécrit à l'identique le *Don Quichotte* de Cervantès mais en lui donnant un sens nouveau par le simple fait de l'écrire à une autre époque historique⁷. En fait, Amélie Nothomb imite plus les contours thématiques du genre du conte, avec notamment la reprise du schéma initiatique, que le style de leur auteur, style d'ailleurs lui-même assez effacé derrière les traits stylistiques du conte pour qu'on soit en droit de se demander qui est le véritable auteur des contes. Ainsi, l'abbé de Villiers, dans ses *Entretiens sur les contes de fées* élucide la paternité des *Contes* par leur imitation du style des nourrices :

Le Provincial : Cependant vous m'avouerez que les meilleurs contes que nous ayons sont ceux qui imitent le plus le style et la simplicité des nourrices, et c'est pour cette seule raison que je vous ai vu assez content de ceux que l'on attribue au fils d'un célèbre Académicien. Cependant vous ne direz pas que les nourrices ne sont point ignorantes.

Le Parisien : Elles le sont, il est vrai, mais il faut être habile pour bien imiter la simplicité de leur ignorance, cela n'est pas donné à tout le monde, et quelque estime que j'aie pour le fils de l'Académicien dont vous parlez, j'ai peine à croire que le père n'ait pas mis la main à son ouvrage⁸.

D'autre part, il y a des différences dans les transpositions d'Amélie Nothomb comme la dégradation du rang social des personnages par exemple. En effet, si Don Elemirio est au moins aussi noble et riche que Barbe bleue si ce n'est plus, la cadette qui était d'un bon rang social chez Perrault se situe plutôt dans la classe moyenne basse chez Amélie Nothomb. Ainsi, bien qu'elle travaille au musée

⁴ Tout comme le travestissement décrit par Genette comme « Un exercice de traduction (on dirait en termes scolaires mais plus précis, de version) : il s'agit de transcrire un texte de sa lointaine langue d'origine dans une langue plus proche, plus familière, dans tous les sens de ce mot. Le travestissement est le contraire d'une distanciation : il naturalise et assimile, au sens (métaphoriquement) judiciaire de ces termes, le texte parodié. Il l'actualise. » *Ibid.*, page 83.

⁵ Amélie Nothomb, *Riquet à la Houppe*, Paris, Albin Michel, août 2016, page 37.

⁶ *Ibid.*, page 109.

⁷ Jorge Luis Borges. « Pierre Ménard auteur du Quichotte ». In : *Fictions*, 1944.

⁸ Pierre de Villiers. *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps. Pour servir de préservatif contre le mauvais goût. Dédiés à Messieurs de l'Académie Française*, Collombat, 1699, page 77.

du Louvre, elle vit chez son amie Corinne qui travaille à Eurodisney et un loyer de cinq-cents euros chez Don Elemirio est déjà une somme pour elle. De même, quand Riquet à la houppe et les sœurs du royaume voisin étaient respectivement prince et princesses dans le conte de Perrault, ils redescendent au statut de bourgeois des faubourgs parisiens dans le roman d'Amélie Nothomb. Ainsi, ni Trémière ni Déodat ne sont nobles bien que la grand-mère de Trémière, Passerose, a, semble-t-il, hérité de la ruine d'un manoir. Les réécritures d'Amélie Nothomb marquent cependant leur lien avec leurs hypotextes de par des analogies dont certaines sont méta diégétiques car elles sont ressenties comme des analogies par les personnages d'Amélie Nothomb qui connaissent les contes de Perrault autant que le lecteur. Aussi, Amélie Nothomb aurait pu prendre le parti-pris de ne pas faire exister les contes dans son univers narratif mais on y aurait perdu l'originalité de la mise en abyme. Par exemple, la mère de Déodat hésite à appeler son fils Riquet à la houppe par analogie avec le personnage de Perrault car elle trouve son fils aussi laid que son illustre archétype. De même, Déodat et Trémière ont lu *Riquet à la Houppe* et c'est ainsi qu'ils ont l'intime conviction de ce qu'ils doivent faire et du destin qu'ils doivent accomplir, c'est un expédient plus réaliste que celui de Perrault chez qui Riquet sait qu'il doit épouser l'aînée du royaume voisin grâce à sa marraine fée. De plus, Genette souligne que, dans le cadre d'une réécriture, « il doit aller de soi que l'on peut aussi bien renverser la signification d'un texte en lui donnant une suite qui la réfute qu'en modifiant son cadre, son allure ou son action⁹ ». Et il semblerait que c'est ce qu'a voulu faire Amélie Nothomb avec sa version de *Barbe bleue* dans lequel elle réhabilite celui qui selon elle a agi ainsi pour protéger son intimité qu'il est en droit de défendre. Genette distingue également deux catégories majeures de transpositions :

« Les transpositions en principe (et en intention) purement *formelles*, et qui ne touchent au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée, comme chacun le sait pour la traduction (qui est une transposition linguistique) et les transpositions ouvertement et délibérément *thématiques*, où la transformation du sens fait manifestement, voire officiellement, partie du propos¹⁰ ».

Amélie Nothomb procède en outre à une amplification qui relèverait plutôt de « *l'extension* » par l'addition d'épisodes car, pour transformer des contes en romans à sa manière, elle doit nécessairement enrichir l'histoire d'éléments qui témoignent de sa propre interprétation, de sa propre lecture du conte qu'elle adapte. Comme Genette le souligne « comme on ne pouvait réduire sans retrancher, on ne peut augmenter sans ajouter, et ici comme là une telle opération ne va pas sans distorsions significatives¹¹ » et en effet la moindre retouche à un texte peut en changer complètement le sens. De plus, il ajoute qu'il est rare de rencontrer *l'extension* et *l'expansion* séparément car elles vont souvent de pair : « Il faut donc plutôt considérer l'extension thématique et l'expansion stylistique comme les deux voies fondamentales d'une augmentation généralisée, qui consiste le plus souvent en leur

⁹ Gérard Genette. *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, page 272.

¹⁰ *Ibid.*, page 293.

¹¹ *Ibid.*, page 364.

synthèse, et pour laquelle je réserverais le terme classique d'*amplification*¹² ». Et il est vrai que chez Amélie Nothomb « l'extension thématique » ne va pas sans « expansion stylistique » car l'ajout d'épisodes lui permet un travail sur la langue et sur les figures de style qui n'était pas présent à ce stade chez Perrault. Par ailleurs, Genette insiste sur le fait qu'il « n'existe pas de transposition innocente -- je veux dire : qui ne modifie d'une manière ou d'une autre la signification de son hypotexte¹³ » et il est vrai qu'Amélie Nothomb opère beaucoup de changement sur le sens à donner aux contes. Néanmoins, il n'y a pas vraiment de transfocalisation dans les réécritures d'Amélie Nothomb car *Barbe bleue* reste focalisée sur l'héroïne même si le Barbe bleue qu'est Don Elemirio nous est un peu moins mystérieux et *Riquet à la Houppe* garde sa double focalisation successive sur le Riquet à la houppe qu'est Déodat et sur l'aînée du royaume voisin qu'est Trémière.

1.3. Des transformations hétérodiégétiques proximisantes

Parmi les transformations thématiques, Genette distingue aussi « deux autres pratiques transformationnelles qui sont la transposition *diégétique*, ou changement de diégèse, et la transposition pragmatique ou, modification des événements et des conduites constitutives de l'action¹⁴ ». Ainsi une réécriture peut choisir de garder la même diégèse, le même univers, que son hypotexte et on parlera alors de « transformations homodiégétiques » ou de changer cette diégèse et on parlera donc de « transformations hétérodiégétiques¹⁵ ». Les réécritures d'Amélie Nothomb se situeraient plutôt du côté des transformations hétérodiégétiques car elles présentent des changements assez significatifs sur le cadre spatio-temporel et le nom et la personnalité des personnages changent, ce qui a un impact sur le récit. En effet, les noms des protagonistes hommes évoluent de Riquet à la Houppe à Déodat, de Barbe bleue à Don Elemirio et les personnages féminins qui n'avaient pas de nom et n'étaient nommés que par leur statut familial, « La cadette » et « L'aînée », se voient attribuer les jolis noms de Saturnine Puissant et Trémière. En fait Amélie Nothomb transforme les personnages types de Perrault en de vraies personnes avec une personnalité complexe et une psychologie. Les personnages de Perrault sont réduits à des contours flous : ils n'ont pas de nationalité, la plupart du temps pas de nom, juste un surnom qui se rapporte à leur statut social (le roi, la reine, le prince, la princesse) ou à leur métier (le maître d'hôtel de l'ogresse dans *La belle au bois dormant*) ou, comme le souligne Catherine Magnien dans la préface de l'édition des contes de Perrault de 2006, un surnom qui identifie le personnage par un trait physique, un vêtement ou son activité. Genette constate également que « le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) *proximisante* : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son

¹² *Ibid.*, page 375.

¹³ *Ibid.*, page 417.

¹⁴ *Ibid.*, page 418.

¹⁵ *Ibid.*, page 421.

propre public¹⁶. ». C'est en effet le cas de nombreuses réécritures dont celles d'Amélie Nothomb qui transposent les contes de Perrault à notre époque tout en conservant une certaine atmosphère d'atemporalité tout comme certains contes de Perrault qui font clairement référence à son siècle tout en prétendant se dérouler dans un non-lieu et un non-temps.

1.4. Transmotivation et transvalorisation

Écrire un roman de plus de cent pages à partir d'un conte qui en fait à peine quinze suppose de gloser, d'inventer des motivations aux personnages, c'est pourquoi selon Genette « La substitution de motif ou *transmotivation* est un des procédés majeurs de la transformation sémantique¹⁷ ». La « *transmotivation* » se subdivise en « trois aspects dont le troisième n'est que l'addition des deux autres¹⁸ ». Il y a d'abord la « *motivation simple* » qui consiste à inventer une cause là où il n'y en avait pas dans l'hypotexte, la « *démotivation* » qui consiste à supprimer une explication causale présente dans l'hypotexte et « la *transmotivation* » qui « procède par substitution complète » consiste à supprimer une cause présente dans l'hypotexte pour la remplacer par une autre. Par exemple, dans le conte de Perrault on se demande pourquoi Barbe bleue tue ses femmes. Chez Perrault il n'y a pas de vraie cause, il n'y a que des hypothèses qui pourraient expliquer sa conduite ce qui rend le personnage d'autant plus mystérieux par son épaisseur psychologique et d'autant plus monstrueux car il semble agir par pure cruauté. La cause légitime qu'Amélie Nothomb donne à Don Elemirio pour sa défense, à savoir la protection de sa vie privée, le droit d'avoir son cabinet secret, se rapproche de l'interprétation car c'est une des hypothèses de lecture possibles du texte de Perrault¹⁹.

D'autre part, Genette parle de « *transvalorisation* » pour désigner le mouvement hypertextuel qui consiste à revaloriser un personnage mineur ou dévaloriser un personnage majeur, la valorisation d'un personnage se faisant souvent aux dépens d'un autre. Ainsi, le *Barbe bleue* d'Amélie Nothomb se livre bien à une « *transvalorisation* » des personnages du conte de Perrault car, sans tout à fait chambouler le système de valeurs, elle revalorise Barbe bleue en nous le rendant plus compréhensible et la compréhension de l'autre est le premier pas vers son acceptation. Tandis qu'à la fin du conte de Perrault le jugement était unanime et on se réjouissait de la mort de Barbe bleue comme d'une juste punition, à la fin de la réécriture d'Amélie Nothomb, la mort de Don Elemirio nous paraît moins juste, même s'il meurt avec le piège qu'il a créé pour ses anciennes colocataires. En effet, Amélie Nothomb en a fait un personnage à la psychologie complexe que l'on découvre au fil du roman, en même temps

¹⁶ *Ibid.*, page 431.

¹⁷ *Ibid.*, page 457.

¹⁸ *Ibid.*, page 457.

¹⁹ En outre, Amélie Nothomb procède à une « *motivation simple* » du texte car elle ajoute une cause qui n'était pas clairement exprimée et ainsi toute « *motivation simple* » d'un hypertexte tendrait à une interprétation de son hypotexte car essayer de répondre à la question pourquoi c'est déjà interpréter.

que Saturnine et à travers ses yeux, et il nous paraît de moins en moins antipathique bien qu'on ait l'intime conviction qu'il est coupable. De plus, la réécriture se déroule à une époque moderne dans un pays qui a aboli la peine de mort alors on ne peut s'empêcher de penser que Don Elemirio mériterait un jugement équitable et une peine qui lui permettrait de se repentir car, si la peine paraît proportionnée aux yeux de Saturnine, elle ne l'est pas totalement car ce n'est pas Don Elemirio qui a enfermé ses colocataires dans la chambre froide, c'est leur curiosité. La valorisation du personnage de Barbe bleue chez Amélie Nothomb n'est pas quantitative mais plutôt axiologique car, comme le met en évidence Gérard Genette, « La *valorisation primaire* [...] ne peut évidemment consister à conférer à ce héros une prééminence dont il jouissait déjà dans l'hypotexte ; elle consiste plutôt à augmenter son mérite ou sa valeur symbolique²⁰ ». De même, l'épouse de Barbe bleue est légèrement dévalorisée avec le personnage de Saturnine, non pas au niveau de la place qu'elle occupe dans le récit car elle reste un des deux personnages principaux, mais au niveau de l'empathie qu'elle inspire au lecteur. En effet, alors que la cadette avait déjà beaucoup de défauts dont la vénalité, Saturnine hérite de tous ses défauts (hormis la curiosité) mais, en plus de cela, elle ne tue pas Don Elemirio par légitime défense. Ainsi, bien qu'on puisse gloser sur le fait que si la cadette a effectivement fait appel à ses frères alors qu'elle était sur le point d'être tuée par Barbe bleue, une fois que ces derniers le tuent, ça ne rentre pas vraiment dans le cadre de la légitime défense car Barbe bleue était en fuite. Cependant, l'intention première était quand même de défendre leur sœur et non pas de récupérer la fortune de Barbe bleue, alors que Saturnine enferme Don Elemirio dans le cabinet après un moment sympathique passé ensemble et on peut se demander si elle fait vraiment cela pour venger ses consœurs ou pour hériter de Don Elemirio, au vu de sa métamorphose finale en or. Il est ainsi intéressant de se demander si Saturnine tue Don Elemirio pour venger les meurtres de ses précédentes colocataires où pour se racheter de son élan de faiblesse envers le séducteur et regagner la maîtrise sur lui et les hommes en général. On peut pousser la réflexion plus loin et se demander si la réécriture d'Amélie Nothomb ne se livre pas à une « démythification²¹ » de la cadette suite à une « valorisation antérieure²² » puisque, dans les précédentes réécritures de Perrault, la curiosité de la cadette n'est plus un si grand défaut, on oublie sa vénalité pour la réhabiliter comme une figure féministe torturée psychologiquement par un mari cruel, ce qui n'est pas le cas chez Amélie Nothomb. On peut par exemple citer un article de Brigitte Le Juez dans lequel elle liste les réécritures réhabilitant la cadette comme *The Bloody Chamber* de Barbara Carter, *La llave* de Luisa Valenzuela, et *Jardín de infierno* de Silvina Ocampo entre autres. À la lumière de ces comparaisons, elle commente d'ailleurs ainsi la réécriture d'Amélie Nothomb:

« Arrêtons-nous à présent sur une autre dénonciation de l'hypocrisie de la seconde morale de Perrault, celle de Suniti Namjoshi qui condamne avec sarcasme la tradition d'assujettissement des femmes dans sa version de Barbe-Bleue, intitulée « A Room of his own » (1981). [...] Dans un chavirement de la morale de Perrault, la non-curiosité coûte ainsi sa vie à la femme. Cette version critique implicitement

²⁰ *Ibid.*, page 491.

²¹ *Ibid.*, page 498.

²² *Ibid.*, page 498.

les textes qui donnent (encore) tort à la protagoniste, avançant qu'elle n'a pas respecté le besoin, bien naturel, d'espace intime que peut avoir un mari et qu'elle a donc trahi la confiance du sien (c'est notamment le point de vue d'Amélie Nothomb, dont le roman *Barbe bleue* est paru en 2012). Cependant, cette interprétation est aujourd'hui assez exceptionnelle, et elle est même nettement renversée chez d'autres auteurs féminins qui prônent le droit des femmes à leur propre espace intime²³.»

Maintenant qu'a été clairement établi le statut de réécriture des deux romans d'Amélie Nothomb, nous allons pouvoir nous demander en quoi il s'agit de réécritures modernes des contes de Perrault et, s'il y a bien une actualisation, comment elle se manifeste.

²³ Brigitte Le Juez. « La réécriture des mythes comme lieu de passage : l'exemple de Barbe-Bleue », *Revue de littérature comparée*, volume 348, numéro 4, 2013, pages 489-501.

2. Des romans modernes plongés dans l'atmosphère des contes

2.1. Les multiples apparitions du merveilleux

« Barbe bleue » de Perrault est un des contes qui contient le moins de merveilleux, il n'y a pas beaucoup d'éléments merveilleux à part la clef fée. Néanmoins, la réécriture romanesque d'Amélie Nothomb nous plonge dans l'univers des contes par un vocabulaire merveilleux et hyperbolique. Ainsi, dans le conte de Perrault comme dans la version d'Amélie Nothomb, les appartements du maître de maison sont décrits de manière hyperbolique. En outre, Perrault use tantôt de superlatifs pour décrire les pièces « toutes plus belles et plus riches les unes que les autres²⁴ » et tantôt d'une gradation ascendante pour décrire tous les objets stockés dans le garde-meuble de plus en plus grand et de plus en plus luxueux au fil de la description : « elles ne pouvaient assez admirer le nombre et la beauté des tapisseries, des lits, des sofas, des cabinets, des guéridons, des tables et des miroirs où l'on se voyait depuis les pieds jusqu'à la tête » (*Contes*, 222). La négation partielle témoigne de la débauche de luxe de ce garde-meuble qui contient tellement de mobilier qu'il y en aurait assez pour remeubler entièrement la maison et qu'on ne peut se lasser de l'admirer. De même, ce mobilier témoigne du bon goût du propriétaire car il est à la pointe de la mode et du progrès technique comme l'attestent les sofas, lits de repos à trois dossiers à la manière turque, conformes au goût pour l'exotisme de l'époque, et les miroirs immenses qui, sous Louis XIV (cf. la galerie des glaces qu'il fait faire au château de Versailles), sont le comble du luxe et de la rareté car leur fabrication est due à une technique innovante de l'usine de Saint-Gobain où le verre n'est plus soufflé mais coulé, mais la technique n'est pas encore au point et demande de longs mois de doucissage pour obtenir un verre fin. De même, la description des appartements de Don Elemirio est toute en hyperbole : « un nombre remarquable de boudoirs », « une pièce qui lui parut immense²⁵ », « logement si fastueux », « cuisine titanesque » (BB, 12). Saturnine a aussi l'avantage d'avoir un frigo rien que pour elle et une salle de bain refaite à neuf. À cette description hyperbolique des lieux, s'ajoute une hypotypose enchanteresse car l'appartement est qualifié par une suite d'adjectif axiologiques positifs : « hôtel de maître du VII^e arrondissement de Paris », « magnifique pièce », « faste », « hauteur sous plafond », « splendeur » (BB, 7). De même, quand Saturnine déménage de chez son amie Corinne pour aller s'installer chez Don Elemirio, c'est comme un nouvel enchantement : elle est conduite jusqu'à l'immeuble par un chauffeur au volant d'une « Bentley » (BB, 13), version modernisée du carrosse qui emmène Cendrillon au bal grâce à la métamorphose magique d'une citrouille. De plus, en entrant, elle « trouve les lieux encore plus féériques » (BB, 13), on a donc une surenchère du merveilleux de par le

²⁴ Charles Perrault, *Contes*, édition de Catherine Magnien avec illustrations de Gustave Doré, Paris, [1697], Le Livre de Poche, collection « Les Classiques de Poche », n° 21026, 2006, page 222.

²⁵ Amélie Nothomb, *Barbe Bleue*, Paris, [2012], Le Livre de Poche, collection « Littérature », 2014, page 11.

superlatif, surenchère renforcée par la démesure des placards qui sont qualifiés de « beaucoup trop grands » et d' « invisibles » (BB, 13). En soit les placards invisibles n'ont rien de magique, c'est un procédé technique, mais le choix de cet adjectif n'est pas anodin et il vient renforcer l'atmosphère féérique des lieux. Le confort de la chambre de Saturnine est donc tout aussi féérique que luxueux car, quand, dans le premier paragraphe de la page 27, le confort est irréal « L'extraordinaire confort du lit traumatisa Saturnine » et semble appartenir « à un autre monde²⁶ », dans le deuxième paragraphe l'explication de ce confort est plus rationnelle et passe par le « luxe » et « le marbre chauffé de la salle de bains ». De même, page 39, Saturnine dit à Don Elemirio que sa seule raison de rester est qu'elle « bénéficie ici d'un confort extraordinaire. » donc un confort hors-norme, hors du commun. L'offre de location de la chambre pour un prix modique est elle-même merveilleuse comme le souligne l'hyperbole « trop beau pour être vrai » (BB, 7). En outre, l'utilisation du mot « miracle » dans le syntagme « offre miraculeuse » (BB, 7) n'est pas anodine puisque le premier sens de miracle est d'abord religieux, ce qui renvoie aux croyances de Don Elemirio : « Fait positif extraordinaire, en dehors du cours naturel des choses, que le croyant attribue à une intervention divine providentielle et auquel il donne une portée spirituelle. Synon. *merveille, prodige, signe*²⁷ ». Le deuxième sens « Fait extraordinaire qui porte à l'étonnement et à l'admiration. Synon. *merveille, mystère*²⁸. » paraît trop faible par rapport à la dimension merveilleuse et surnaturelle que Saturnine trouve dans les lieux et correspondrait plutôt au merveilleux réaliste de Perrault. Néanmoins, tout comme merveille qui avait un sens ambivalent en ancien et en moyen français de « tout ce qui sort de l'ordinaire en bien ou en mal » qu'il n'a plus aujourd'hui, ayant gardé une acception exclusivement méliorative, le merveilleux peut lui aussi être ambivalent. Ainsi, les appartements de Saturnine sont tellement merveilleux que Corinne en a « le souffle coupé » et cette expression peut être une syllepse de sens et être prise autant au sens propre qu'au sens figuré. Dans le cas présent, son sens majoritaire est le sens figuré, abstrait, mais on peut très bien l'imaginer au sens concret comme un clin d'œil aux crimes de Don Elemirio qui coupe le souffle à ses colocataires grâce à sa chambre froide et de Barbe bleue qui coupe le souffle à ses compagnes en leur tranchant la gorge de son épée. D'autre part, au début, Saturnine refuse de croire aux rumeurs qui courent sur Don Elemirio, tout lui paraît fantaisiste, irréaliste : elle trouve l'histoire des disparitions « fumeuse » et elle pense que ce sont des « ragots ridicules » (BB, 10). Ainsi, on peut faire un parallèle entre Saturnine et le lecteur de « Barbe bleue » car les deux ont besoin de s'imprégner de l'atmosphère du conte pour y croire c'est pourquoi, initialement, elle trouve la fable autour de Don Elemirio invraisemblable et que, au fur et à mesure du récit, elle y est de plus en plus réceptive. Néanmoins, Saturnine est sûrement aveuglée par la splendeur et la richesse des appartements, tout comme elle et Don Elemirio seront plus tard aveuglés par l'or comme couleur, et, ainsi, elle ne voit pas la vraisemblance des rumeurs tout comme la Cadette

²⁶ Que le clic-clac qu'elle occupait dans sa précédente colocation à Marne-la-Vallée certes mais un autre monde quand même.

²⁷ <https://www.cnrtl.fr/definition/miracle>

²⁸ *Ibid.*

chez Perrault qui, après avoir visité la maison de campagne « commença à trouver que le Maître du logis n'avait plus la barbe si bleue, et que c'était un fort honnête homme » (*Contes*, 220). Chez les deux héroïnes, la vénalité est mise en avant puisqu'elles restent avec un homme que visiblement elles n'aiment pas, juste pour le confort et le luxe qu'il peut leur apporter.

Riquet à la Houpe d'Amélie Nothomb est aussi empreint d'un merveilleux positif et négatif puisque la mère de Déodat, par certaines de ces descriptions, peut faire penser à une ogresse : « Elle couvrit ses joues [à Déodat] de baisers voraces²⁹ ». De plus, on retrouve le vocabulaire du merveilleux quand, pour Déodat, « un miracle se produisit » (RH, 30) suite à sa confrontation douloureuse avec le miroir qui l'oblige à adopter une attitude face à sa laideur : l'indifférence. On relève également un vocabulaire ancien et des archaïsmes comme « enfançon » et « enfançonne » (RH, 37) qui bercent le roman d'une atmosphère merveilleuse. Ces archaïsmes sont sûrement déployés pour reproduire le vernis d'ancienneté des contes de Perrault qui use d'un vocabulaire désuet afin de garantir l'authenticité de ses « contes de ma mère l'oye » ou « contes du temps passé », selon le sous-titre que Perrault donne à ses histoires en 1697. Marc Soriano note d'ailleurs :

« L'étude attentive du vocabulaire montre que beaucoup de tournures et de mots utilisés par le conteur sont déjà considérés comme vieux à l'époque. Un certain nombre d'entre eux font partie de ceux que cite La Bruyère dans un passage bien connu des *Caractères* et dont il regrette la disparition, par exemple mère-grand, cuire au sens intransitif, chaperon, etc. Le plus probable, c'est que notre auteur les utilise volontairement, et précisément parce qu'ils sont vieillis et désuets. C'est en somme une reconstitution, un "à la manière de"³⁰. »

Ainsi, si l'autrice ne reprend pas un archaïsme comme « mère-grand », lui préférant le terme de « grand-maman » (RH, 43), elle n'hésite pas à employer le verbe cuire au sens intransitif : « il vous en cuirait » (BB, 12). Ces réécritures, avant d'être des romans modernes, sont donc bien des récits emprunts d'un merveilleux réaliste et il se peut que la transition du réalisme au merveilleux chez Perrault et Amélie Nothomb réside dans le passages de seuils magiques qui font communiquer notre monde avec un au-delà féérique : c'est le cas de la porte du cabinet de Barbe bleue chez Perrault et Amélie Nothomb mais aussi du passage dans la forêt dans « Riquet à la Houpe » de Perrault et le passage du seuil de la vieille demeure de Passerose dans la réécriture d'Amélie Nothomb.

Il s'agira donc de se demander que font les réécritures étudiées de ce merveilleux réaliste, si elles l'ancrent dans le présent ou dans un espace atemporel, un terrain neutre ou pourrait se rejoindre le XVII^e et le XXI^e.

²⁹ Amélie Nothomb, *Riquet à la Houpe*, Paris, Albin Michel, août 2016, page 24.

³⁰ Marc Soriano. *Les Contes de Perrault, Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968.

2.2. Dilatation du temps et de l'espace

« Barbe bleue » de Perrault est clairement situé au XVII^e siècle contrairement aux autres contes du recueil *Contes et Histoires du temps passé* situés dans une relative uchronie, une certaine atemporalité. Mais la réécriture d'Amélie Nothomb est plus ambiguë, ce n'est pas une simple projection du conte à notre époque bien qu'il y ait de nombreux éléments du monde moderne, comme le parc d'attraction « Euro Disney » (BB, 49) dans lequel travaille Corinne, l'amie de Saturnine, le « paquet de cigarettes » (BB, 50) et la « Bentley » (BB, 51), qui situent le roman entre la fin du XX^e siècle et le XXI^e siècle. Ces références à des objets très modernes et contemporains s'inscrivent dans la continuité de l'hypotexte qui présentait déjà des objets ultra-contemporains et modernes pour l'époque de Perrault tel un miroir en pied, marque de luxe et de nouveauté ou un « sofa », terme emprunté au turc et répertorié dans *Les Mots à la Mode* de 1692. Il est donc parfaitement logique que A. Nothomb imprègne sa réécriture de références modernes car écrire « Barbe bleue » à notre époque suppose de réactualiser cette référentialité moderne présente dans l'hypotexte et, paradoxalement, c'est donc en modernisant que les réécritures seraient les plus fidèles. Certes, le conte est modernisé mais il subsiste toujours des doutes sur l'époque à laquelle se déroule l'histoire, comme si l'appartement de Don Elemirio était une bulle spatio-temporelle dans laquelle le XVI^e siècle aurait toujours cours, bref comme si le roman se passait à une époque antérieure au conte de Perrault, conte que Don Elemirio méconnaîtrait alors que Saturnine, personnage issu du monde moderne, semble bien l'avoir en tête. C'est en tout cas ce que nous pousse à conclure l'affirmation de Don Elemirio à la page 16 : « Nous n'avons jamais quitté le XVI^e siècle. » tout comme son désir de vivre dans « une monarchie s'accommodant d'un régime féodo-vassalique » (BB, 20). La temporalité du roman d'Amélie Nothomb est donc ambiguë et le temps a aussi une dimension magique et merveilleuse puisque, quand Saturnine et Corinne discutent entre elles, elles remontent le temps au sens figuré comme au sens littéral : « Elles eurent successivement 25 ans, puis 22, puis 18, puis 15. Quand Mélaine frappa, elles atteignaient 12 ans. » (BB, 47). L'appartement de Don Elemirio pourrait donc être décrit comme une machine à remonter le temps puisqu'il provoque une dilatation du temps ainsi qu'une dilatation de l'espace. En effet, les pièces sont tellement grandes, comme l'attestent les adjectifs axiologiques positifs « immense » (BB, 11) et « titanesque » (BB, 12), qu'on a du mal à imaginer comment autant de pièces et d'une si grande taille peuvent entrer dans un hôtel particulier parisien. Conformément au conte de Perrault, on assiste donc à une dilatation de l'espace car on a plus l'impression d'avoir à faire à un château qu'à un hôtel parisien tout comme chez Perrault où on a tendance à oublier que l'action se déroule dans une maison bourgeoise et non dans un château comme le souligne Pierre-Emmanuel Moog qui insiste sur le fait que « c'est crucial puisque cela interroge alors la réaction *a priori* curieuse de l'épouse qui, découvrant le cabinet macabre, décide de *ne pas fuir*³¹ ».

³¹ Pierre-Emmanuel Moog. « Le roman Barbe bleue de Nothomb, une dilatation paradoxale », *L'épanchement du conte dans la littérature* [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2018.

De plus, l'emploi de l'adjectif « titanesque » est intéressant car, en plus de provoquer une dilatation de l'espace, il crée une dilatation temporelle en faisant un clin d'œil au merveilleux puisque, si les titans sont des personnages essentiellement mythiques, les ogres (et les géants) qui ont des proportions titanesques peuplent les contes. Pierre-Emmanuel Moog souligne de même la similitude spatiale entre la maison de ville de Barbe bleue et l'hôtel particulier de Don Elemirio :

Son histoire se situe à Paris, dans le quartier de La Tour-Maubourg, translation géographique minimale qui préserve avec justesse à la fois l'esprit grand bourgeois (voire noble) et la possibilité pour l'héroïne de quitter les lieux à tout moment, ce qui manifeste donc sa libre volonté de rester dans la demeure (comme cela est souligné explicitement dans le roman : « Et si je partais ? - Libre à vous. – Je ne partirai pas³². »)

Cependant, le roman *Barbe bleue* présente tout de même quelques éléments de contexte précis à l'instar de la crise économique qui pousse les femmes à tout faire pour se faire épouser par Don Elemirio : « Des hordes de femmes seraient capables de tout pour porter ce nom. La crise économique a exalté encore d'avantage le prestige de l'aristocratie. » (BB, 34). Néanmoins, ce contexte plutôt réaliste n'est pas antinomique de l'esprit des contes car on retrouve ce contexte de crise économique au début du « Petit Poucet » de Perrault dans lequel un hiver trop rude pour les récoltes et de grandes famines poussent les parents du Petit Poucet à l'abandonner dans la forêt avec ses frères.

Il y a de même une dilatation du temps dans le *Riquet à la Houppe* d'Amélie Nothomb car, tandis que les parents de Trémière vivent clairement au XXI^e siècle de par le métier du père Lierre : concepteur de jeux vidéo, les prénoms de toute la famille semblent sortis d'un autre temps et d'un autre monde, un monde féérique dans lequel il est normal de s'appeler Passerose, Rose ou Lierre et où les liens de parenté sont même accentués par les ressemblances voulues dans l'onomastique : « Sur l'autre rive de la Seine, un jeune couple nouvellement établi non loin de la gare d'Austerlitz mit au monde une petite fille. Le père s'appelait Lierre, la mère s'appelait Rose. Ils nommèrent le bébé Trémière. » (RH, 35). En effet, quand Rose dévoile à l'infirmière l'onomastique du prénom de sa fille : « Mon mari porte un prénom de plante grimpante et moi celui d'une rose. Une rose qui grimpe, c'est une rose trémière. » (RH, 35), on comprend que le prénom est mûrement réfléchi et qu'il fait de Trémière littéralement un mélange de ses deux parents car son prénom est le produit de la fusion sémantique des deux prénoms de ses parents et sa fin forme une rime suffisante avec le prénom de son père. De même, ce prénom fait penser aux surnoms hautement symboliques des personnages de Perrault qui renvoient soit à un trait physique (le petit Poucet, Barbe Bleue, Riquet à la houppe), soit à un vêtement (Peau d'âne, le Petit Chaperon rouge, le Chat botté) soit à une activité (Cendrillon qui est auprès des cendres). Dans la réécriture de *Riquet à la Houppe*, il y a au premier abord un cadre spatio-temporel clair mais, comme l'appartement de Don Elemirio dans *Barbe Bleue*, le château en ruine de Passerose, la grand-mère, semble être une bulle spatio-temporelle située dans une relative uchronie. Effectivement, l'histoire a lieu à Paris, comme dans *Barbe Bleue*, et les foyers des deux héros, séparés par la Seine, se situent

³² *Ibid.*

respectivement rive droite et rive gauche. Trémière tout comme Déodat, ce nouveau Riquet, n'a pas des parents très attentifs mais pour une toute autre raison, ceux-ci ne sont pas des grands enfants qui ont la quarantaine mais des jeunes parents de vingt-cinq ans débordés par leur travail : « Lierre inventait des jeux vidéo, Rose dirigeait une galerie d'art dans le nouveau quartier branché de Chevaleret. » (RH, 36). Ils ont des métiers plutôt artistiques et font passer le succès avant leur fille puisque, un mois après l'accouchement, Rose reprend son travail et ils confient la petite à la mère de Rose. Trémière va donc être élevée par sa grande mère dans « une ruine somptueuse à Fontainebleau » (RH, 36) et, quand on pense à Fontainebleau, l'image qui nous vient tout de suite en tête c'est les châteaux de Fontainebleau, comme un clin d'œil aux contes de fées. Rose n'a pas trop de remords à confier sa fille à sa mère car elle se persuade que c'est mieux ainsi : « Je souhaite à ma fille une enfance aussi féerique que la mienne » (RH, 37), féerique c'est justement le mot qui nous vient en tête quand on pense à la grand-mère Passerose et à sa demeure. En effet, Passerose a tout l'air d'une fée ou d'une sorcière, ne serait-ce que par son prénom, encore qu'il soit tout à fait normal dans cet univers d'un merveilleux réaliste, mais aussi par l'ignorance qu'on a de son âge :

Personne ne connaissait l'âge de Passerose. Cette ignorance renforçait l'idée qu'elle venait d'une époque radicalement autre, où les papiers d'identité n'existaient pas et où les filles de seize ans hésitaient entre les carrières de fée ou de sorcière. Passerose semblait ne pas avoir choisi qui tenait autant de la sorcière que de la fée. (RH, 37)

De plus, Rose ne connaît pas son père, il n'y aucune autre preuve réelle de son existence que le château qu'il a légué à Passerose, il est mort à la guerre selon elle mais le narrateur ne vient pas le confirmer, nous laissant dans le doute, même si on suppose que Passerose a eu de nombreux amants d'après les lettres retrouvées par Rose : « Il y avait là des lettres d'amour, adressées à sa mère, plus sublimes les unes que les autres, aux signatures indéchiffrables et aux calligraphies nombreuses. » (RH, 38). Le passé de Passerose relève donc du mystérieux et du merveilleux : « Le mystérieux père n'avait guère laissé d'argent. Passerose s'improvisa chiromancienne pour ne pas mourir de faim. » (RH, 38) et, quand la demeure s'effondre, elle dit à ses clients que c'est un signe. Finalement Passerose est comme un type figé de personnage, un archétype littéraire : « Passerose avait les caractéristiques de la veuve archétypale : toujours vêtue de noir, le visage noblement désolé, le célibat farouche, une propension à être perdue dans ses pensées. » (RH, 38)

Riquet à la Houppe et *Barbe bleue* sont donc des réécritures qui, malgré leur temporalité moderne, conservent un relatif flou uchronique propre aux contes et l'on y retrouve d'ailleurs l'atmosphère merveilleuse des contes en plus de nombreuses références intertextuelles à des œuvres écrites avant le XXI^e. Pour le moment, on est donc loin de la modernisation en question mais il faut aussi interroger la réactualisation des symboles qu'ils soient arithmétiques, colorimétriques, psychanalytiques ou mythiques.

3. Des réécritures hautement symboliques

3.1. Symbolique des chiffres

Dès l'incipit du *Barbe bleue* d'Amélie Nothomb, la voisine de chaise de Saturnine dans la salle d'attente lui apprend que Don Elemirio a déjà eu huit colocataires avant elle et que « Toutes ont disparu. » (BB, 8). Cet énoncé court et mystérieux est en réalité une litote qui fait mine d'en dire moins pour supposer plus et, si l'on part du principe d'une adaptation fidèle de Perrault, c'est un euphémisme car les femmes de Barbe bleue n'ont pas disparu, elles sont mortes, mais au début du conte de Perrault on est dans la même indécision quant au sort de ces femmes car le narrateur affirme « on ne savait ce que ces femmes étaient devenues. » (*Contes*, 219). La situation initiale de Perrault est d'ailleurs encore plus floue et mystérieuse puisqu'on ne sait même pas combien de femme il a eu par le passé. En effet, alors que dans l'imaginaire collectif et les réécritures de Perrault, Barbe bleue est pratiquement toujours accusé d'avoir tué déjà sept femmes et d'en être à sa huitième épouse, textuellement Perrault ne précise pas le nombre de femmes qu'a eues Barbe Bleue. À vrai dire il ne parle que très peu du passé meurtrier de Barbe bleue et ne mentionne ses femmes précédentes qu'à deux reprises, une fois pour exprimer l'indécision sur leur sort et une autre pour fixer leur destin quand elles sont retrouvées mortes dans le placard, les deux fois elles sont qualifiées avec la même imprécision : « plusieurs femmes » (*Contes*, 219, 223). Ainsi, chez Perrault l'indétermination et le mystère restent mais, dans les réécritures, on se base sur le chiffre sept pour déterminer l'ensemble des femmes de Barbe bleue soit avec la variante sept pour l'ensemble des femmes de Barbe bleue soit avec la variante sept + une dernière femme qui serait la seule à échapper à la mort. Ainsi, une réécriture de Perrault ne sera pas plus fidèle à son hypotexte en se basant sur le chiffre sept que la réécriture d'Amélie Nothomb qui crée la variante huit + une. Néanmoins, si l'on se base autant sur le chiffre sept, ce n'est pas seulement à cause de la tradition c'est aussi car le chiffre sept est le chiffre du sublime et de la perfection : dans la Bible il signifie surtout l'achèvement, Dieu a créé le monde en six jours et il se repose au septième tout comme il y a sept jours dans la semaine, sept péchés capitaux, sept éléments... La liste pourrait être longue néanmoins le chiffre sept n'est pas seulement investi par une longue tradition exégétique mais aussi par la tradition littéraire comme le souligne Catherine Magnien dans sa préface aux contes de Perrault pour l'édition Classique de poche en 2006 :

L'univers particulier du conte se construit aussi sur des correspondances et des oppositions, des essais et des erreurs, des collections d'être ou d'objets, en nombre convenu par une arithmétique magique : deux, trois, sept et cent. [...] Sept bonnes fées se penchent sur le berceau de la Belle au bois dormant. Le Petit Poucet comme Charles Perrault est arrivé septième dans sa famille et l'ogre perd ses sept filles et ses bottes de sept lieues. (*Contes*, 47-48).

Ainsi, peut-être que le chiffre sept pour les femmes de Barbe bleue est resté dans les mémoires par contamination avec le souvenir du « Petit Poucet » dans lequel il est précisé que la femme de l'ogresse « monta en haut, où elle fut bien surprise lorsqu'elle aperçût ses sept filles égorgées et nageant

dans leur sang. », motif des femmes égorgées et baignant dans le sang que l'on retrouve dans « Barbe bleue » : « elle commença à voir que le plancher estoit tout couvert de sang caillé, et que dans ce sang se miroient les corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs ». De même, si on analyse le « Barbe bleue » de Perrault, on ne trouve pas le chiffre sept mais il est comme caché entre la ligne 19 où l'on apprend que les voisines de Barbe bleue restèrent « huit jours entiers » chez lui et la ligne 28 où Barbe bleue apprend à sa femme qu'il doit « faire un voyage en province, de six semaines au moins » (*Contes*, 220), le chiffre sept a donc été éludé tout comme dans la réécriture d'Amélie Nothomb où Saturnine a du mal à résoudre l'énigme car le chiffre sept est caché derrière le chiffre neuf, le total des colocataires de Don Elemirio en la comptant, mais elle trouve la solution arithmétique : « $7 + 2 = 9$ » car « 7, c'est le spectre. Oui, mais vous avez tué 8 femmes, et peut-être bientôt 9, si l'on m'inclut. C'est oublier que dans notre réalité, aux deux extrémités du spectre, il y a le noir et le blanc – absence ou présence absolue de ce qui constitue votre souverain plaisir : les couleurs. » (BB, 112).

Amélie Nothomb dans sa réécriture s'acquitte donc autrement du problème de l'indétermination du nombre de femmes de Barbe bleue en justifiant le chiffre qu'elle obtient moins par la tradition que par une arithmétique de l'alchimie des couleurs.

3.2. Symbolique des couleurs

Dès la page 24 du *Barbe bleue* d'Amélie Nothomb, on est confronté à une isotopie de l'or et du jaune : « tasses en or massif », « onctuosité jaune », « jaune opaque », « or baroque », « l'or » trois fois et « or » en tant que substantif quatre fois. Saturnine est ébloui par l'or car, en tant que remplaçante au Louvre, elle est passionnée de peinture et aussi fascinée par les associations de couleurs : « Rouge et or, bleu et or, même vert et or sont des associations sublimes, mais classiques. Jaune et or, en art, cela n'apparaît pas. Pourquoi ? C'est la couleur même de la lumière, modulée du plus mat au plus brillant. ». Cette déclaration fait une si forte impression chez Don Elemirio qu'il lui déclare « Mademoiselle, je vous aime. » et il s'en explique par un raisonnement étrange et mystique : « L'or est la substance de Dieu. Aucune nation n'a autant le sens de l'or que l'Espagne. Comprendre l'or c'est comprendre l'Espagne et donc me comprendre. Je vous aime c'est ainsi. » (BB, 24). Amélie Nothomb rend ainsi imagée et allégorique la vénalité de la cadette en la transformant en un amour pour l'or chez Saturnine, amour pour l'or qui est une syllepse de sens et peut donc à la fois se prendre au sens propre d'amour de la couleur or ou au sens figuré d'amour pour l'argent que représente l'or, les deux interprétations sont métonymiques et prennent le tout c'est-à-dire l'or pour désigner la partie que ce soit la couleur or ou les pièces d'or. À la page 30, Don Elemirio raconte sa « découverte de l'or » par les objets de culte de sa chapelle qui étaient d'or comme dans *Un roi sans divertissement* de Jean Giono : « à la chapelle, le tabernacle et l'ostensoir étaient d'or - ils le sont toujours. » Comme dans le roman de Giono, cela se

passé « un jour d'hiver » et avec un « soleil couchant » : quand la messe se déroule juste après le coucher du soleil, le soir, chez Giono et quand, chez Amélie Nothomb « Le soleil couchant a frappé de plein fouet les objets du culte qui ont resplendi d'une manière irréaliste. » Don Elemirio entre alors dans une transe interminable qu'il compare à la mystification qu'il a ressentie avec Saturnine : « Hier, quand vous avez vanté la beauté du jaune d'œuf dans la tasse en or, j'ai éprouvé une transe comparable à celle de mes sept ans et j'ai su que je vous aimais. » (BB, 31). Saturnine a demandé à Don Elemirio un « saint-honoré » (BB, 34) et quand elle voit sa création elle pousse « un cri d'admiration » (BB, 36) car il réalise l'harmonie chromatique dorée, il n'y a pas de gâteau plus doré qu'un saint-honoré, don Elemirio a même hésité à « glisser dans le caramel bouillant quelques feuilles d'or » (BB, 36). Et la pâtisserie la plus dorée ne pouvait que s'accompagner de la boisson dorée par excellence, la boisson préférée d'Amélie Nothomb : le champagne. Saturnine partage la même passion qu'Amélie Nothomb pour cette boisson car elle affirme « Un tel saint-honoré exige d'être accompagné d'un grand champagne. » (BB, 36) et « à quoi bon être riche si ce n'est pas pour boire d'excellents champagnes ? Vous qui êtes obsédé par l'or, ne savez-vous pas que le champagne en est la version fluide ? » (BB, 37). Le champagne serait donc « la version fluide de l'or », il est d'ailleurs décrit comme un « butin » (BB, 36) et il doit être servi dans des « flûtes en cristal de Tolède » (BB, 37). Tout ce champagne et cet or les plonge dans une certaine transe, une ivresse mystique puisqu'ils trinquent « à l'or, bien sûr » et, pour Don Elemirio, avec une « voix mystique » (BB, 37). Selon Don Elemirio, « L'argent est chose misérable et je ne le respecte pas. L'or est sacré. » (BB, 41) d'où l'importance pour lui des indulgences qu'il achète à prix d'or à son confesseur. Aussi, il abhorre tout ce qui n'est pas de la couleur de l'or puisque l'argent, même lorsqu'il a la même valeur que l'or, y est infiniment inférieur pour lui et, quand Saturnine lui recommande de ne surtout pas acheter du champagne rosé, il répond « Cela va de soi. Préférer la mièvrerie du rose au mysticisme de l'or, quelle absurdité ! » (BB, 43). Cette réplique nous montre que ce qui intéresse Don Elemirio dans le champagne c'est avant tout sa couleur comme si métonymiquement il buvait de l'or de par la couleur or du champagne, tandis que Saturnine s'intéresse aussi au goût du champagne comme le met en avant sa réponse : « L'inventeur du champagne rosé a réussi le contraire de la quête des alchimistes : il a transformé l'or en grenadine. » (*Ibid.*) car la grenadine renvoie plutôt à un goût qu'à une couleur. Saturnine dénonce donc une alchimie inversée tout comme Baudelaire dans son poème liminaire aux *Fleurs du Mal* : « Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste/ Qui berce longuement notre esprit enchanté, / Et le riche métal de notre volonté/ Est tout vaporisé par ce savant chimiste. »³³ De même, page 46, lors de la visite de Corinne, Saturnine lui sert du thé fumant dans « des tasses dorées » ainsi que des « cakes aux fruits confits » dont « les cerises ressemblent à des rubis, l'angélique à des émeraudes » (BB, 47) et « enchâssés dans la pâte translucide, on croirait un gemmail » (BB, 47). On a donc plus l'impression que Saturnine présente à Corinne des bijoux que du thé et du cake au fruit

³³ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, édition de John E. Jackson, Paris, [1857], Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 2011.

et on peut d'ailleurs comparer cette scène à celle où Passerose présente à Trémière ses bijoux dans *Riquet à la Houpe*. Ainsi, la métaphore filée du gâteau comme un bijou, étayée par la comparaison des fruits à des pierres précieuses aussi chères et luxueuses que des rubis et des émeraudes et la comparaison de la pâte à un gemmail c'est-à-dire « un vitrail en pierres précieuses » (BB, 47), comme le précise Saturnine, n'a rien à envier à la description des bijoux luxueux de Passerose. De plus, cette ekphrasis, si l'on considère la joaillerie comme un art et les bijoux comme des œuvres d'art, déroule une colorimétrie précieuse et chatoyante avec le rouge rubis, le vert émeraude qui vient s'ajouter au champ lexical de l'or présent dans tout le roman et mentionné ici de par « les tasses dorées » (BB, 46) et « l'assiette dorée » (BB, 47) qui assemblées en un tout forment un « trésor complet » (BB, 47) selon Saturnine. On sent ici l'œil de la spécialiste en art qui travaille au Louvres car, par l'assemblage de tous ces éléments, elle crée une nature morte luxueuse qu'elle décrit de manière très vivante par l'ekphrasis. De plus, Corinne dit que Don Elemirio « regardait Saturnine comme une icône dans sa châsse » (BB, 49), à l'instar du gemmail, il y a donc ici à la fois une connotation religieuse et une connotation artistique (cf. les tableaux d'icône qui, au-delà de leur dimension religieuse, sont aussi perçues pour leurs intérêts artistiques et leurs qualités esthétiques tout comme les vitraux d'église).

Dans le roman *Riquet à la houpe*, Déodat est lui aussi en extase devant les couleurs et il admire les couleurs pures, saturées : « il jouissait de chaque couleur à l'état natif, la suavité du bleu, la richesse du rouge, la malice du vert, la puissance du jaune, et il éprouvait en les touchant un frisson exquis. » (RH, 18). De même, à la fin du roman, Déodat et Trémière trinquent à leur amour avec du champagne : « L' élu portait à l' élue une flûte de champagne qu' ils buvaient ensemble avec fascination. » (RH, 187).

Jean Paul Sermain remarque que comme pour « Peau d'âne » et les autres réécritures de « Barbe bleue », la symbolique des couleurs passe aussi par l'importance primordiale des vêtements :

Dans *Barbe bleue* de Nothomb [...]. Le héros expose (p. 60) sa passion pour les tissus et leurs couleurs et avoue qu' il a fabriqué la « superbe jupe » du « plus beau velours doré » offerte à l' héroïne. Il partage ensuite les penchants du Barbe bleue de Régner et explique qu' il faut à chaque femme « un vêtement particulier » et présente la liste de ceux qu' il a conçus pour chacune des femmes dont les noms défilent aussi (p. 62-63). [...] Le héros livre la clef de son secret : « La couleur n' est pas le symbole du plaisir, c' est le plaisir lui-même³⁴. »

En effet, le vêtement que Don Elemirio confectionne pour chacune de ses colocataires va devenir leurs emblèmes, les définir symboliquement et les remplacer métaphoriquement sur les photos du cabinet une fois mortes, leurs enveloppes de chair devenant ainsi une enveloppe de couleur, rendant on ne peut plus actuel cette citation du *Orlando* de Virginia Woolf « Ce n' est pas nous qui portons les vêtements, ce sont les vêtements qui nous portent ».

Isabella Matazzi, en évoquant la couleur de la barbe du personnage de Perrault, nous rappelle que « Ute Heidmann, en inventoriant les références intertextuelles du conte de Perrault, renvoie pour le

³⁴ Jean-Paul Sermain. « Robes classiques et robes symbolistes, de « Peau d'Âne » aux avatars de « Barbe bleue » », *Féeries* [En ligne], numéro 15, 2018, mis en ligne le 14 février 2019.

personnage de la Barbe bleue à la figure de « Portunus, dieu marin à la barbe bleue, serviteur fidèle de Venus et par ailleurs dieu des portes et des clés » que Perrault aurait repris d'Apulée ». Elle nous rappelle également que, si aujourd'hui la symbolique et la rareté des couleurs ne sont plus autant marquées, à l'époque le bleu était très connoté sémantiquement :

Le bleu porte sur soi, depuis toujours, la stigmatisation d'un élément hors norme, peu apprivoisé, peu commun. Aujourd'hui les couleurs qui nous entourent sont presque toutes synthétiques, produites industriellement, sans aucune différence symbolique qui puisse différencier une nuance de l'autre. [...] Mais il s'agit d'une conquête contemporaine, autrefois les couleurs n'avaient pas toutes la même disponibilité sur le marché et surtout le même prix. Le bleu d'outremer est la couleur la plus difficile à produire non synthétiquement. Il s'agit de la réduction en poudre d'une pierre semi-précieuse, le lapis-lazuli, qui depuis l'Antiquité arrive en Europe sur des navires marchands qui viennent d'un pays lointain, outre la Méditerranée. [...] Le bleu se trouve donc, pour de simples questions techniques et géographiques, être depuis toujours la couleur la plus chère dans l'univers marchand occidental. Ce n'est pas du tout une nuance neutre. C'est la couleur du lointain, de la richesse, de la complexité des savoirs, de ce qui n'est pas commun, de tout ce qui est — en un mot — Autre³⁵.

Il est donc tout à fait symptomatique que Perrault ait choisi de doter son héros d'une barbe bleue qui connote à la fois l'étrangeté fondamentale de celui qui sera toujours l'Autre redouté et incompris de l'histoire et sa grande richesse puisqu'il possède tout ce qu'il y a de plus rare et de plus cher : une barbe bleue, des miroirs en verre trempé, une clef fée... De même, ce bleu lapis-lazuli, associé à la richesse et à la rareté, est aussi la couleur complémentaire du jaune-or, or qui par métonymie est aussi associée à la richesse puisque c'est à la fois une couleur et le nom d'un métal rare qui est également une valeur monétaire. Ce n'est donc sans doute pas par hasard que Amélie Nothomb a choisi l'or comme couleur dominante et leitmotiv de sa réécriture qui se veut une relecture du conte de Perrault, relecture qui pousse la complémentarité des deux versions jusqu'à ne laisser subsister la couleur bleue uniquement dans le titre, Don Elemirio n'ayant pas de barbe bleue, et à la remplacer par sa couleur complémentaire : le jaune-or. En plus de toute cette symbolique, le bleu serait également un symptôme de la mélancolie selon Isabella Matazzi, symptôme que la cadette s'efforce de ne pas voir, jusqu'à l'aveuglement :

La maladie du mélancolique, maladie de l'esprit et affliction du corps, est une maladie bleue. Si le nom Mélancolie-bile noire (Mélaina kolé) nous conduit dans l'univers visuel du noir avec sa connotation dysphorique, selon Agrippa, dans son *De occulta philosophia*, « un mélange entre flegme et mélancolie, avec une prépondérance de mélancolie produirait une couleur bleuâtre », tout comme pour Goethe, dans sa *Théorie des couleurs*, « le bleu azur, fils du noir, est la couleur du froid, de la tristesse, de l'ombre ». [...] Le bleu de la barbe est un symptôme, c'est un message parfaitement compréhensible pour les contemporains de Perrault. Face à cette évidence visuelle, la jeune cadette opère alors un obscurcissement sensoriel, au fur et à mesure qu'elle passe ses huit journées avec Barbe bleue elle efface la « bleuité » du message, en altérant sa perception et par conséquent sa connaissance du monde [...] jusqu'à arriver à une sorte de degré zéro de la vue : le noir qu'elle va rencontrer à l'ouverture de la chambre interdite en bas de l'escalier³⁶.

³⁵ Isabella Matazzi. « Barbe bleue entre Charles Perrault et Amélie Nothomb. La réécriture littéraire comme miroir du monde sensible », *Féeries* [En ligne], numéro 15, 2018, mis en ligne le 14 février 2019.

³⁶ *Ibid.*

D'autre part, Isabella Matazzi signale que la couleur a aussi un rôle sentimental, elle peut créer le coup de foudre chez un don Elemirio amateur et collectionneur de couleurs, qui sont toutes des marqueurs identitaires qu'il attribue à chacune de ses colocataires :

« Valeur sensible totale, la couleur est aussi une valeur morale et une monnaie d'échange sentimental : face à la déclaration d'admiration de la jeune fille pour la juxtaposition or-jaune, don Elemirio découvre et révèle son inclination pour elle (je vous aime). Exactement comme la cadette de Perrault avait accepté en mariage un homme à cause de la normalisation du ton de bleu de sa barbe, don Elemirio tombe amoureux de sa locataire seulement après un court-circuit sensoriel³⁷.

Ainsi, tandis que chez Perrault tout le symbolisme dysphorique associé à la couleur bleue n'empêchait pas l'héroïne de finalement l'accepter en mariage mais représentait quand même un frein au début « Elles (les deux sœurs) n'en voulaient point toutes deux, [...] ne pouvant se résoudre à prendre un homme qui eût la barbe bleue. » (*Contes*, 218) et c'est seulement une fois que « la Cadette commença à trouver que le maître du logis n'avait plus la barbe si bleue » (*Contes*, 219) qu'elle voulut bien l'épouser, au contraire, la couleur chez Amélie Nothomb envoûte tous les personnages dans une certaine transe amoureuse. Cette transe peut passer par des synesthésies comme chez Baudelaire (« Parfum exotique », « Les Correspondances », « La Chevelure ») à la différence près que ces synesthésies, c'est-à-dire l'association de tous les sens, du grec *syn* « avec » et *aesthesis* « sensation », ne se font pas à partir de la personne aimée ou une partie d'elle mais à partir de la couleur, véritable marqueur identitaire, qu'on lui a associé. En effet, Isabella Matazzi souligne que :

À chacune de ses femmes, la Barbe bleue de Nothomb a associé une couleur précise, il a fabriqué pour elles des vêtements de cette même couleur, il a cuisiné des plats avec une précision de peintre, en collant leur identité sur une mono-dimensionnalité sensorielle sans voie de secours. Pour lui, la sensation visuelle, comme perception totalisante de la couleur, est le seul moyen de compréhension de la réalité, il n'y a qu'une vision toute puissante et totale (vision à laquelle participent le goût, l'odorat, le toucher et l'ouïe) qui puisse atteindre l'objet de sensation dans son essence primitive. Les femmes-couleurs deviennent donc la déclinaison d'un univers conçu comme un catalogue du monde sensible, et la chambre noire, comme une Encyclopédie contemporaine, est la cage dans laquelle il devient possible de systématiser, d'ordonner et d'emprisonner à jamais la multiforme instabilité du réel³⁸.

Don Elemirio veut ainsi réunir toutes les couleurs du spectre chromatique dans son cabinet afin que sa collection soit complète et ces couleurs, ce sont toutes ses anciennes colocataires réifiées, réduites à la couleur qu'elles représentent par le biais d'une métonymie de la partie pour le tout, si l'on considère que la couleur qui les définit symbolise une partie de leur personnalité, ou une métonymie du tout pour la partie si l'on admet que la couleur dans son immensité symbolique submerge et englobe toute la personnalité des colocataires. De plus, les couleurs jouent un grand rôle dans la résolution de l'énigme car, que ce soit chez Perrault ou chez Amélie Nothomb, elles guident le raisonnement des héroïnes dans une sorte de sensualisme qui les mène à la découverte de la vérité par l'écoute de leur sens. Isabella Matazzi analyse ainsi la prise de conscience finale de la cadette comme l'effet sensible des couleurs sur sa perception de Barbe bleue :

³⁷ Isabella Matazzi. *op. cit.*

³⁸ *Ibid.*

Mais dans le noir de la chambre interdite, enfin, lentement les images commencent à prendre un contour défini. Encore une fois, plus que des formes et des volumes, ce sont des couleurs qui viennent frapper les yeux de la jeune femme. C'est le sang qui apparaît en premier, élément fluide, instable, dont l'identité se révèle dans l'immédiateté visuelle de sa couleur rouge. Le rouge du sang, qui se situe exactement à l'opposé du bleu dans l'échelle de la température des couleurs (froids-chauds), nous porte dans un univers diamétralement opposé à la symbolologie dysphorique du début du conte : c'est le retour à la vie, bien qu'à travers une image de mort³⁹.

Aussi, ce n'est ni le noir ni le bleu, deux couleurs pourtant associées à la mélancolie, qui frappent en premier la cadette et font office d'éléments déclencheurs du choc mais le rouge, le rouge du sang, sang que les femmes de Barbe-bleue continuent à perdre indéfiniment mais également le sang des menstruations, rouge sang que la grand-mère du petit Chaperon Rouge lui fait revêtir précocement, lui passant ainsi le relai de la séduction et en faisant ainsi une proie facile pour le loup :

Le rouge du sang sur le plancher arrive le premier, et tout de suite après Perrault nous informe que « dans ce sang se miraient les corps de plusieurs femmes mortes ». La jeune épouse semble donc voir le reflet des femmes qui l'ont précédée juste un instant avant de voir leurs corps, et elle parvient ainsi à prendre conscience de l'action destructrice du loup mélancolique. [...] Si auparavant le bleu apprivoisé de la barbe pouvait annoncer l'honnêteté de l'homme qui la portait, désormais le rouge des femmes clouées au mur transforme cet honnête homme en assassin⁴⁰.

Ainsi, la Barbe-bleue n'est-il pas un autre avatar du loup, lui qui ressemble tellement à un ogre ou à un boucher dans le conte de Perrault ? C'est ce que nous allons voir dans l'interprétation psychanalytique du conte à partir de l'essai de Clarissa Pinkola Estes, *Femmes qui courent avec les loups*. Nous verrons également que, pour Bruno Bettelheim, ce rouge sang renvoie à la perte de l'hyménée de l'héroïne qui aurait fauté en l'absence de son mari. Ce qui est sûr, c'est qu'Amélie Nothomb fait subir une grande distorsion à la colorimétrie du conte, inscrivant sa réécriture dans une complémentarité parfaite avec l'hypotexte.

3.3. Symbolique psychanalytique

3.3.1. Riquet à la Houppe

Dans *Riquet à la Houppe* d'Amélie Nothomb, la maîtresse alerte Rose, la mère de Trémière, sur le harcèlement que sa fille subit à l'école en lui rapportant un fait grave qui est arrivé dans la journée : Trémière est restée assise par terre pendant toute la récréation car une fille du nom de Maïté a tracé un trait de craie autour d'elle et lui a défendu de sortir du cercle au risque que sa mère meurt. Par ce trait, on peut rapprocher l'histoire de Trémière de celle de Cendrillon car comme l'héroïne de Perrault, elle s'avilit elle-même en restant assise par terre alors que personne ne l'a forcée ; elle aurait très bien pu rester debout dans le cercle tout comme Cendrillon s'avilit toute seule en s'asseyant dans les cendres

³⁹ Isabella Matazzi. *op. cit.*

⁴⁰ *Ibid.*

alors que ni ses méchantes demi-sœurs ni sa marâtre ne l'y ont obligé mais c'est ainsi qu'elle vit le deuil de sa mère : « Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisait qu'on l'appelait communément dans le logis Cucendron. » (*Contes*, 260). De même, Trémière reste enfermée dans un cercle qui pourrait représenter la matrice féminine sans doute parce qu'elle ne maîtrise pas encore sa féminité et que celle-ci lui est contraignante tout comme Cendrillon qui, selon Bruno Bettelheim, représente « l'enfant prépubertaire qui n'a pas encore refoulé son désir d'être sale ; et qui n'a pas encore pris en aversion les petits animaux furtifs, comme les souris, les rats et les lézards » qui éveillent selon lui « des associations phalliques, présageant l'arrivée de l'intérêt et de la maturité sexuels⁴¹ ». De plus, si Trémière refuse obstinément de sortir du cercle, même quand sa maîtresse la tire par le bras, c'est parce qu'elle a peur qu'en sortant de ce cercle, qui représente inconsciemment pour elle la matrice maternelle, sa mère meurt de cet arrachement violent à ses entrailles tout comme les enfants ont dû mal à s'imaginer leur naissance de manière positive car ils ont très peur d'être la cause de la mort de leur mère, l'accouchement étant souvent représenté comme un acte douloureux voire dangereux à une époque où beaucoup de femmes mouraient en couches. Trémière est trop attachée au giron maternel, que ce soit sa mère ou sa grand-mère et ainsi elle ne peut pas grandir et affronter les autres si elle ne coupe pas le cordon, ce qu'elle devrait faire symboliquement en sortant du cercle. C'est d'ailleurs seulement après la mort de sa grand-mère que Trémière trouve la force d'affronter le monde extérieur et de ne plus être une victime :

Elle sentit combien l'aïeule avait dit vrai : la force qui était en Passerose coulait désormais dans ses veines. Sa vie changea. Elle vint habiter avec ses parents l'appartement près de la gare d'Austerlitz. Elle quitta le lycée des Adieux pour un établissement parisien. La demeure de Fontainebleau fut mise en vente. Dans son nouveau lycée, aucune réputation ne l'avait précédée. Elle fut une élève taciturne. On ne lui connut pas de comportement particulier. (RH, 129)

Tant que sa grand-mère vivait, Trémière pouvait compter sur la force réconfortante de celle-ci en rentrant de l'école et alors peu importait tout le mal qu'on lui avait fait pendant la journée mais une fois que celle-ci décède, elle ne peut pas compter sur le réconfort de ses parents qui ont toujours été absents et ne l'ont jamais vraiment défendu alors elle doit se ressaisir et cesser de se conduire en victime pour que les autres ne la traitent pas comme telle. De même, il est intéressant d'étudier l'onomastique du prénom de sa grand-mère : Passerose peut être décomposée en « rose qui passe » donc en rose fanée si l'on inverse l'ordre des mots, ce qu'est littéralement la grand-mère car c'est une version plus âgée que sa fille Rose donc une rose fanée, sur le point de mourir, comme le montre la répétition du syntagme nominal « la vieille femme » pour la désigner. Mais l'on peut aussi interpréter Passerose comme le nom désignant la matriarche de la famille qui en mourant passe le relai aux autres roses que sont sa fille Rose et sa petite fille, Trémière, dont le nom est la substantivation de l'adjectif « trémière » qui sert à qualifier une rose grimpante. Ce passage de relai symbolise aussi le passage à la féminité pour Trémière puisque contrairement à la grand-mère du « Petit Chaperon Rouge », la grand-mère n'a pas transféré son pouvoir

⁴¹ Bruno Bettelheim. *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier. Éditions Robert Laffont, coll. « Pocket », 1976, page 389.

de séduction à sa petite fille de manière prématurée⁴² mais elle touche à l'écueil inverse, qui est de ne pas accepter qu'elle se fait vieille et que sa petite-fille est maintenant assez grande pour assumer ce pouvoir de séduction et entrer de manière sereine dans la sexualité. En effet, en continuant à porter ses bijoux tous les soirs, Passerose n'accepte pas de vieillir et se berce dans la nostalgie du pouvoir de séduction qu'elle avait jadis sur les hommes en portant les bijoux que ses amants lui ont offerts pour la conquérir. Puisque Passerose ne veut pas transférer son pouvoir de séduction, c'est le destin qui s'en charge par le mystérieux vol des bijoux : en perdant les attraits de sa séduction, la grand-mère subit un tel choc qu'elle en meurt, car elle réalise enfin qu'elle a vieilli et que même les sorcières modernes ne sont pas immortelles. Tout en étant son exacte opposée, la grand-mère de Trémière a beaucoup de traits communs avec celle du Petit Chaperon rouge notamment car, dans les deux histoires, la mère est absente et la grand-mère présente pour sa petite fille un substitut maternel qui finit par se montrer défaillant, soit car il confronte trop tôt et trop brutalement une fillette d'environ onze ans à sa sexualité, soit car il retarde l'entrée dans la sexualité d'une jeune fille d'environ seize ans en n'acceptant pas de vieillir. De même, dans les deux récits, il y a une ambiguïté quand la grand-mère se retrouve dans le même lit que la jeune fille que ce soit le loup déguisé en grand-mère chez Perrault où la vraie grand-mère sous son jour séducteur chez Amélie Nothomb. Ainsi les pages 91 à 99 du *Riquet à la Houppé* d'Amélie Nothomb sont d'une grande richesse psychanalytique. Tout d'abord, la grand-mère crée l'obscurité dans la chambre comme pour une première nuit d'amour « rendant la chambre à l'obscurité des origines » (RH, 92), on loue le fait que la jeune fille ne pose pas de question, elle ne peut rien avaler car elle a le trac mais en même temps elle a envie de voir des bijoux qu'elle n'a pu que toucher, appréhension qui ressemble à celle de la première nuit avec quelqu'un, que l'on redoute tout en la désirant : « Trémière passa le reste de la journée en transe [...] A table, elle ne put rien avaler. » (RH, 96). De même, les propos et les gestes de la grand-mère pourraient être interprétés de manière érotique : « -Donne-moi la main. Ferme les yeux. La petite s'exécuta, terrifiée. La grand-mère guida la main à l'intérieur de ce rangement génial dont la douceur recelait, en ses recoins les plus inattendus, la dure froideur du métal et de la gemme. » L'aspect des bracelets tantôt rigide tantôt souple et la comparaison des bijoux à des serpents sont aussi chargés de connotations érotiques : « chacun de ses poignets arborait des bracelets lourds de pierreries, certains rigides, d'autres souples comme des serpents d'or et d'argent. » (RH, 97). En effet, les serpents sont des symboles phalliques et la différence faite entre les bracelets souples et rigides peut aussi renvoyer aux différents états du phallus. En outre, le soir de la présentation des bijoux, la grand-mère est « revêtue d'une robe de nuit qui ressemblait à une tenue de mariée » (RH, 96 à 97) et Trémière entre chez sa mamie le soir « à la lueur des bougies » comme pour un rendez-vous galant. De plus, Trémière prend un plaisir qu'on pourrait qualifier d'orgasmique à contempler des belles choses : « si elle regardait certains flacons à l'ovale délicieux, le frisson de plaisir et de peur s'emparait d'elle.

⁴² « Le bonnet de velours rouge offert par la grand-mère à la petite fille peut ainsi être considéré comme le symbole du transfert prématuré du pouvoir de séduction sexuelle, ce qui est encore accentué par le fait que la grand-mère est vieille et malade, trop faible même pour ouvrir une porte. » Bruno Bettelheim. *Op cit.*, page 263.

Si elle prolongeait cette contemplation, l'onde de volupté devenait si puissante qu'elle la faisait gémir. » (RH, 96). À la vue de sa mamie parée des bijoux, Trémière est de même « déchirée par une peur et un plaisir qui la parcouraient en tous sens : elle rassemblait ses forces pour s'empêcher de gémir. » (RH, 97). On peut donc se demander s'il s'agit d'une grande attraction pour les bijoux ou un complexe d'Œdipe refoulé sur sa mamie. Aussi, Trémière est directive avec sa grand-mère et lui demande « Grand-maman, couche-toi sur le lit, s'il te plaît. » (RH, 98) ce qui peut paraître inconvenant venant d'une petite fille à sa mamie et on s'attendrait plutôt à cette demande venant d'un amant ou une amante. Enfin, les questions que le Petit Chaperon rouge pose au loup sont remplacées par celles de Trémière toutes aussi innocentes et toutes aussi sujettes à double interprétations : « Est-ce que je peux toucher ? » et « Tu es tellement belle grand-maman. Mais comment fais-tu pour dormir avec tout ça ? » (RH, 99). D'autre part, Trémière ressemble assez à la pré-adolescente qu'est le Petit Chaperon rouge car, avant Riquet, elle vit un chagrin d'amour qui lui fait prendre froid au point qu'elle craint de mourir tout comme le Petit Chaperon rouge qui meurt d'avoir « vu le loup », expression qui renvoie implicitement aux relations charnelles. D'ailleurs, Furetière, dans son dictionnaire signale aussi cette expression dans un autre contexte : « On dit d'un homme enrhumé, qu'il a vu le loup. », hors Trémière s'est enrhumée à la suite de son chagrin d'amour alors cela sous-entend peut-être qu'elle aussi a « vu le loup » à cette occasion. Cette hypothèse pourrait être confirmée par l'échange entre Tristan et son camarade que Trémière entend malencontreusement, ce qui est cause de la rupture. En effet, quand on demande à Tristan comment était son baiser avec Trémière, il répond que « c'était comme embrasser une vierge » (RH, 122), curieuse réponse qui pourrait sous-entendre qu'il s'est passé plus entre eux mais qu'il y a eu ellipse narrative, car il est incongru de déterminer qu'une fille était vierge à un simple baiser. Heureusement, Trémière survit à son chagrin d'amour et n'en meurt pas grâce à Passerose qui la veille toute la nuit, ce qui donne lieu encore une fois à un étrange échange incestueux entre la grand-mère et sa petite fille :

- Dieu chérit son bien aimé en le faisant dormir, dit la grand-mère qui connaissait les Psaume.
- Alors c'est toi Dieu et c'est moi la bien-aimée, commenta la jeune fille. (RH, 126)

De même, tout comme le loup déguisé en grand-mère dans « Le Petit chaperon rouge », la grand-mère propose à sa petite-fille de manger au lit, cette fois pour petit déjeuner, mais elle se rend soudain compte qu'on lui a volé ses bijoux, ce qui la fait chuter brutalement en température, mettant ainsi fin à ses jours à côté de Trémière qui « se coucha à ses côtés et l'étreignit » (RH, 128). D'une part, on remarque que sans ses bijoux, ses attributs phalliques⁴³, Passerose ne peut pas s'étendre dans son lit à côté de Trémière l'esprit tranquille, comme si, sans ses bijoux, elle n'était plus le loup et que c'était l'esprit bienveillant de la grand-mère, le « sur-moi⁴⁴ » qui ressurgissait à la place du loup, le « ça⁴⁵ » dans l'inconscient de Passerose. D'autre part, il est à noter que Passerose ne survit pas à la perte de ses

⁴³ Cf. l'expression « bijoux de famille ».

⁴⁴ Le « sur-moi » ou « idéal du moi » est la traduction du concept psychanalytique de Freud *das Uberich*.

⁴⁵ Le « ça », traduction de *das Es*, est le concept psychanalytique de Freud qui correspond aux pulsions refoulées de l'inconscient, partagées entre *éros*, la pulsion de vie et *thanatos*, la pulsion de mort.

bijoux, comme s'ils l'avaient maintenue artificiellement, ou plutôt féeriquement, en vie par-delà les années et, qu'une fois qu'elle se les ait fait voler, leur charme prend fin.

Amélie Nothomb empreinte donc finalement peu à la symbolique psychanalytique du « Riquet à la Huppe », qui a d'ailleurs été peu étudié par Bettelheim, même si l'on retrouve par moment la thématique du *fiancé-animal*, thématique dans laquelle s'inscrit Riquet car il vit sous terre comme un gnome et qu'il est d'ailleurs le roi des gnomes dans la version du conte écrite par Mlle Bernard. Cette thématique du *fiancé-animal* apparaît dans la passion de Déodat pour les oiseaux dont il est si proche qu'il devient ornithologue et consacre d'ailleurs une thèse à ceux dont il se sent le plus proche : « Il consacra sa thèse de doctorat à la huppe fasciée. Les professeurs, intrigués par ce jeune homme d'une laideur à ce point remarquable, le surnommaient Riquet à la Huppe. Il approuva ce sobriquet dont il salua la justesse étymologique, huppe et huppe constituant les deux versions du même mot. » (RH, 131) et il est dit de lui qu'« Il fallait seulement qu'il apprenne à vivre comme les oiseaux vivent, pas avec les humains, mais parallèlement à eux, à quelques mètres d'eux. » (RH, 69). De même, la première fois que Déodat rencontre Trémière, il lui apparaît sous la forme d'un paon alors qu'il n'a nullement été transformé, mais elle est tellement douée dans l'art de l'observation qu'elle lit à travers lui :

L'irruption d'un personnage qui claqua la porte derrière lui arracha Trémière à sa contemplation méditative. [...] la première chose qu'elle sentit fut que cette créature venait de planer dans le ciel :

- Je ne savais pas qu'un paon pouvait voler, dit-elle. [...]

- Comment avez-vous compris que j'étais un paon ?

- Quand vous êtes entré, j'ai d'abord vu que vous étiez un oiseau : vous veniez de voler dans les airs, sans que je puisse vous en dire plus. Et puis, j'ai vu votre propension à l'excès. Pardonnez-moi de vous parler sans détour : c'est comme si vous mettiez votre point d'honneur à déployer toute la laideur du monde. Vous y mettez autant de panache que le paon à déployer ses ocelles. (RH, 175)

Quant à la fin du conte, Amélie Nothomb conserve la symbolique de la cristallisation amoureuse définie par Stendhal dans son *De l'amour* pour expliquer l'amour entre ces deux êtres si différents et le fait que Déodat ne soit plus du tout laid aux yeux de Trémière, le roman excluant l'explication merveilleuse du don des fées : « D'avoir failli être bossu, il garda les épaules un peu vouûtées ; elle aimait ce maintien qui invitait à la caresse. Quant à lui, il tournait autour d'elle pour l'admirer sous tous les angles et citait Barbey d'Aurevilly : "Le profil est l'écueil de la beauté ou son attestation la plus éclatante." » (RH, 188).

3.3.2. Barbe Bleue

Pour *Barbe Bleue*, la signification psychanalytique de la réécriture est peut-être plus proche de la signification de l'hypotexte. Bruno Bettelheim dans sa *Psychanalyse des contes de fées* analyse le sang sur la clef comme l'indice de la défloration de l'héroïne pendant la fête qu'elle organise avec ses amies dès que son mari part en voyage :

Le sang sur l'œuf et sur la clé symbolise que les héroïnes ont eu des relations sexuelles. On comprendra donc le fantasme d'angoisse qui leur montre le cadavre des femmes qui ont été tuées en raison de leur infidélité. À l'écoute de ces histoires, on est frappé par le fait que l'héroïne est fortement tentée de faire ce qui lui est interdit. [...] Ainsi, sur un plan qui est facilement obscurci par les détails macabres de l'histoire, Barbe-Bleue est un conte relatif à la tentation sexuelle. Sur un autre plan, beaucoup plus évident, Barbe-Bleue montre les aspects destructifs du sexe⁴⁶.

Dans la réécriture d'Amélie Nothomb, il n'y a plus ni clef fée, car la porte du cabinet se ferme désormais par un système de serrure ultra-moderne, ni sang qui coule éternellement du corps des défuntées épouses, car la chambre noire ne conserve que les photos des victimes faites après leur mort et non leurs cadavres. D'ailleurs, même si les cadavres étaient conservés dans la chambre noire, ils ne continueraient pas éternellement à perdre leur sang comme par enchantement car la magie est absente de cette réécriture et le système cryogénique de la chambre froide conserverait l'intégrité des corps qui sont par ailleurs morts de froid et non pas la gorge tranchée. Néanmoins, on retrouve la même symbolique sexuelle dans la réécriture car Don Elemirio a puni ses anciennes colocataires pour avoir pénétré dans sa chambre secrète et ainsi avoir bravé son intimité, on retrouve donc l'idée de pénétration et de curiosité sexuelle. En psychanalyse, cette situation correspond au fantasme de la scène primitive ou *Urszene*, théorisée par Freud comme l'observation primitive par le patient, quand il était très jeune enfant, du rapport sexuel entre ses parents, source d'incompréhension d'abord et plus tard de fantasmes qui se traduiraient par exemple par la volonté, projetée dans la réalité ou dans le rêve, de rentrer dans une pièce interdite ou secrète. C'est en tout cas ainsi que Bettelheim explique la grande popularité de « Barbe bleue » qui figure parmi les contes de Perrault qui semblent destinés davantage à un lectorat adulte :

« Barbe-Bleue » est une histoire qui donne corps à deux sentiments qui ne sont pas nécessairement étrangers l'un à l'autre et qui sont certainement familiers à l'enfant : l'amour jaloux, d'abord, qui fait que l'on est prêt à détruire ceux qu'on aime, pour ne pas les voir devenir infidèles, tant on désire les garder éternellement ; et, ensuite, les sentiments sexuels, qui peuvent être terriblement tentants, fascinants, et également très dangereux. Il est facile d'attribuer la popularité de « Barbe-Bleue » à son mélange de crime et de sexualité ou à la fascination qu'exercent les crimes passionnels... Les adultes ont de terribles secrets. En ce qui concerne l'enfant, je suis persuadé qu'il aime cette histoire parce qu'elle le confirme dans l'idée que les adultes ont de terribles secrets sexuels⁴⁷.

Cependant, on ne peut pas réduire ces faits à une explication psychanalytique puisqu'ils ont aussi une signification symbolique : le cabinet secret ensanglanté de Barbe bleue peut en effet être perçu comme une allégorie de la provenance criminelle de ses grandes richesses. Ainsi, Barbe bleue est sûrement un homme d'affaire ou un financier qui a fait sa fortune sur le dos des pauvres gens en les assommant financièrement et il peut compter sur la fortune qu'il a amassée grâce aux dots de mariages de ses nombreuses précédentes épouses. De plus on peut reprocher à l'approche de Bettelheim d'être trop systématique et de partir des concepts psychanalytiques préexistants pour analyser les contes et non l'inverse. Son analyse se base aussi beaucoup sur la seconde morale de Perrault et manque un peu de

⁴⁶ Bruno Bettelheim. *op. cit.*, page 442.

⁴⁷ *Ibid.*, page 443.

nuance en condamnant irrévocablement Barbe bleue à la peine de mort, même si ces postulations contre les féminicides et en faveur du pardon des infidélités sont très louables :

L'histoire raconte que bien qu'un mari jaloux puisse croire que sa femme mérite d'être sévèrement punie et même tuée pour son infidélité, il a parfaitement tort d'entretenir de telles pensées. Rien de plus humain, dit l'histoire, de succomber à la tentation. Et le jaloux qui croit pouvoir se faire justice mérite d'être supprimé. L'infidélité conjugale, symboliquement exprimée par le sang sur l'œuf ou sur la clé, doit être pardonnée. Si le partenaire ne comprend pas cela, c'est lui-même qui en souffrira⁴⁸.

L'analyse psychanalytique de Bettelheim n'est donc pas entièrement applicable à la réécriture d'Amélie Nothomb qui se place d'avantage du côté de la première morale en défendant le droit à la vie privée de Barbe bleue et en le rendant plus humain. À ce titre, l'analyse de la conteuse et psychanalyste Clarissa Pinkola Estes dans son ouvrage *Femmes qui courent avec les loups* est peut-être plus adaptée. Elle interprète ainsi le choix de l'héroïne de se marier avec Barbe bleue (et donc dans la version d'Amélie Nothomb son choix de vivre en colocation avec lui) comme un premier pas vers la découverte de soi, qui va d'abord être occultée par son aveuglement face à sa dangerosité qu'elle avait d'abord pressentie :

Le conte Barbe bleue aide à l'éveil, à l'éducation de ce centre psychique, de cette cellule lumineuse. Au nom de cette éducation, la plus jeune sœur accepte d'épouser une force qu'elle considère comme très élégante. Le mariage du conte de fées représente un nouveau statut recherché, une nouvelle strate de la psyché sur le point d'être déroulée. La jeune épousée, néanmoins, s'est leurrée. Au début, Barbe bleue lui faisait peur. Elle s'en méfiait. Et puis, un peu de plaisir dans les bois a suffi pour que son intuition soit noyée. [...] Elle sait que cet homme à la barbe bleue est fatal, mais la psyché naïve ne lui permet pas de l'exprimer⁴⁹.

Clarissa Pinkola Estes analyse de même le fait que la cadette (et donc aussi Saturnine) soit devenue sourde à sa mauvaise intuition comme un fait sociologique et sociétal : l'éducation genrée qui conduit à survaloriser la beauté chez les filles en dépit de l'intelligence et à les faire au contraire relativiser la beauté chez les hommes au profit de leur intelligence comme c'est aussi le cas dans le conte « Riquet à la Houppe » :

C'est généralement quand les filles sont très jeunes – avant l'âge de cinq ans – qu'elles acceptent l'idée d'épouser le monstre. On leur apprend à fermer les yeux et au contraire à se livrer à des minauderies qu'elles soient jolies ou non. C'est cette éducation qui pousse la plus jeune des sœurs à dire « Au fond, sa barbe n'est pas si bleue que cela », cet apprentissage précoce qui demande aux femmes d'être « gentilles » et finit par se substituer à leur intuition⁵⁰.

Dans les contes, les parents sont souvent défaillants et c'est aussi le cas de la mère de la cadette dont l'intuition est aussi endormie que celle de sa fille comme le remarque Clarissa Pinkola Estes : « Dans le conte même la mère collabore. Elle participe à la journée, à la promenade, elle ne prononce pas la moindre mise en garde à l'adresse de ses filles. On pourrait dire que la mère biologique ou la mère

⁴⁸ *Ibid.*, page 444.

⁴⁹ Clarissa Pinkola Estes. *Femmes qui courent avec les loups : histoires et mythes de l'archétype de la Femme sauvage*, Paris, [1992], Librairie générale française, 2001, page 74.

⁵⁰ *Ibid.*, page 77.

intérieure est endormie, ou qu'elle est elle-même naïve⁵¹ ». Selon elle, Barbe bleue est d'autant plus fourbe qu'il donne à l'héroïne l'impression qu'elle est libre tout en la poussant à la faute.

Barbe-bleue poursuit son plan destructeur en poussant sa femme à se compromettre, psychologiquement parlant. « Fais ce que tu veux » intime-t-il, l'incitant à ressentir une fallacieuse impression de liberté. [...] Mais en réalité, elle ne l'est nullement (libre), car elle est contrainte de se tenir à l'écart des sinistres révélations sur le prédateur, même si, au plus profond de la psyché, elle a déjà envisagé l'issue⁵².

En effet, autoriser l'accès à toutes les pièces de la maison sauf une conduit inévitablement à faire naître chez l'héroïne l'envie irrésistible de la visiter, alors qu'autrement elle n'en aurait jamais eu l'idée d'autant plus que ce « cabinet » ne semble vraiment pas être la pièce la plus intéressante de la maison puisque les autres chambres sont « toutes plus belles et plus riches les unes que les autres ». Mais Barbe bleue et Don Elemirio ne sont sûrement pas sans savoir que l'interdiction est le meilleur moyen de susciter l'envie d'une chose et, s'ils ne tenaient vraiment pas à ce que l'héroïne pénètre dans le cabinet et que ce n'était pas juste un moyen de la mettre à l'épreuve, ils n'auraient pas donné la clef du cabinet pour l'un ou laisser la porte ouverte pour l'autre. Ainsi, le cabinet de Barbe bleue est remplacé par la chambre noire de Don Elemirio, mais ils ont tous les deux la même fonction, ils permettent d'éprouver la curiosité de la jeune fille et donc la confiance qu'on peut lui accorder. Si pour la cadette, chez Perrault, c'est une épreuve de torture car Barbe bleue lui confie la clé du cabinet lors d'un voyage d'affaire alors elle ne peut résister à la tentation : « la tentation était si forte, qu'elle ne put la surmonter » (*Contes*, 223), pour Saturnine cela paraît facile car elle se défend d'être curieuse, même si elle témoigne de la curiosité dans ses questions, et l'avertissement de Don Elemirio « 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. » (BB, 12) ne l'attire ni ne l'effraie, d'après ses propos. Pourtant la sentence « Si vous y pénétriez, je le saurais et il vous en cuirait. » est effrayante et mystérieuse car on se demande comment Don Elemirio pourrait savoir si Saturnine est entrée dans la pièce ou non puisque la porte n'est pas fermée à clef contrairement à chez Perrault et il n'a donc pas le recours de la clef fée. De plus, on imagine le pire puisque la mention du verbe cuire conjugué au conditionnel aurait pu être un indice prémonitoire de la fin du roman. Cependant, si on met cette citation de la page 12 en regard avec la page suivante, on découvre une citation de Saturnine qui se lit comme une réponse indirecte au propos de Don Elemirio « Tu me connais : je suis une dure à cuire. » (BB, 13), ce serait donc plutôt elle la phrase prémonitoire qui fait signe vers l'échec de Don Elemirio. Ainsi, il semblerait que la bonne attitude à adopter pour le processus de développement psychique de l'héroïne soit de désobéir, de ne pas se soumettre à l'injonction du « femmes, soyez soumises à vos maris », titre ironique du pamphlet de Voltaire :

Barbe bleue interdit à la jeune femme de se servir de la clef qui lui ferait prendre conscience des choses. En cela, il la dépouille de sa nature intuitive, de l'instinct naturel qui la pousse à la curiosité et lui permet de découvrir « ce qui gît en dessous » et au-delà de l'évidence. Sans ce savoir, la femme est dénuée de protection. Si elle essaie d'obéir à l'injonction de Barbe bleue de ne pas se servir de la clef, elle choisit

⁵¹ *Ibid.*, page 77.

⁵² *Ibid.*, page 79.

la mort pour son esprit. En choisissant d'ouvrir la porte de la terrifiante pièce au secret, elle choisit la vie⁵³.

La clef fée serait donc une syllepse de sens à prendre à la fois au sens propre d'objet et au sens figuré de « Ce qui fournit l'explication de certaines obscurités au niveau des termes, ce qui révèle un sens profond caché⁵⁴ ». De même, dans la réécriture, il n'y a plus de clef au sens physique et Saturnine n'a plus qu'à chercher une clef métaphorique afin de résoudre l'énigme Don Elemirio : il s'agit de se poser les bonnes questions afin d'obtenir la clef de résolution du problème. Clarissa Pinkola Estes souligne ainsi l'importance primordiale de la clef dans tous les sens du terme :

En matière de transformation, il y a un acte essentiel : poser la bonne question. C'est valable dans les contes de fées, en analyse, dans l'individuation. La bonne question fait germer la conscience. La bonne question, correctement formulée, naît toujours d'une curiosité fondamentale à propos de 'ce qui se trouve derrière'. Les questions sont les clefs qui ouvrent d'un coup les portes secrètes de la psyché. [...] Dans ce conte, la clef joue aussi le rôle d'un récipient, elle contient le sang qui est la mémoire de ce que l'on a vu, de ce que l'on sait maintenant. Pour les femmes, la clef signifie la pénétration d'un mystère ou d'un savoir. [...] Aussi est-ce seulement la persistance du sang sur cette clef qui conduit la psyché à s'accrocher à ce qu'elle a vu, au sens positif du terme. Il s'établit dans notre existence une censure de tous les événements négatifs et douloureux. Le moi censeur doit sans aucun doute vouloir oublier qu'il a vu cette pièce et les cadavres qu'elle contient. C'est pourquoi l'épouse de Barbe bleue entreprend de récupérer la clef avec du tissu de crin⁵⁵.

Se poser les bonnes questions a une importance telle pour le développement psychique selon la psychanalyste et conteuse qu'elle finit par conclure que « Telle l'épouse de Barbe bleue, la femme peut se libérer si elle parvient à mettre la main sur la question clef et à y répondre en toute franchise⁵⁶ ». Pour la cadette comme pour Saturnine, il s'agirait donc de se demander pourquoi et comment ces femmes sont mortes afin d'échapper au même sort et de ressortir de l'épreuve gagnante sur un plan psychique et personnel. Les deux vont parvenir à la même réponse : « L'épouse va le piéger en le laissant penser qu'elle est sa victime consentante alors qu'elle projette sa mort⁵⁷ ». Ainsi, quand la cadette demande du temps à Barbe bleue afin de faire une dernière prière alors qu'en réalité elle utilise ce temps pour appeler sa sœur Anne et ses frères à l'aide, Saturnine se prend au jeu des photos et du flirt avec Don Elemirio pour mieux obtenir sa confiance et l'enfermer dans la chambre cryogénique. Le fait que la cadette fasse appel à ses frères mobilise d'ailleurs un autre concept psychanalytique, celui de l'animus et de l'anima, comme l'explique Clarissa Pinkola Estes :

La jeune femme fait appel à ses frères psychiques. Que représentent-ils ? Ce sont les moteurs les plus musclés, les plus agressifs de la psyché. Ils représentent la force intérieure de la femme qui va agir lorsque le temps de mettre fin aux impulsions mauvaises sera venu. On leur donne habituellement le genre masculin mais le genre féminin leur convient également. [...] Dans le cas présent, c'est l'aide d'une énergie interne masculine que l'épouse, désormais plus avisée, reçoit. Jung l'a appelé l'animus. Cet élément de la psyché féminine en partie mortel, en partie instinctuel, en partie culturel, apparaît dans les contes de fées et dans les rêves sous la forme du fils, du mari, de l'étranger et/ou de l'amant – et se révèle parfois menaçant selon les circonstances. Il revêt une importance particulière dans la mesure où il possède des qualités que l'éducation traditionnelle refuse aux femmes, notamment l'agressivité.

⁵³ Clarissa Pinkola Estes. *op. cit.*, page 80.

⁵⁴ TLFi : <https://www.cnrtl.fr/definition/clef>

⁵⁵ Clarissa Pinkola Estes. *op. cit.*, page 81-87.

⁵⁶ *Ibid.*, page 101-102.

⁵⁷ *Ibid.*, page 93.

Lorsque cet élément appartenant au sexe opposé est sain, comme les frères dans *Barbe Bleue*, il aime la femme qu'il habite et l'aide, à l'intérieur de la psyché, à accomplir ce qu'elle souhaite⁵⁸.

De même, ces concepts jungiens sont aussi mobilisés dans la réécriture d'Amélie Nothomb puisque Saturnine Puissant par son nom et sa force de caractère a une grande part d'animus en elle tout comme Don Elemirio que l'éducation traditionnelle masculine et le patriarcat n'a pas empêché de devenir un homme au foyer (car il ne sort quasiment jamais de chez lui), fin amateur de couture et de cuisine. Cependant, Clarissa Pinkola Estes fustige la première morale de Perrault « La curiosité, malgré tous ses attraits/ Coûte souvent bien des regrets » et toutes les interprétations psychanalytiques qui vont dans ce sens, ce qui n'est pas la démarche d'Amélie Nothomb dont la réécriture n'excuse pas la curiosité, pas plus qu'elle ne la condamne :

Certains théoriciens de la psychologie et, parmi eux Freud et Bruno Bettelheim, ont interprété les épisodes du type de celui que l'on trouve dans ce conte comme une punition de la curiosité sexuelle des femmes. À ses débuts, la psychologie traditionnelle donnait une connotation franchement négative à la curiosité féminine, tandis que chez les hommes, la curiosité se voyait qualifier d'investigatrice. Les femmes disaient-on "fourraient leur nez" partout, les hommes enquêtaient⁵⁹.

En effet, la curiosité est plutôt perçue comme un défaut chez les femmes et une qualité chez les hommes mais l'auteurice de *Femmes qui courent avec les loups* veut réhabiliter cette qualité nécessaire au développement personnel et cela la porte à conclure que « En assassinant toutes ses épouses "curieuses", Barbe bleue tue le féminin créatif, le potentiel de développement d'une existence nouvelle, riche sous tous ses aspects⁶⁰ ».

Alors que la symbolique psychanalytique de la réécriture de « Riquet à la Houppe » est plus conforme à d'autres contes de Perrault, tel « Cendrillon » et « Le petit chaperon rouge » qu'à l'hypotexte, qui a d'ailleurs fait l'objet de moins d'interprétations psychanalytiques que les autres contes ; la réécriture de « Barbe bleue » coïncide mieux avec les interprétations psychanalytiques de l'hypotexte perraldien par Clarissa Pinkola Estes qu'avec celles de Bruno Bettelheim, signe d'une évolution des mentalités palpable dans la réécriture. Tout comme les contes, les mythes ont aussi beaucoup nourri la psychanalyse et il existe même un mythe qui irradie tant les contes qu'il a sa propre analyse dans l'ouvrage de Bettelheim, pourtant intitulé « The Uses of Enchantment », et tellement centré sur les contes de fées, que la traduction française qui a été choisie pour ce titre est *Psychanalyse des contes de fées*. Il s'agira donc de mesurer l'impact de ce mythe sur la symbolique des contes et de leurs réécritures.

⁵⁸ Clarissa Pinkola Estes. *op. cit.*, page 94-95.

⁵⁹ *Ibid.*, page 80.

⁶⁰ *Ibid.*, page 88.

3.4. Symbolique mythologique : Les résurgences du mythe de Psyché dans les contes de Perrault et leurs réécritures

Le récit d'Amour et de Psyché tel qu'il nous est raconté au chapitre IV du roman *L'Âne d'or* ou *Les Métamorphoses*⁶¹ écrit par Apulée entre 160 et 180 serait vraisemblablement à l'origine un conte oral avant de devenir un mythe, ce qui est sûr c'est qu'il a inspiré de nombreux contes de Perrault (« Cendrillon », « Riquet à la Houppe », « Barbe-Bleue⁶² ») ainsi que d'autres contes populaires de divers pays comme « Le verrou » extrait du *Pentamerone*, un recueil de 49 contes populaires de Giambattista Basile, et le conte type *La Belle et la Bête* repris à l'écrit notamment par Mme de Villeneuve et Mme Leprince de Beaumont au XVIIIe siècle. L'influence du conte/mythe de Psyché se fait donc beaucoup sentir dans les contes de Perrault et ses réécritures. « Riquet à la Houppe » reprend surtout le début du mythe notamment concernant le personnage de l'aînée du royaume voisin décrite comme « plus belle que le jour », beauté qui fait écho à celle de Psyché, plus belle que la déesse de la beauté, Vénus, elle-même :

Il était une fois, dans une ville, un roi et une reine qui avaient trois filles remarquables par leur beauté. Mais on estimait que les aînées, bien qu'elles fussent d'une apparence tout à fait charmante, pouvaient recevoir de la part des hommes un éloge convenable ; tandis que la beauté si particulière et extraordinaire de la plus jeune ne pouvait être exprimée ni même suffisamment louée à cause de la pauvreté du langage humain. Ainsi, de nombreux citoyens et étrangers que la renommée d'un spectacle extraordinaire rassemblait en une foule passionnée, béats d'admiration devant sa beauté inaccessible et portant leur main droite à la bouche avec l'index posé sur le pouce levé, la vénéraient absolument comme la déesse Venus en personne, en lui prodiguant des marques d'adoration religieuses⁶³.

⁶¹ Apulée. « L'âne d'or » (*Les Métamorphoses*), traduit du latin et présenté par Géraldine Puccini, Arléa, collection « Retour aux grands textes » (Paris), 2008, 344 pages.

⁶² Voir la magnifique analyse d'Ute Heidmann, « La Barbe bleue palimpseste. Comment Perrault recourt à Virgile, Scarron et Apulée en réponse à Boileau », *Poétique*, volume 154, numéro 2, 2008, pages 161-182. Selon elle, Perrault ferait correspondre la description de l'homme abject faite par Vénus au portrait de Barbe bleue :

« Il suffit d'examiner les termes latins de cette malédiction pour comprendre que Perrault fait ressembler le personnage de Barbe bleue par plus d'un trait à ce portrait-robot. Roturier, criminel et sans héritier, il est « maudit par le Sort » aussi bien « dans son rang » (*dignitate*) que « dans sa fortune » (*patrimonii*). Quant à « sa personne même » (*incolumitatis ipsius*), il est « maudit » par le fait d'avoir une Barbe bleue qui n'inspire que répulsion à toutes les femmes et filles. L'expression « par malheur » dans la phrase « mais par malheur cet homme avoit la Barbe-bleüe » (page 58) transpose dans un univers non mythologique la tournure *Fortuna damnauit*. A y regarder de près, le personnage de Barbe bleue incarne l'époux abject dont le texte latin ne fait qu'esquisser le portrait virtuel. Car un tel mari monstrueux n'existe pas dans le conte ancien. Cupidon, qui devient le mari de Psyché à l'insu de Vénus, en est l'antithèse : inlassablement amoureux, il sauve à plusieurs reprises son épouse curieuse de la mort. Barbe bleue essaie, au contraire, de tuer la sienne après avoir égorgé les précédentes « l'une après l'autre » : ces crimes lui vaudraient largement l'étiquette d'homme le plus vil (*hominis extremi*) du monde. [...] Parmi les dieux marins au service de Vénus se trouve un curieux personnage évoqué en ces termes : *Portunus caereulis barbibus hispidus* (2004, page 74), ce qui signifie littéralement « Portunus tout hérissé d'une Barbe bleue ». *Caerulea barba* désigne une barbe couleur de mer ou de ciel ; la forme du pluriel souligne l'état peu soigné de la barbe qui rend le personnage qui la porte horrible ou sauvage, *hispidus*. Brugière de Barante traduit en 1692 sans ambiguïté : « *Portunus* avec sa grosse barbe bleuë » (1719, page 17-18). Tout porte à croire que Perrault y est allé chercher l'attribut si souvent commenté. » Ensuite, Ute Heidmann analyse termes à termes les ressemblances entre le texte latin et le conte de Perrault, analyse très riche à laquelle nous vous renvoyons.

⁶³ Apulée. *op. cit.*, page 134.

Même si le statut de cadette de Psyché l'affilie plutôt à « la cadette » du « Barbe bleue » de Perrault, la ressemblance ne s'arrête pas à leur grande beauté car quand Psyché a pour malheur d'être tellement belle que personne n'ose la demander en mariage et que tout le monde se contente de la contempler, ce qui nuit fortement à son caractère :

Pendant ce temps-là, malgré sa beauté évidente, Psyché ne recueille aucun fruit de son charme. Tous la contemplent, tous la louent, mais personne, ni roi ni prince, ni même homme du peuple, ne la désire ni ne vient demander sa main. On admire son aspect divin, mais c'est comme une statue d'un art sans défaut que tous l'admirent. Depuis longtemps, ses deux sœurs aînées dont la beauté moyenne n'avait fait de bruit chez aucun peuple, fiancées à des prétendants royaux, avaient déjà conclu de riches mariages ; mais Psyché, vierge, sans époux, restant à la maison, pleure sur son abandon et sa solitude, le corps malade, l'âme blessée et, bien qu'elle séduise toutes les nations, elle haït en elle sa propre beauté⁶⁴.

L'aînée du royaume voisin de Riquet quant à elle n'a que sa beauté comme unique avantage, ce qui fait qu'on se lasse vite de la regarder pour aller vers sa sœur cadette, laide mais pleine d'esprit, alors qu'elle-même en est dépourvue, ce qui la chagrine énormément comme le montre l'hyperbole « mourir de douleur » :

Quoique la beauté soit un grand avantage dans une jeune personne, cependant la cadette l'emportait presque toujours sur son aînée dans toutes les Compagnies. D'abord on allait du côté de la plus belle, pour la voir et pour l'admirer, mais bien tôt après, on allait à celle qui avait le plus d'esprit, pour lui entendre dire mille choses agréables ; et on était étonné qu'en moins d'un quart d'heure l'aînée n'avait plus personne auprès d'elle, et que tout le monde s'était rangé autour de la cadette. L'aînée, quoique fort stupide, le remarqua bien, et elle eut donné sans regret toute sa beauté pour avoir la moitié de l'esprit de sa sœur. La reine, toute sage qu'elle était, ne put s'empêcher de lui reprocher plusieurs fois sa bêtise, ce qui pensa faire mourir de douleur cette pauvre Princesse. (*Contes*, 277)

On remarque donc de nombreuses similitudes entre les deux contes et notamment le fait que les deux héroïnes soient présentées uniquement comme des objets de contemplations et non des sujets pensants, ce qui les réifie et les rend passives. Les deux héroïnes devront d'ailleurs passer par tout un parcours d'individuation pour devenir les sujets agissant de leurs histoires et non plus les objets de l'action. De même, elles sont toutes les deux délaissées au profit de leurs sœurs moins jolies qu'elles et leur caractère en pâtit tout comme leur santé. De plus, Psyché, que le peuple vénère au même titre que Vénus au point de la remplacer dans leur culte, va attirer sur elle la colère de cette dernière qui, pour se venger de cette rivale importune, va demander à son fils Cupidon de l'enflammer « de l'amour le plus ardent pour l'homme le plus vil que la fortune a condamné à la perte de son rang, de son patrimoine, ainsi que de son intégrité physique même, un homme si faible que l'on ne trouve dans le monde entier son pareil en misère. »⁶⁵ La pauvre Psyché est donc persécutée à cause de sa beauté sans pareil tout comme Trémière, le personnage correspondant à l'aînée dans la réécriture de « Riquet à la houppe ». En effet, en la voyant l'infirmière ne peut s'empêcher de s'exclamer « Que tu es belle ! » (RH, 35) et les parents qui viennent la voir à la maternité sont « aussitôt sous le charme » (RH, 36) comme si Trémière

⁶⁴ Apulée. *op. cit.*, page 137.

⁶⁵ *Ibid.*, page 136.

les avait charmés soit car elle est fée soit car une marraine fée se serait penché sur son berceau pour lui attribuer le don de charmer par sa beauté, le mot « charme » étant dérivé du latin classique *carmen*, -inis, au sens de « formule magique, incantation ». Néanmoins, cette grande beauté lui porte malheur dès l'école où les autres enfants jaloux prennent comme prétexte son mutisme pour la harceler comme le constate amèrement l'énonciateur : « Les gens ne sont pas indifférents à l'extrême beauté : ils la détestent très consciemment. Le très laid suscite parfois un peu de compassion ; le très beau irrite sans pitié. La clef du succès réside dans la vague joliesse qui ne dérange personne. » (RH, 79). Pourtant dans *L'Âne d'or*, Cupidon tombe amoureux de Psyché et n'exécute donc pas les terribles ordres de sa mère et Psyché, abandonnée sur un rocher, au sommet d'une colline, par son père qui obéit aux injonctions de l'oracle de Delphes, est emportée par Zéphyr, le doux Vent de l'ouest, jusqu'à une merveilleuse vallée près d'un magnifique palais où Cupidon va tous les soirs la rejoindre pour passer la nuit avec elle, la quittant avant l'aurore afin qu'elle ne connaisse jamais son identité. C'est ainsi que l'histoire diffère des deux versions de « Riquet à la Houppe » étudiées car l'aînée et Trémière vont finir par tomber amoureuse de Riquet/ Déodat et l'épouser alors qu'il est toujours aussi laid qu'avant (sauf à leurs yeux), quand Psyché, après maintes épreuves de Vénus, va finir par épouser son magnifique amour immortel et le devenir à son tour grâce à la consommation de l'Ambrosie, le nectar des dieux, l'amour (Éros) et l'âme (Psyché) étant ainsi unis par Zeus pour l'éternité. Si Psyché n'a donc pas épousé le monstre auquel Vénus l'avait destinée, ses deux sœurs jalouses ont tout fait pour la persuader que l'amant qui venait la rejoindre en secret toutes les nuits était le monstre dont il était question dans l'oracle et elles l'ont ainsi conduite à faire un premier pas vers son parcours d'individuation. P. Mauchant-Renoult souligne que cela lui a permis de sortir de sa « position psychique passive et immature » :

Le fait que les sœurs soient au nombre de deux indique une mobilisation de l'énergie inconsciente. La position unilatérale de passivité bienheureuse de Psyché est remise en question par l'intrusion des deux sœurs. Le nombre deux symbolise l'accès à une dialectique conscient-inconscient. Les deux sœurs peuvent être interprétées comme figures d'ombre. À propos de cet archétype, Jung écrit que l'ombre doit être considérée comme « un contrepoison aux illusions idéalistes entretenues sur l'essence de l'homme ». La confrontation à la figure de l'ombre va amener Psyché à transgresser la promesse faite. Psyché s'était engagée à ne jamais chercher à connaître l'identité de son mari. Les deux sœurs viennent déstabiliser sa vie ritualisée où son époux secret ne vient la rejoindre que la nuit⁶⁶.

C'est à ce moment que le conte de Psyché rejoint celui de Barbe bleue car la visite des voisines et bonnes amies à la demeure somptueuse de Barbe bleue, en son absence, peut être vue comme une réécriture de la visite des deux sœurs au sublime palais de Psyché, en l'absence de Cupidon qui avait prévenu sa femme de cette épreuve. Ainsi, quand les amies de la cadette « ne cessaient d'exagérer et d'envier le bonheur de leur amie » (*Contes*, 223), cette envie se transforme en jalousie chez les sœurs de Psyché : « Après ces paroles, elle leur montre les immenses richesses de sa maison d'or, [...] leur offrant un bain divin et la magnificence d'une table surhumaine, si bien qu'une fois rassasiées par la

⁶⁶ Pascale Mauchant-Renoult. « Éros et Psyché. Un conte, un parcours initiatique », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, vol. 145, no. 1, 2017, pages 27-37.

profusion de ces richesses vraiment célestes, elles nourrissent de l'envie au tréfonds de leurs cœurs⁶⁷ ». De plus, il nous est précisé que l'une des deux sœurs est particulièrement jalouse car elle a à se plaindre d'« un mari plus âgé que son père, plus chauve qu'une citrouille, plus petit qu'un enfant et qui garde tout dans la maison sous clef, derrière des verrous et des chaînes⁶⁸ » et cette clef qui cache tous les secrets de la maison n'est pas sans rappeler celle de Barbe bleue. De même, les amies et les sœurs, dans les deux, cas aident sans le vouloir l'héroïne à se poser les bonnes questions : qui est ton mari, d'où vient sa richesse ? Elles sont donc des auxiliaires qui représentent l'inconscient de l'héroïne, et conduisent Psyché à découvrir l'apparence de son mari pendant la nuit grâce à une lampe à l'huile, mettant ainsi fin au secret et à son attitude passive et obéissante envers Éros. La cadette est quant à elle autorisée par l'absence de son Barbe bleue et la présence de ses invitées à visiter toutes les pièces même celle interdite, levant ainsi le voile sur l'identité et l'origine des richesses de son mari.

Dans le *Barbe-Bleue* d'Amélie Nothomb, Corinne, l'amie de Saturnine, joue le même rôle d'inconscient méfiant que les sœurs et les amies des versions précédentes. En effet, elle se méfie de Don Elemirio et elle ne cesse de mettre son amie en garde contre lui au moment même où Saturnine commence à baisser la garde. Il est aussi notable que l'écrivaine glisse dans sa réécriture des références à ce probable hypotexte antique puisqu'une des anciennes colocataires de Don Elemirio s'appelle « Proserpine » (BB, 62) du nom de la reine des enfers présente dans l'œuvre d'Apulée. De même, quand Saturnine s'admire vêtue de la jupe que lui a confectionné Don Elemirio « La psyché lui renvoya une image saisissante » (BB, 59), son miroir est justement une psyché et il lui renvoie une « image saisissante » de sa beauté ; il s'agit d'une double référence et l'utilisation du mot psyché au lieu du mot miroir est sûrement motivée par l'intertextualité. La chambre cryogénique imaginée par Amélie Nothomb est, peut-être aussi, inconsciemment, un clin d'œil plus direct à l'histoire de Psyché et Cupidon que le cabinet de Perrault puisque, dans l'histoire d'Apulée, il suffit que Psyché ouvre la boîte de Pandore pour tomber dans un « sommeil infernal⁶⁹ » tout comme il suffit de passer le seuil de la chambre cryogénique, dans le roman d'Amélie Nothomb, pour mourir de froid dans les heures qui suivent, sans même l'intervention de Don Elemirio puisque la porte est équipée d'un système de verrouillage automatique. Ainsi, dans *L'âne d'or*, aussitôt que Psyché ouvre la boîte de Pandore, elle est confrontée à « un sommeil infernal et vraiment stygien qui l'envahit dès qu'il est libéré du couvercle, se répand en un épais nuage de sommeil sur tous ses membres et, après l'avoir fait tomber sur place dans le chemin même, s'empare d'elle⁷⁰ ». Comme le Styx est le fleuve qui sépare notre monde des enfers dans la mythologie gréco-latine, ce sommeil « vraiment stygien », traduction de « *infernus somnus ac uere Stygius* », est peut-être un euphémisme pour désigner la mort, dont Psyché est sauvée par Cupidon qui descend aux enfers et remet le sommeil dans sa boîte. Cette hypothèse est confirmée par le pléonasm

⁶⁷ Apulée. *op. cit.*, page 148.

⁶⁸ *Ibid.*, page 149.

⁶⁹ *Ibid.*, page 183.

⁷⁰ *Ibid.*, page 183.

qui sert à qualifier Apulée une fois qu'elle est envahie par le sommeil : « un cadavre endormi », traduction de « *dormiens cadaver* », ce qui fait encore coïncider l'hypotexte antique et l'hypertexte moderne puisque, dans les deux cas, il suffit d'ouvrir (une boîte, une porte) pour être prisonnier de la mort et il suffit d'une intervention extérieure pour échapper à cette même mort. En effet, dans *Barbe Bleue*, les victimes pourraient être sauvées par une intervention extérieure puisque le cabinet cryogénique, une fois fermé, ne peut être ouvert que de l'extérieur. Néanmoins, les adjuvants manquent à l'appel : Émeline, la première colocataire de Don Elemirio, a été retrouvée morte par lui au bout de six heures passées dans la salle cryogénique et Saturnine laisse sous-entendre qu'il aurait pu la sauver s'il s'était mis à sa recherche avant et s'il avait commencé par cette pièce, erreur dont il pâtira à la fin du roman puisque Saturnine sortira après l'avoir enfermé afin de ne pas succomber à ses plaintes et de ne pas faire marche arrière.

Mais ce qui rapproche le plus le mythe de Psyché et le conte « Barbe bleue » c'est le mytheme de la curiosité féminine, aussi illustré par l'archétype de Pandore. Ainsi, alors que Cupidon l'a « avertie à diverses reprises et lui fit souvent craindre de ne jamais chercher à connaître l'apparence de son mari, en se laissant persuader par le pernicieux conseil de ses sœurs, de ne pas, par une curiosité sacrilège, se précipiter à sa perte du haut d'une si grande accumulation de bonheur et de ne plus jouir ensuite de ses embrassements⁷¹ », Psyché ne peut résister à la curiosité et un soir elle éclaire le visage de son amant à la lampe à huile en dépit des menaces, tel Orphée qui aux enfers se retourna pour voir Eurydice, la perdant du même coup. De plus, comme la cadette dans « Barbe bleue », cette curiosité lui permettra d'évoluer de l'obscurité de l'ignorance à la lumière de la vérité car avant de partir, Cupidon lui apprend : « Moi, certes, trop naïve Psyché, j'ai oublié les préceptes de ma mère Vénus qui avait ordonné qu'enchaînée par le désir pour le dernier des misérables, tu fusses livrée au mariage le plus vil. C'est moi, au contraire, qui, amoureux, ai volé vers toi. Mais j'ai agi avec légèreté, je le sais, et moi-même, l'illustre archer, je me suis percé de mon propre trait et j'ai fait de toi ma femme⁷² ». Dans les deux contes, la curiosité est donc bénéfique et permet à l'héroïne d'être lucide sur son mari soit qu'il se révèle vraiment être une personne monstrueuse (Barbe bleue) ou qu'il soit la « plus douce de toutes les bêtes sauvages⁷³ », la tendresse et l'amour même c'est-à-dire Éros. De même, si la curiosité de Psyché lui fait dans un premier temps perdre Cupidon, il finit par lui pardonner et par s'unir à elle, après qu'elle eût prouvé sa valeur dans trois épreuves d'Aphrodite, contrairement à Barbe bleue qui ne pardonne pas la cadette d'avoir découvert la vérité et, d'ailleurs, elle n'aurait pas non plus pu lui pardonner ses crimes. Les deux héroïnes ont donc parachevé leur parcours initiatique grâce à leur curiosité qui est si nécessaire au processus d'individuation de Psyché qu'elle réitère quand « une curiosité téméraire s'empare de son esprit⁷⁴ » et la pousse à ouvrir la boîte dans laquelle elle a glissé une parcelle de la beauté de Perséphone,

⁷¹ Apulée. *op. cit.*, page 147.

⁷² *Ibid.*, page 159-160.

⁷³ *Ibid.*, page 158.

⁷⁴ *Ibid.*, page 183.

la reine des Enfers, pour Vénus. Encore une fois, cette curiosité est immédiatement suivie d'effets négatifs : à peine le couvercle est-il soulevé qu' « elle gît immobile, n'étant plus rien d'autre qu'un cadavre endormi⁷⁵ » ; mais le danger dans lequel est placée Psyché fait revenir Cupidon auprès d'elle. Bien que la morale que l'on retient souvent de ces contes soit « la curiosité est un vilain défaut », rien n'est moins sûr quand on regarde l'heureux dénouement auquel la curiosité a conduit Psyché dont l'histoire finit par un mariage hiérogamique, la cadette qui épouse un « fort honnête homme » (*Contes*, 228) et dote ses frères grâce à l'argent du défunt Barbe bleue, et Saturnine qui se « changea en or » (BB, 125).

On peut donc conclure que le récit de Psyché dans *L'Âne d'or*, qu'il ait d'abord été un conte ou un mythe, a fortement inspiré les contes populaires et leurs réécritures dont celles d'Amélie Nothomb, qui mettent en exergue ce que doivent les contes de Perrault au mythe d'Apulée. Il nous reste une dernière symbolique à analyser : celle des prénoms, c'est-à-dire l'onomastique, qui prend beaucoup d'ampleurs dans les réécritures de l'autrice.

3.5. Symbolique des prénoms : l'évolution de l'onomastique des personnages

L'onomastique est très importante dans les romans d'Amélie Nothomb. La plupart du temps, ces personnages portent des aponymes c'est-à-dire des prénoms qui collent parfaitement à leur personnalité à l'instar de Saturnine Puissant, dans *Barbe Bleue*, qui est à la fois taciturne en référence à Saturne, le dieu mélancolique, et puissante par sa force de caractère. De même, Don Elemirio a un titre qui, par ses sonorités, renvoie immédiatement aux poncifs que l'on se fait sur la noblesse espagnole. Il y a également un grand travail sur l'onomastique dans le *Riquet à la Houppe* d'Amélie Nothomb. En effet, Déodat, que sa mère a la tentation d'appeler Riquet, est un prénom dont l'onomastique intéressante nous est rappelée dans le roman : il provient du latin *deos datum* « donné par Dieu » et a la même signification que le prénom Théodore, du grec *theos doron* qui signifie « don de Dieu ». Les parents de Déodat ont également des prénoms à l'étymologie savante puisque le père s'appelle Honorat, prénom qui vient du verbe latin *honoro, avi, atum, are* qui signifie « honorer » et qui, à la P3 du présent de l'indicatif, donne « honorat ». Ce verbe latin est de la même famille que le nom *honos, honoris* dont le sens est « honneur » et qui a d'ailleurs donné lieu au prénom Honoré. Et, justement, pendant l'écriture de *Riquet à la Houppe*, Amélie Nothomb a lu toute *La Comédie Humaine* de Honoré de Balzac comme elle l'avoue dans un aparté métalittéraire à la fin de son roman : « J'ai beau être une dévoreuse de livres, il va de soi que je n'ai pas lu tous les chefs-d'œuvre littéraires de ce monde, mais en 2015, il m'est arrivé une expérience édifiante : j'ai lu *La Comédie humaine* de Balzac en entier. » (RH, 184). On apprend

⁷⁵ Apulée. *op. cit.*, page 183.

aussi vers la fin du roman que le nom de famille de Déodat est « Eider » (RH, 169) et ce nom de famille lui est comme prédestiné puisque c'est aussi le nom générique d'une espèce de canard migrateur et Déodat deviendra un grand ethnologue. De même, la mère de Déodat s'appelle Enide, un prénom éminemment littéraire depuis le roman en vers *Erec et Enide* de chrétiens de Troyes. À cette famille aux prénoms à l'étymologie savante, s'oppose la famille habitant sur l'autre rive de la Seine dont les prénoms sont d'origine populaire puisqu'ils sont conçus non pas à partir de l'étymologie mais par dérivation/hybridation : « Sur l'autre rive de la Seine, un jeune couple nouvellement établi non loin de la gare d'Austerlitz mit au monde une petite fille. Le père s'appelait Lierre, la mère s'appelait Rose. Ils nommèrent le bébé Trémière. » (RH, 35). Tous les prénoms de la famille sont issus du monde végétal et ils ont tous un lien sémantique les uns avec les autres puisque la grand-mère s'appelle Passerose, c'est donc une rose passée, fanée, qui a donné naissance à une jeune Rose qui s'est mariée à un Lierre, ce qui par croisement génétique a donné une rose Trémière. Ce n'est pas la première fois qu'Amélie Nothomb utilise ce procédé pour justifier l'onomastique de ses personnages. Ainsi, dans *Le Voyage d'Hiver*, la femme dont tombe amoureux le personnage principal Zoïle lui révèle qu'elle s'appelle Astrolabe alors qu'il pensait qu'elle portait le doux nom d'Aliénor, prénom qui est en fait celui de sa colocataire, une romancière légèrement attardée. Quand Zoïle apprend le vrai prénom de celle qu'il aime, il s'étonne qu'on lui ait donné un prénom de garçon et précisément celui du fils d'Héloïse et d'Abélard, référence qui lui revient immédiatement, alors elle lui explique :

Ma mère s'appelait Héloïse, et mon père Pierre, prénom d'Abélard. [...] Peu après ma conception, mon père est devenu un fanatique de Fidel Castro et a abandonné ma mère pour aller vivre à Cuba. Maman a feint de penser que castriste et castré avaient la même racine. Par vengeance, elle m'a appelée Astrolabe⁷⁶.

On se retrouve donc face au même schéma d'attribution de prénom que dans *Riquet à la Houppie* où Trémière s'appelle ainsi uniquement car ses parents s'appellent Lierre et Rose et que, si l'on fusionne les deux plantes, on obtient une rose trémière, c'est-à-dire une rose grimpante.

L'onomastique du prénom a une importance toute particulière dans le cas des réécritures puisque les prénoms peuvent soit participer à la modernisation de l'hypotexte en collant aux prénoms les plus donnés à l'époque de l'auteur de la réécriture, soit conserver la saveur surannée de l'hypotexte, ou encore s'inscrire dans une certaine atemporalité propre à certains genres littéraires comme les contes et c'est semble-t-il le pari d'Amélie Nothomb. En effet, une aura de rareté, d'atemporalité et d'étrangeté émane souvent des prénoms des personnages d'Amélie Nothomb. Ainsi, dans l'émission radiophonique *Le Grand Entretien*, quand l'intervieweur Vincent Josse lui fait remarquer que, les prénoms, c'est un art chez elle et que ses personnages ont rarement des prénoms banals, elle lui répond :

L'idée ce n'est pas que ça ne soit pas connu, certains de mes personnages s'appellent Isabelle et Marie, l'idée c'est vraiment un idéal platonicien du mot qui correspond exactement à la chose. L'idée n'est pas de rechercher le mot rare, l'idée est de rechercher le mot exact. Si le mot est à coucher dehors, ça n'a aucune importance pourvu qu'il soit le mot précis. J'essaye d'être la plus précise possible mais si par

⁷⁶ Amélie Nothomb. *Le Voyage d'Hiver*, Paris, [2009], Le livre de Poche, 2011, Page 45-46.

ailleurs la précision exige que le personnage s'appelle Pierre et bien le personnage s'appellera Pierre et il y a aussi des Pierre dans mes livres mais c'est vrai que mes personnages étant souvent des caractères hors-normes, il est un peu plus fatal qu'ils s'appellent Prétextat ou Epicène⁷⁷.

L'onomastique est d'autant plus primordiale dans le cadre des réécritures qu'elle permet de réévaluer l'importance des personnages dès le prénom comme le souligne Isabella Matazzi :

Dans *Barbe bleue* d'Amélie Nothomb, roman paru en 2012, la réécriture semble présenter un décalage évident par rapport au texte-source. Si dans *La Barbe bleue* de Perrault, la protagoniste féminine répondait à des appellatifs génériques (la cadette, la fille...), ici elle bénéficie d'une véritable identité. Elle possède un prénom et un nom : Saturnine Puissant. La présence d'un nom propre apporte une première torsion du pattern. Appeler un personnage par son nom équivaut à lui donner un poids spécifique non négligeable dans les équilibres des forces symboliques du roman. [...] En ce cas, la cadette passive et ingénue de Perrault est devenue une femme toute-puissante au prénom à la forte dominante masculine. Le prénom Saturnine tire son origine d'un dieu violent qui a émasculé son père et dévoré ses fils : Saturne, le seigneur du temps et de la mélancolie⁷⁸.

Ainsi, il y a une réelle *transvalorisation* du personnage de la cadette qui acquiert un nom et une personnalité forte et complexe et il est intéressant de noter que, si chez Perrault les deux personnages principaux étaient désignés par des groupes nominaux féminins indépendamment de leur genre : « la cadette » et « Barbe bleue », chez Amélie Nothomb ceux-ci sont renommés par deux prénoms à forte connotation masculine : « Saturnine » et « Don Elemirio ». Amélie Nothomb opère donc une masculinisation de l'univers tout du moins dans l'onomastique, perpétuant la logique de complémentarité de l'*hypertexte* avec son *hypotexte* déjà observée pour la symbolique des couleurs. Aussi, chez Perrault, le Petit Chaperon rouge est une fillette qui est désignée par un surnom masculin, par le manteau que lui a offert sa grand-mère, alors que Barbe bleue a quant à lui un surnom qui met en valeur sa barbe, attribut viril par excellence mais qui paradoxalement est un nom féminin, ce qui conduit à accorder les participes passés qui le désignent au féminin. Cette masculinisation et féminisation réciproque est étrange mais c'est peut-être un moyen de rendre les deux histoires universelles en sous-entendant qu'elles peuvent aussi concerner des personnes de l'autre sexe que celui qui est attribué au personnage principal, procédé que perpétuerait donc Amélie Nothomb dans sa réécriture.

Néanmoins, bien qu'il fasse l'objet d'une *transvalorisation*, le personnage de Saturnine a tout de même un prénom à la connotation dysphorique comme le souligne Isabella Matazzi en précisant que le prénom de Saturnine renvoie aussi à la mélancolie :

Le mot Saturnine renvoie aussi au saturnisme, intoxication aiguë ou chronique par le plomb provoquant une altération du système nerveux (troubles neuromoteurs, retard mental...) et ensuite la mort. La médecine fait référence là encore au dieu Saturne car, dans la pratique alchimique, la planète qui lui est dédiée est le symbole du plomb. [...] La planète Saturne, dont le mouvement de circonvolution est le plus lent de tout le système solaire, conjugue aussi le plomb à la lourdeur et à la lenteur traditionnellement associées à l'humeur mélancolique. Ainsi, dès la première ligne du texte, l'héroïne de Nothomb semble présenter, dans la poignée de voyelles et de consonnes qui disent son identité, un

⁷⁷ Amélie Nothomb. [« Entretien avec Vincent Josse », *Le grand atelier*], France Inter [en ligne], 5 juillet 2019, 1h38, URL : [Amélie Nothomb \(radiofrance.fr\)](https://www.radiofrance.fr/), (consulté le 6/10/2019).

⁷⁸ Isabella Matazzi. « Barbe bleue entre Charles Perrault et Amélie Nothomb. La réécriture littéraire comme miroir du monde sensible », *Féeries* [En ligne], numéro 15, 2018, mis en ligne le 14 février 2019.

réseau complexe d'échos et de renvois. Si d'une part elle se trouve à l'opposé de l'héroïne de Perrault par son évident état de « puissance », de l'autre elle semble partager avec celle qui l'a précédée un même parcours de croissance et d'affinement perceptif⁷⁹.

Selon Isabella Matazzi, le prénom de chacune des colocataires est un indice prémonitoire de son parcours sensoriel, le prénom est donc une des clefs de résolution du roman. Elle rapporte, en effet, que « Pour les alchimistes le plomb, métal lourd et imparfait, représente le premier degré — l'état de nigredo — d'un processus triadique d'élévation intellectuelle⁸⁰ » et en ce sens on peut ajouter que Saturnine, qui contient une bonne part de plomb dans son prénom, va s'ingénier à le transformer en or. En effet, l'or va progressivement infiltrer tous ses sens : d'abord la vue et le goût grâce à la contemplation puis la consommation de champagne, la « version fluide de l'or » (BB, 37) et de mets dorés concoctés par Don Elemirio, ensuite le toucher quand elle revêt pour la première fois la jupe en velours doré cousue par son hôte et enfin l'ouïe quand ils trinquent « À l'or [...] d'une voix mystique. » (BB, 37)

Comme on peut le constater, cette métamorphose progressive de Saturnine en or ne peut se faire que par l'intermédiaire de cet alchimiste fou qu'est Don Elemirio, qui voit en elle la femme jaune-or qu'il manquait à sa palette chromatique. Isabella Matazzi ajoute ainsi :

La dernière couleur du catalogue de don Elemirio, c'est celle que les alchimistes attribuaient à la condition de rubedo, dernier degré spirituel et cognitif auquel l'être humain puisse tendre : l'or. L'âme de plomb, enfin libérée de ses concrétions impures à travers un travail progressif et complexe, a finalement atteint sa perfection en se transmuant en le métal le plus précieux. [...] Mais ce parcours d'élévation et de perfectionnement a un prix. Saturnine, pour abandonner définitivement le plomb de son nom et devenir femme-or, pour accomplir la prophétie que son barbe bleu-démiurge lui a imposée, ne peut que tuer, encore une fois, l'agent même de son perfectionnement, l'homme sans lequel elle n'aurait jamais pu terminer son parcours initiatique. La chambre cryogénique cette dernière fois se ferme sur son architecte qui, devenu Minotaure après avoir été Dédale, reste prisonnier de son propre labyrinthe d'images, car — exactement comme pour la jeune cadette de Perrault — le parfait alignement entre vision et connaissance, entre perception sensible et discernement doit forcément coïncider avec le meurtre de toute « bleuité » mélancolique⁸¹.

C'est donc grâce à don Elemirio que Saturnine réalise en quelque sorte un parcours initiatique, c'est lui l'élément déclencheur et ce sera aussi lui l'élément de résolution puisqu'elle devra le tuer en l'enfermant dans la chambre cryogénique afin de devenir pleinement la *femme-or* à la fois allégoriquement et littéralement. Ainsi, les derniers mots du roman *Barbe bleue* sont « À l'instant précis où Don Elemirio mourut, Saturnine se changea en or. » (BB, 125). On peut interpréter cette phrase de deux manières différentes : soit dans un registre merveilleux et fantastique et dans ce cas Saturnine, qui a été réifiée par la couleur qu'elle incarne par Don Elemirio, se change littéralement en or, soit dans un registre réaliste et dans ce cas-là Saturnine est aussi vénale que la cadette chez Perrault et devient immensément riche grâce à la mort de Don Elemirio qui est sans héritiers.

Si l'on s'intéresse à la biographie sociologique d'Amélie Nothomb et à ses autres romans, l'importance de l'onomastique apparaît comme incontestable. Aussi, la sociologue Émilie Saunier

⁷⁹ Isabella Matazzi. *op. cit.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

remarque dans sa thèse sur l'autrice que le prénom agit dans son univers comme une « formule magique » et qu'il y a un vrai « pouvoir de nomination » dans son œuvre, tout comme dans les contes d'ailleurs :

Ce pouvoir magique peut tout d'abord consister à doter une personne de qualités exceptionnelles en lui assignant un prénom d'exception. Dans *Robert des noms propres*, le prénom « Plectrude » devrait donner au bébé à naître tous les dons et protections que la mère associe à un tel prénom, tels ceux qu'attribue la fée marraine aux princesses dans les contes merveilleux. [...] Du point de vue de la mère biologique de Plectrude, le fait de nommer son enfant avec un prénom aux consonances moyenâgeuses, porté par des puissants ou des membres de familles royales, revient à énoncer une formule magique capable de tracer sa destinée⁸².

Néanmoins, si dans *Robert des noms propres*, la mère de Plectrude use du pouvoir de nomination de façon bienveillante, pensant la doter ainsi de toutes les qualités (bien qu'au final elle chérisse trop sa fille, gâtant ainsi son caractère comme la mère dans *Le Nain jaune* de Mme d'Aulnoy), les deux couples de parents dans *Riquet à la Houpe* ne partent pas avec des intentions si louables. Tout d'abord, alors que le prénom Déodat avait été choisi à l'avance comme une formule magique le promulguant au rang de « don de Dieu », sa mère, en voyant la laideur de leur fils, veut faire machine arrière et le nommer Riquet afin de se rapprocher plus de l'aptonyme idéal mais, heureusement, le père finira par la raisonner. De même, Lierre et Rose agissent de façon égoïste en nommant leur fille Trémière, soit la fusion sémantique de leurs deux prénoms, uniquement pour qu'elle devienne leur faire-valoir, la digne fille de ses parents, et ce prénom étrange va agir plutôt comme une malédiction qu'un don car ses camarades vont s'empressement de le tourner en ridicule et, pendant toute sa scolarité, elle sera accoutrée du surnom ridicule de « Crémière ».

L'onomastique des personnages d'Amélie Nothomb est ainsi très réfléchie puisque l'autrice accorde elle-même une grande importance aux prénoms comme le constate Émilie Saunier :

En intégrant le champ littéraire, Amélie Nothomb a en effet modifié son prénom, imposant une nouvelle version d'elle-même dans cette activité (cf. chapitre 10). Dans l'univers mental de l'écrivaine, le prénom serait doté d'une grande valeur symbolique, participant à un travail de soi dans l'activité littéraire⁸³.

De plus, son roman *Acide Sulfurique* démontre la nécessité fondamentale des prénoms puisque les personnages sont prisonniers d'un jeu de télé-réalité, qui reproduit les vraies conditions d'un camp de concentration, et l'héroïne Pannonique se rend compte de l'importance symbolique et psychologique des prénoms, puisque tous les prisonniers ont des noms de matricules à la place de leurs prénoms, ce qui les déshumanise. Ainsi, Pannonique émet ce constat pour elle-même :

Ce n'est pas pour rien que les humains portent des noms à la place de matricules : le prénom est la clé de la personne. C'est le cliquetis délicat de sa serrure quand on veut ouvrir sa porte. C'est la musique métallique qui rend le son possible⁸⁴.

⁸² Émilie Saunier. *op. cit.*, « Le pouvoir de nomination : le prénom comme « formule magique ». Page 525.

⁸³ *Ibid.*, page 527.

⁸⁴ Amélie Nothomb. *Acide Sulfurique*, Paris, [2005], Le livre de Poche, 2007, page 36-37.

Pannonique est donc elle aussi persuadée du pouvoir magique des prénoms et elle choisit de faire du sien une monnaie d'échange qu'elle ne révélera que quand la situation sera la plus désespérée car « quand le mot est un mot luxueux, à savoir un nom, sa mission est de révéler la beauté. » (AS, 109)

Les patronymes évoluent donc notablement des contes dans lesquels ils ne sont pas systématiques aux réécritures romanesques d'Amélie Nothomb dans lesquels ils sont porteurs d'une onomastique riche de sens et de symboliques.

Ainsi, les réécritures d'Amélie Nothomb, par leur amplification, mettent en valeur les différentes couches de significations des contes hypotextes que ce soit les significations symboliques, psychanalytiques ou mythiques, tout en les réactualisant. Il est temps d'interroger les écarts entre les deux réécritures d'un point de vue plus formel et thématique.

4. Les écarts hypotexte/ hypertexte ou comment passer des contes du XVIIe siècle à des romans du XXIe siècle :

Toute réécriture suppose un changement, une évolution entre l'hypotexte et son hypertexte. En effet, même si le texte reste le même à la virgule près, il se trouve changé par le simple fait que quelqu'un d'autre le réécrit à une autre époque, se chargeant ainsi d'anachronismes et de nouvelles interprétations, comme c'est le cas dans l'expérience de pensée de Borges⁸⁵ qui pousse un certain Pierre Ménard à réécrire à l'identique le *Don Quichotte* de Cervantès.

4.1. Les évolutions formelles

4.1.1. *Riquet à la Houpe* : Un conte moderne

Riquet à la Houpe est sûrement la réécriture d'Amélie Nothomb qui se rapproche le plus d'un conte du point de vue formel. Tout d'abord, le récit de l'écrivaine peut-être découpé, comme tous les contes de Perrault, en cinq étapes qui correspondent au schéma narratif :

-La situation initiale : Les deux héros (Déodat et Trémière) naissent sur l'une et l'autre rive de la Seine.

-L'élément perturbateur qui met fin au bonheur enfantin des deux héros : L'entrée à l'école, socialisation forcée qui entraîne le rejet et le harcèlement des deux héros.

-Les péripéties : Face au harcèlement qu'ils subissent, les deux héros se replient sur eux-mêmes et découvrent chacun une passion qui sera leur futur métier : les oiseaux pour Déodat, qui devient ornithologue et les bijoux de sa grand-mère pour Trémière, qui devient mannequin-bijoux. Le lycée est une période difficile qui apporte son lot de déconvenues amoureuses pour chacun des héros. Leur entrée dans les études supérieures (Déodat) et la vie professionnelle (Trémière) est plus sereine.

-L'élément de résolution : Au rayon enfants d'une librairie, Trémière tombe sur « *Riquet à la Houpe* » de Perrault, se reconnaît en l'héroïne et trouve la clef de son bonheur qu'elle met en application lorsqu'elle rencontre Déodat sur le plateau d'une émission télévisée.

- La situation finale : Ils ne se marient pas mais deviennent un couple aussi miraculeux que le « couple de fauvettes orphées » qui fait son nid à côté de leur fenêtre. Grâce à l'amour, Trémière ne voit plus la laideur de Déodat.

De plus, le roman suit vraiment le découpage de l'hypotexte perraldien qui nous fait suivre alternativement l'histoire de Riquet et l'histoire de l'ainée du royaume voisin car le roman est découpé en chapitres qui alternent entre le récit sur Déodat et le récit sur Trémière. Ainsi, la situation initiale

⁸⁵ Jorge Luis Borges. « Pierre Ménard auteur du Quichotte ». In : *Fictions*, 1944.

avec les deux naissances traitées séparément est une reprise de Perrault qui, en plus de ne pas les évoquer en même temps, met une distance temporelle de « sept ou huit ans » entre les deux, distance qui ne sera pas reprise explicitement par la réécriture qui seule conserve la distance spatiale. Néanmoins, la réécriture, par sa longueur et son découpage en chapitre, se rapproche plus de cette catégorie générique large qu'est le roman que du conte ; elle va plus loin que le découpage du conte et oppose jusqu'à la fin chapitres uniquement consacrés au héros et chapitres uniquement consacrés à l'héroïne dans une rigoureuse symétrie quasi mathématique. Par exemple, les phrases liminaires des chapitres se font écho à l'instar de ces deux quasi-maximes écrites au présent de vérité générale : « La laideur d'un enfant désarçonne beaucoup plus que celle d'un vieillard. » (RH, 49) / « Les gens ne sont pas indifférents à l'extrême beauté : ils la détestent très consciemment. » (RH, 79).

Si *Riquet à la Houppe* est formellement proche d'un conte, il correspondrait aussi à la terminologie plus vague du roman. Nous verrons que, dans le cas de *Barbe bleue*, cette accointance avec le roman est encore plus nette mais qu'il se rapproche aussi du théâtre, par son dispositif romanesque particulier.

4.1.2. Petits et grands théâtres de *Barbe bleue*

« Barbe bleue » est un des contes de Perrault, avec « Le Petit Chaperon Rouge » et « Cendrillon », qui a le plus une forme théâtrale, d'où ses nombreuses adaptations au théâtre (on peut notamment citer la sublime mise en scène de Lisa Guez *Les Femmes de Barbe-Bleue* (2019) qui a reçu le prix Impatience) et à l'opéra (dont le très bon opéra de Paul Dukas *Ariane et Barbe-Bleue*, sur un livret de Maurice Maeterlinck (1907)). Jean Marie Apostolidès va même jusqu'à dire que, à la fin, le conte bascule dans le théâtre et plus précisément dans la tragédie :

À partir du moment où la Barbe bleue devine que sa femme a trahi le contrat les liant l'un à l'autre, le récit bascule et se transforme. Il passe du conte au théâtre. La deuxième partie en effet est presque entièrement consacrée aux dialogues entre Barbe bleue et sa femme, et celle-ci et la sœur Anne. Il s'agit d'une tragédie en trois actes qui transforme le lecteur en spectateur, suscitant la terreur dans l'esprit de ce dernier. [...] Le passage du conte à la tragédie s'accomplit à la fois par le changement d'écriture de l'auteur (qui passe du style indirect au dialogue) et par le rôle de la voix. Celle de Barbe bleue est particulièrement importante puisqu'elle énonce l'interdit initial. [...] Perrault précise qu'il « se mit à crier si fort que toute la maison en trembla » (127). La voix formidable du monstre se dilate jusqu'à la limite de l'espace concevable. Les murs cessent d'être des murs de pierre pour devenir des murs sonores. Toute la tragédie se déroule dans cet espace imaginaire que définit la portée vocale du personnage principal⁸⁶.

Cette théâtralité présente dans le *Barbe bleue* d'Amélie Nothomb était donc déjà prégnante dans la fin du conte de Perrault, la partie dialoguée à partir de la réplique initiale de Barbe bleue « D'où vient, luy dit-il, que la clef du cabinet n'est point avec les autres ? », occupant au moins un tiers du récit alors

⁸⁶ Jean-Marie Apostolidès. « Des choses cachées dans le château de Barbe bleue. » *Merveilles & Contes* 5, no. 2 (1991) : 179–99. Page 193-194.

qu'elle se déroule dans un bref espace-temps, peut-être le double du « demy-quart d'heure » accordé à la cadette pour prier. Quand la théâtralité embrassait donc un tiers du conte de Perrault, elle s'étend à tout le récit dans la réécriture d'Amélie Nothomb au point que, d'un point de vue formel, on doit plutôt parler de « roman dialogué » que de conte. Cette « écriture théâtralisée est assez récurrente dans les romans de l'autrice comme le note Émilie Saunier :

« La logique conversationnelle sature en effet un grand nombre de textes et la manière particulière dont ces échanges sont mis en scène revient à les considérer comme des sortes de duels verbaux. On peut plus spécifiquement parler d'écriture « théâtralisée ». [...] Leur forme les rapproche du « roman dialogué », qui est un type de dispositif hybride entre le roman et le théâtre s'imposant peu à peu à partir des années 1950. Marie-Hélène Boblet le définit « de prime abord [comme] un texte de matière romanesque, envahi par le dialogue au point que la proportion entre le narratif et le discursif bascule au profit exclusif du discours »⁸⁷ ».

Le terme de roman dialogué est particulièrement pertinent pour la réécriture de « Barbe bleue », riche en dialogue et se déroulant presque uniquement dans le huis-clos de la demeure de don Elemirio. Ainsi, on pourrait parfaitement l'adapter au théâtre car il n'y a que cinq personnages qui prennent la parole (la femme bavarde de la salle d'attente, Saturnine, Don Elemirio, Mélaine, Corinne) et les lieux se limitent globalement aux trois espaces fermés que sont la cuisine/salle à manger de l'appartement, la chambre de Saturnine et le fameux cabinet défendu. De même, quand les passages ne sont pas tout simplement dialogués, le récit fait explicitement référence au vocabulaire du théâtre : « Sur cette tirade, Saturnine disparut dans ses appartements » (BB, 43). D'ailleurs, Émilie Saunier fait le constat que « le roman dialogué s'inscrit dans la tradition de *Jacques le fataliste* de Diderot, une lecture déterminante pour Amélie Nothomb. Se réclamant de Diderot, Amélie Nothomb se présente souvent comme « dialoguiste » davantage que comme « romancière ». » Et elle en fait l'analyse sociologique suivante : « La croyance particulièrement forte en la performativité de la parole, intériorisée au cours d'expériences marquantes, s'actualiserait ici dans sa pratique d'écriture en se manifestant dans cette forme d'écriture « théâtralisée »⁸⁸ ».

L'écrivaine réécrit donc le conte sous une forme dialoguée pour donner dès le début du conte tout son pouvoir à la parole qui va permettre à Don Elemirio de se défendre et à Saturnine de mener l'enquête, de faire jaillir la vérité, sans même avoir besoin d'ouvrir le cabinet défendu, grâce à sa logorrhée. Mais parmi ces deux argumentaires opposés (Don Elemirio qui défend le droit à la vie privée et Saturnine qui plaide la liberté) quel est le point de vue de l'autrice ? À en croire la sociologue Émilie Saunier, les deux visions sont à la fois partagées et nuancées par Amélie Nothomb dont elle a fait la biographie sociologique : « La polyphonie invite selon nous plutôt à mettre en avant le fait que la romancière distribue dans ses personnages l'ensemble des points de vue qui la constituent à un degré ou

⁸⁷ Émilie Saunier. *L'écriture comme objectivation et travail de soi dans les œuvres d'Amélie Nothomb : pour une approche sociologique de la création littéraire*, « Une écriture « théâtralisée » : un pouvoir des mots inscrit dans le fonctionnement narratif des récits », [Thèse de doctorat non publiée], Université de Lyon. Page 517.

⁸⁸ *Ibid.*, page 520.

à un autre et auxquelles elle se trouve confrontée⁸⁹ ». Et cette polyphonie donnerait un aperçu des multiples vérités et interprétations de la réalité qui se cachent dans le conte : « L'écriture théâtralisée d'Amélie Nothomb permet de figurer cette pluralité des voix et de leur donner toute leur place, sans que l'une prenne clairement le pas sur l'autre, manifestant l'impossibilité d'assigner un sens unique à la réalité. »

On l'a vu, la forme des contes de Perrault a évolué dans ces réécritures vers une nouvelle forme romanesque plus dialoguée, à la limite du théâtre. Cette évolution formelle, ce dialogisme entraîne nécessairement une évolution du point de vue de l'histoire et de la morale. En effet, s'il n'y a pas une vérité unique dans cette réécriture romanesque du conte, quelle est donc la morale s'il y en a toujours une ?

4.2. La morale en question

Peut-on conserver comme lignes de conduite des morales écrites au XVII^e siècle ? Sont-elles toujours adaptées à notre époque ? N'est-on pas sorti du règne de la littérature édifiante ? Ce sont les questions que l'on se pose face à des réécritures qui, par leur genre plutôt affiché de romans dialogués, ont supprimé les morales finales des contes de Perrault pour déplacer le débat moral à l'intérieur même du récit.

4.2.1. Barbe Bleue

Il semble d'abord que la morale implicite du *Barbe bleue* se développe en contradiction avec celle du conte de Perrault. En effet, Amélie Nothomb opère une transvalorisation du personnage qui incarne Barbe bleue dans sa version du conte car, certes, il reste l'antagoniste mais elle souhaite que le lecteur puisse comprendre ses motivations profondes qui sont, selon elle, légitimes. Ainsi, dans un entretien radiophonique, elle déclare :

J'avais beaucoup lu « Barbe bleue » quand j'étais petite et je l'ai relu adolescente mais ça m'a toujours mise en colère de le lire car je trouve que Perrault fait un traitement indigne à Barbe Bleue. J'ai horreur du personnage qu'il en fait, alors qu'intimement je sens que c'est un type bien... Bon, il a ses failles mais je sens que c'est un type bien. Donc je voulais vraiment me libérer de cette interprétation. Je n'ai pas relu Perrault⁹⁰.

⁸⁹ *Ibid.*, page 644.

⁹⁰ Amélie Nothomb. [« "Barbe bleue" d'Amélie Nothomb », Les Bonnes feuilles], France Culture [en ligne], 24 juillet 2012, 20 minutes, URL : "["Barbe bleue" d'Amélie Nothomb \(radiofrance.fr\)](https://www.radiofrance.fr/), (consulté le 6/10/2022).

La nouvelle morale de son conte serait donc, selon ses propres mots : « On a tout à fait le droit d'avoir une pièce avec ses secrets et d'interdire à quiconque d'y aller⁹¹ ». Selon elle, la nouvelle moralité qu'elle donne au conte serait non seulement plus juste pour l'époux terrible, dont la seconde moralité de Perrault nous dit qu'il n'est qu'une fable : « Il n'est plus d'époux si terrible,/ Ny qui demande l'impossible », mais aussi plus honnête concernant l'héroïne dont la curiosité ne serait pas propre à son sexe :

Je dirais que je prends son problème exactement de l'autre point de vue : Perrault stigmatise la curiosité des femmes, ce que je trouve très injuste, parce que franchement je crois connaître assez bien le genre humain et je peux vous dire que les hommes sont tout aussi curieux que les femmes. Je prends le point de vue de la personne qui a un secret et je trouve que ce secret est juste. Jamais Perrault n'envisage que le secret de Barbe bleue pourrait être juste, qu'il pourrait avoir le droit d'avoir un secret et c'est ça que je défends⁹².

Mais on serait peut-être dupe de prendre au pied de la lettre les moralités de Perrault dont la moitié contredisent le récit ou se contredisent entre elles. Ute Heidmann dit ainsi à propos du « Barbe bleue » de Perrault que la première moralité « n'est pas la morale de l'histoire, car celle-ci démontre exactement le contraire » puisque la curiosité de l'héroïne ne lui a pas coûté « trop cher », au contraire elle l'a enrichie. Elle se demande donc si on ne pourrait pas faire une lecture ironique de cette morale misogyne qui dénoncerait en réalité la misogynie de certain de ses contemporains comme son adversaire dans la querelle, le partisan des Anciens, Boileau :

Faut-il alors comprendre cette première Moralité a contrario, comme une sorte de citation ironique d'un stéréotype courant ? Elle reprend en effet un lieu commun de la misogynie qui nous met sur la piste d'un autre possible intertexte « enfoui » dans le palimpseste de *La Barbe bleue*. Peu avant que Perrault s'attache à la première rédaction de *La Barbe bleue* dans sa forme manuscrite, Nicolas Boileau avait donné, en 1694, une preuve retentissante de sa misogynie dans sa *Satire X* dirigée « contre les Femmes & contre le Mariage » (pour reprendre les termes de Perrault)⁹³.

En effet, dans sa *Satire X*, Boileau s'attaquerait avant tout aux femmes et en particulier à la femme savante :

Le principal défaut de la femme savante est, selon lui, sa « Curiosité » qu'il dénonce par deux exemples très parlants. Il accuse les femmes savantes de vouloir apprendre l'usage des microscopes pour mieux voir. Plus précisément, l'auteur de la *Satire* reproche à la savante de vouloir « assister à la dissection d'une femme morte avec son embryon » de sorte que « rien n'échappe aux regards de notre curieuse. Le spectacle des femmes mortes, lié au reproche de la curiosité et à la tentative de mieux voir, rappelle à plus d'un titre l'histoire de *La Barbe bleue*. La fameuse scène du cabinet interdit fait en effet non seulement allusion à la vision sanglante de Didon décrite par Virgile et parodiée par Scarron. Elle répond aussi – ingénieusement en même temps – à cette attaque des femmes par le misogynne Boileau qui leur interdit, à l'instar de Barbe bleue, le cabinet secret où se pratique la dissection de femmes mortes⁹⁴.

Néanmoins, la conclusion que tire Ute Heidmann du conte de Perrault « À l'opposé de la *Satire X*, *La Barbe bleue* présente la curiosité non pas comme un vice de femmes à éradiquer, mais au contraire

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ Ute Heidmann. *op. cit.*, page 169.

⁹⁴ *Ibid.*, page 169.

comme un moyen efficace de démasquer et de combattre l'autorité conjugale abusive⁹⁵. » a ses limites pour le roman d'Amélie Nothomb qui défend le droit à la vie privée, ce qui entre en contradiction avec la défense de la curiosité par Perrault puisque la vie privée de Don Elemirio, et même sa vie, est fortement atteinte par la curiosité de Saturnine. Amélie Nothomb n'aurait donc gardé de sa lecture du conte de Perrault, qu'elle avoue n'avoir pas relu, que le souvenir qui se dégage pour la plupart des lecteurs qui n'ont pas relu attentivement Perrault, à savoir que la morale serait *la curiosité est un vilain défaut* qui « Coûte souvent bien des regrets » (*Contes*, 228). Cette morale ironique n'est finalement vraie ni chez Perrault ni chez Amélie Nothomb mais peut-on vraiment parler de morale pour le roman d'Amélie Nothomb ? Si débat moral il y a, tranche-t-elle vraiment en faveur d'un des deux protagonistes ?

Si Perrault semble trancher en faveur de la cadette, prenant ainsi la défense des femmes menacées par la barbarie de leurs maris, l'écrivaine rend ses deux personnages compréhensifs même s'ils ont tous les deux une propension à l'excès. Ainsi, le *Barbe bleue* d'Amélie Nothomb est un roman majoritairement dialogué et ce dialogue conduit à laisser entendre plusieurs points de vue sur le conte lui-même en train de se jouer et son interprétation. En outre, Émilie Saunier souligne

En effet, on peut dire que les récits d'Amélie Nothomb sont très majoritairement polyphoniques, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas d'« idéologie propre » : « les idéologies s'exposent [dans le texte] et s'épuisent dans leur confrontation ». On l'observe à deux niveaux. Tout d'abord, les duels verbaux qui sont très présents dans les textes manifestent des rapports de force et de domination qui aboutissent rarement à une conciliation des thèses qui s'opposent. Divers registres de valeurs sont déployés, le plus souvent deux, sans que l'un prédomine nécessairement sur l'autre⁹⁶.

Aussi, la confrontation majeure dans cette réécriture de « Barbe bleue » se place autour du droit à la vie privée de Don Elemirio et sur la légitimité de ses meurtres autrement dit la question est : « où s'arrête la liberté des uns et où commence la liberté des autres ? ». Émilie Saunier souligne d'ailleurs que « Cette coexistence de voix peut être interprétée à l'aune de la biographie sociologique d'Amélie Nothomb comme un jeu avec des modèles et représentations qui la taraudent et auxquels elle a été confrontée au cours de son histoire sociale sans s'y conformer totalement⁹⁷ ». Aussi, il est vrai que Don Elemirio en tant que personnage noble et conservateur a pu être largement inspiré par le milieu familial de l'autrice, dont elle a essayé de s'éloigner même si elle y garde de nombreuses attaches.

Finalement, Amélie Nothomb n'a pas reproduit la forme des contes de Perrault avec à la fin une morale en vers détachée du reste et ce n'est pas non plus dans le récit que l'on trouve un propos particulièrement moral car ce n'est pas le but de l'écrivaine qui s'est toujours éloigné de la morale dans

⁹⁵ *Ibid.*, page 171.

⁹⁶ Émilie Saunier. *L'écriture comme objectivation et travail de soi dans les œuvres d'Amélie Nothomb : pour une approche sociologique de la création littéraire*, « Un monde perspectiviste structuré autour d'une tension entre plusieurs « voix » », [Thèse de doctorat non publiée], Université de Lyon. Page 587.

⁹⁷ *Ibid.*, page 588.

ses autres œuvres comme le souligne Émilie Saunier qui l'explique par son ethos familial et par sa lecture de Nietzsche :

Dans cette perspective, ce n'est peut-être pas un hasard que les œuvres de cette romancière noble dévalorisent souvent le registre de la morale, la considérant comme erronée, car trop étroite, et qu'elles positionnent l'écrivain(e) du côté de l'éthique du souci de soi, qui est historiquement une éthique aristocratique. [...] Plus précisément, tout se passe comme si la lecture de F. Nietzsche renforçait des dispositions élitistes et critiques qui étaient déjà devenues celles d'Amélie Nothomb dans une phase antérieure de son histoire⁹⁸.

4.2.2. Riquet à la Houppe

Dans un article sur la «narration enjouée», Marc Escola fait ce constat :

La morale de *Riquet à la Houppe* donne la prédominance au merveilleux sur le vraisemblable : ce n'est pas le don de la fée qui rend Riquet beau mais l'amour car « *Tout est beau dans ce que l'on aime, / Tout ce qu'on aime a de l'esprit.* » Mais il faut réexaminer ensuite l'ensemble du récit, pour reconnaître que Riquet a *en réalité* perdu son pari: au terme du délai d'un an qu'il lui avait consenti, la princesse à laquelle il avait donné de l'esprit ne conclut pas à la supériorité de l'esprit sur les disgrâces physiques; elle ne consent à l'épouser que lorsque Riquet se résout à lui révéler ce qu'il avait tu lors de leur première rencontre, la seconde prédiction de la fée et le don reçu en partage par la jeune fille (si elle l'aime, il aura toutes les grâces). Loin donc d'accréditer la leçon optimiste de la moralité, le détail de la narration ouvre le conte à une «morale» sans illusion. La narration parle au rebours de la moralité explicite: la métamorphose n'est pas dictée par l'amour mais bien par le seul intérêt, la chose du monde la mieux partagée⁹⁹.

Il est vrai que cette hypothèse est tout à fait probable : Riquet a en quelque sorte perdu son pari et on ne conclut ni à la supériorité de l'esprit ni à la supériorité de l'amour sur la beauté mais au règne de l'intérêt. Cette vision des choses n'est pas très optimiste mais en est-il de même dans la réécriture ?

Tout d'abord, comme le relève Tony Gheeraert, Riquet appartient à la tradition des silènes :

À défaut d'une impossible métamorphose féerique, l'anamorphose opérée par un changement de point de vue assure la cohérence de l'être et du paraître. Ces personnages à la fois laids et comblés de vertus, qui détonnent dans l'univers des contes, renvoient à une longue tradition morale et philosophique, celle du Silène, laide statue contenant à l'intérieur des figurines de dieux. L'image vient de Platon : Alcibiade l'utilise pour décrire Socrate (*Le Banquet*, 215 b). Le silénisme renaît à la Renaissance et devient un motif humaniste. On le trouve dans un adage d'Erasmus ("Les silènes d'Alcibiade") avant de le rencontrer dans le prologue de *Gargantua*, puis encore chez le Socrate de La Bruyère. La présence de personnages siléniques dans les contes vient fracturer l'habituelle correspondance entre élégance physique et qualités morales, et miner l'idéal d'une perfection harmonieuse et conjointe du corps et de l'esprit¹⁰⁰.

⁹⁸ *Ibid.*, page 598.

⁹⁹ Marc Escola. « La «narration enjouée» : Vraisemblable et merveilleux dans les Contes en prose de Perrault » Article initialement paru dans *Vraisemblance et représentation au XVII^e siècle*, M. Baschera, PAGE Dumont, A. Duprat, D. Souiller (dir.), Publications de l'Université de Dijon, Littérature comparée, 2, 2004, page 249-274.

¹⁰⁰ Tony Gheeraert. « Dissertation : Éléments de réflexion », *Hypotheses*, URL : <https://merveilles.hypotheses.org/author/melancolie>, (consulté le 19 août 2022).

Le pari du silène est donc de faire en sorte qu'on passe outre sa laideur physique pour découvrir sa beauté morale. Une des solutions est de renverser le stigmate¹⁰¹, faisant d'un défaut un atout comme c'est le cas dans *Attentat*, un autre roman d'Amélie Nothomb qu'Émilie Saunier analyse ainsi :

Le récit fustige en effet l'exclusion provoquée par l'écart à la norme esthétique. En outre, il dénonce l'hypocrisie de la société qui défend la supériorité de la « Beauté de l'âme » (Att, 132), dans une forme que le narrateur perçoit comme ridicule et grotesque. Épiphané cherche à provoquer un « attentat » parmi la bien-pensance. En s'autodéfinissant « star » de la laideur et en se faisant, avec l'aide d'Ethel, recruter comme mannequin à ce titre, Épiphané fait une sorte de pied de nez à ceux qui l'ont jusqu'alors rejeté du fait même de son apparence. [...] Ainsi, dans un mouvement de renversement carnavalesque, il se réapproprie comme « nom de scène » l'insulte qu'on lui lançait lorsqu'il était petit : « Quasimodo » (Att, 56)¹⁰².

De même, Déodat semble mettre son « point d'honneur à déployer toute la laideur du monde. » (RH, 175) et il prend le parti de faire de sa laideur une force, ce qui le rend intéressant auprès de femmes. Ainsi, à l'adolescence, le jeune homme se couvre d'acné et développe une cyphose, ce qui l'oblige à porter un corset s'il ne veut pas devenir bossu mais ça ne semble pas le gêner puisqu'il répond au médecin : « Il semblerait que la nature ait décidé de me parer de toutes les horreurs. Son projet me fascine, je ne veux pas la contrarier. » (RH, 102). D'ailleurs son corset, loin de le défavoriser, devient un atout à deux reprises. La première fois, quand il fait croire qu'il s'agit d' « une camisole de force » (RH, 102) mise en place par la police qui l'aurait « diagnostiqué hyperviolent » (RH, 103), ce qui décourage ses harceleurs qui, dans le doute, le laissent tranquille. La deuxième fois, quand suite à cette altercation, « la plus jolie fille du lycée » (RH, 104) est impressionnée et lui avoue son amour : « J'aime bien ton corset, on croirait que tu portes une armure. [...] je suis amoureuse de toi. » (RH, 105). Il y a cependant une limite à ce renversement de valeur comme le souligne Ethel dans *Attentat* : « Mais comme par hasard, quand notre Quasimodo-Épiphané tombe amoureux, ce n'est pas d'une fille laide à l'âme admirable dont il découvrirait les trésors cachés et qui serait ravie de leur conjonction spirituelle. Non, notre héros ne cherche pas de ce côté, dédaigne même les filles au physique peu avantageux. » Il en est de même pour Riquet chez Perrault et Déodat chez Amélie Nothomb. Quand l'un dédaigne la cadette du royaume voisin qui est à son image, laide mais intelligente, pour lui préférer l'aînée, belle mais bête, l'autre accumule les histoires d'amour de courte durée avec des jeunes femmes plus jolies les unes que les autres, portant toutes étrangement un prénom commençant par un S et se finissant par la lettre A : après « Samantha [...] la plus jolie fille du lycée » (RH, 104), il y aura « Séraphita, une jeune fille délicieuse » (RH, 108) puis « Soraya, Sultana, Silvana » (RH, 108), sa Kinésithérapeute « Saskia » (RH, 135) et enfin sa femme pour trois jours « Séréna » (RH, 155).

On peut donc dire que le Riquet de la réécriture a réussi son pari puisqu'il réussit à faire oublier son physique disgracieux à plusieurs jeunes femmes puis à l'aînée du royaume voisin qu'incarne

¹⁰¹ Erwin Goffman. *Stigmates*, Les Editions de Minuit, 1975, 180 pages.

¹⁰² Émilie Saunier. *L'écriture comme objectivation et travail de soi dans les œuvres d'Amélie Nothomb : pour une approche sociologique de la création littéraire*, « Du stigmate corporel à une vision satirique du monde social », [Thèse de doctorat non publiée], Université de Lyon. Pages 567-569.

« l'extrême beauté » (RH, 79) Trémière pour qui il a un « coup de foudre » (RH, 178) réciproque. De plus, on ne peut pas attribuer ce penchant de Trémière à l'intérêt car elle est aussi célèbre en tant que mannequin que lui en tant qu'ornithologue, a sa propre forme d'intelligence, que l'on peut décrire comme une très grande pénétration de la vision et de l'esprit, et gagne même plus d'argent que lui :

Lors d'un entretien, Trémière avoua sans ambages que c'était elle qui pourvoyait aux besoins du couple. [...] Déodat emporta l'adhésion générale en déclarant :

- Mon physique me prédisposait à devenir un homme entretenu.

Trémière, qui ne voyait plus la laideur du jeune homme depuis qu'elle l'aimait, ne comprit pas l'humour du propos. (RH, 181)

S'il subsiste encore des souvenirs des morales de Perrault dans les réécritures, elles sont complètement minées par le dialogisme romanesque qui les réactualise, certains aspects de ces morales étant devenus désuets, et révèle leur terrible ironie. Les réécritures d'Amélie Nothomb n'effritent pas seulement la morale et, dans leur expansion romanesque, il semblerait qu'elles aient aussi paradoxalement fait l'économie de certains personnages.

4.3. La disparition de certains personnages

Tout d'abord, il est notable que les deux contes ont été épurés de leurs personnages secondaires par les réécritures d'Amélie Nothomb. En effet, les réécritures de l'écrivaine tendent à faire l'économie de certains personnages (les frères et sœur de la cadette pour la réécriture de « Barbe bleue », la sœur cadette dans *Riquet à la Houppe*) pour affiner la psychologie des autres, ce qui a pour conséquence de rendre les personnages enfants uniques et de supprimer les auxiliaires (la clé fée de « Barbe Bleu » et les marraines fées de « Riquet à la Houppe », même si elles sont partiellement remplacées par la grand-mère Passerose). Ainsi, les personnages ne sont plus des « êtres de papiers », ils héritent d'une psychologie plus complexe mais ils sont aussi plus seuls face à leurs opposants, ils n'ont ni frères et sœurs ni auxiliaires magiques et ils doivent se débrouiller par eux même.

Cette éviction de certains personnages a peut-être un autre motif. Ainsi, Amélie Nothomb a pu supprimer la référence à la sœur Anne et aux frères de la cadette car ce sont des références qui se comprennent et se lisent par rapport à un contexte historiquement et socialement daté comme le souligne Marc Fumaroli :

« Anne, c'était le prénom de la reine régente, sous les deux Frondes, et Dieu sait par quelles angoisses elle est passée avec ses deux fils, assiégée par les ogres politiques de la Fronde des princes. Les deux cavaliers, frères de la malheureuse, parviennent à temps pour libérer leur sœur du coutelas que son ogre de mari appliquait déjà sur sa gorge. Il y a toutes chances pour ces deux sauveurs du conte soient des

figures allégoriques de Mazarin et de Colbert revenus à Paris et écrasant définitivement la Fronde des princes qui tournait le royaume au chaos et la dynastie des Bourbons à l'échec¹⁰³ ».

De plus, aujourd'hui, l'on ne fait plus l'apologie du règne de Louis XIV et, à l'heure où on ne cesse de remettre en question sa tyrannie (le bannissement de Fouquet, les ouvriers tués à la tâche pour finir les travaux du château de Versailles...), conserver, par la mention de ses ministres, Mazarin et Colbert, des références qui font implicitement l'éloge du roi soleil relèverait peut-être de l'anachronisme.

Quant à sœur Anne, la référence a peut-être été gommée car elle rappelait trop l'*Énéide* de Virgile. En fait, c'est comme si Amélie Nothomb avait supprimé la référence palimpseste aux amours de Didon et Énée du chant IV de l'*Énéide* de Virgile pour créer son propre roman palimpseste. Ute Heidmann, dans son analyse¹⁰⁴, mettait ainsi surtout l'accent sur la répétition de la demande insistante de la cadette à sa sœur « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? » qui pouvait être perçue comme une parodie du célèbre vers « Anna, vides toto properari litore circum ? » (v. 416) quand Didon est chargée par Énée d'observer ce qui se passe au lointain. Néanmoins, cette parodie de la sœur de Didon dans le goût du *Virgile travesti* ne se retrouve pas dans le roman d'Amélie Nothomb, *Corinne*, l'amie d'enfance de Saturnine, qui est comme une sœur pour elle car elles ont fait l'Athénée ensemble, étant très loin de ressembler à la sœur Anne. En effet, Corinne prévient à de multiples reprises Saturnine contre Don Elemirio, ce que ne fait jamais la sœur Anne à l'égard de sa cadette, abandonnant ainsi son rôle d'ainée jusqu'au dénouement où elle lui vient miraculeusement en aide ; tout le contraire de Corinne qui, après être moult fois intervenue, ne reparait qu'après le dénouement, une fois que le nouveau Barbe-Bleue est mis hors d'état de nuire. Cependant, Corinne pourrait aussi être analysée comme une version dégradée, trivialisée de la sœur Anne et de sa noble référence hypertextuelle. En effet, la réécriture remplace la noble Anne par Corinne, une roturière belge, dont le nom vient du terme grec *korê* qui signifie « la jeune fille », autant dire qu'il ne s'agit pas d'une jeune fille en particulier mais que ça pourrait être n'importe quelle jeune fille. En tant que personnage secondaire, elle n'a pas une personnalité très développée et on sait juste, comble de la dégradation du personnage, qu'elle « travaille à Euro Disney » (BB, 49) où elle « organise les files au palais de l'Épouvante » (BB, 49). De même, la seule fois qu'elle vient chez Don Elemirio, elle se comporte de manière si triviale qu'on a du mal à la relier à sœur Anne : elle est effrayée par un plateau de homards et s'écrie « Des scorpions ! » et, au moment de les décortiquer, elle s'y prend si mal qu'« en faisant craquer une articulation, elle envoya un jet de jus de homard dans l'œil de Don Elemirio. » (BB, 49).

¹⁰³ Marc Fumaroli. « Les Contes de Perrault et leur sens second : l'éloge de la modernité du siècle de Louis le Grand », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2014/4 (Vol. 114), pages 775-796.

¹⁰⁴ Ute Heidmann. « La Barbe bleue palimpseste. Comment Perrault recourt à Virgile, Scarron et Apulée en réponse à Boileau », *Poétique*, volume 154, numéro 2, 2008, pages 161-182.

Amélie Nothomb ne fait pas que supprimer des personnages dans ses réécritures, elle supprime aussi des motifs créés par Perrault comme celui de la barbe bleue. Selon J.M Apostolidès¹⁰⁵, si « la cadette commença à trouver que le maistre du logis n'avoit plus la barbe si bleuë et que c'estoit un fort honneste homme », c'est parce que, rejoignant l'analyse de Bruno Bettelheim, il pense que la cadette a succombé aux plaisirs durant les huit jours de parties de campagne comme le laisse sous-entendre ce passage : « on ne dormoit point, et on passoit toute la nuit à se faire des malices les uns aux autres », plaisir qui aurait pu donner à la cadette la peur de tomber enceinte hors-mariage et qui aurait donc précipité son mariage avec Barbe bleue : « Dés qu'on fust de retour à la ville, le mariage se conclut. »

Néanmoins, chez Amélie Nothomb, il n'y a pas de fête préalable à l'aménagement de l'héroïne, pas de défloration sous-entendue dans le texte (l'héroïne pourrait très bien être encore vierge à l'image de Don Elemirio qui n'a perdu sa virginité que tardivement, avec Émeline sa première colocatrice : « j'ai perdu ma virginité à vingt-six ans, par la grâce de la colocation » (BB, 102)) et donc pas de curiosité d'où la suppression du passage où l'héroïne dévale l'escalier qui mène au cabinet « avec tant de précipitation qu'elle pensa se rompre le cou deux ou trois fois ». En effet, si Ute Heidmann analyse cette descente rapide au cabinet comme la réécriture de la descente express de Psyché chez Prospérine, la reine des enfers, d'autres comme J.M Apostolidès analyse l'empressement de la cadette, irrationnel puisque cette transgression s'accomplit alors même que ses invitées sont encore présentes, comme une compulsion de répétition telle que l'a défini Freud c'est-à-dire un processus inconscient poussant le patient à répéter une situation pénible :

Pour Bettelheim, «la clé qui ouvre la porte de la chambre interdite évoque des associations avec l'organe sexuel mâle, particulièrement lors de la défloration, qui s'accompagne d'un saignement. Si tel est, parmi d'autres, le sens caché de l'histoire, on comprend que le sang ne puisse être lavé : la défloration est un acte irréversible» (488). Or, cette intuition qui fait de l'ouverture du cabinet interdit un symbole de la défloration est abandonnée par Bettelheim au bénéfice d'une infidélité conjugale réalisée après le mariage, lors de l'absence de l'époux. Il nous paraît qu'elle pouvait être davantage exploitée. Nous pensons qu'une des raisons de l'émotion qui saisit la jeune femme au moment où elle ouvre «en tremblant la porte du cabinet» tient au fait qu'elle revit, dans ce besoin compulsif de pénétrer le cabinet interdit, sa propre défloration dont elle ne veut pas se souvenir. L'ouverture de la porte, qui la rend criminelle aux yeux de son mari, n'est pas vécue comme un plaisir ; elle manifeste le besoin de répétition d'un acte antérieur traumatique, déjà vécu comme la transgression d'un interdit¹⁰⁶.

Les motifs de la descente fracassante dans les escaliers et de la Barbe bleue sont donc supprimés car ils n'ont plus de raison d'être. En effet, à aucun moment il n'est question, même implicitement, du dépucelage de l'héroïne dans la réécriture et la barbe bleue, que J.M Apostolidès analysait comme une tromperie de la part d'un roturier parvenu¹⁰⁷, le bleu étant la couleur de la noblesse, n'a plus lieu d'être car Don Elemirio est connu comme « l'homme le plus noble du monde » (BB, 19), il n'a donc pas besoin

¹⁰⁵ Jean-Marie Apostolidès. « Des choses cachées dans le château de Barbe bleue » *Merveilles & Contes* 5, no. 2 (1991) : 179–99.

¹⁰⁶ *Ibid.*, page 192.

¹⁰⁷ *Ibid.*, page 187 : « Selon le père Anselme, dans le blason le bleu signifie les vertus de l'aristocratie, la chasteté, la loyauté, la fidélité et la bonne réputation (Anselme 11). Mais ce qui est une couleur honorable pour un aristocrate (l'azur du blason) devient un signe d'infamie pour le roturier monstrueux. »

d'une Barbe bleue pour tromper ses colocataires. D'ailleurs, le rapport entre les deux personnages est inversé chez l'écrivaine : Barbe bleue n'est plus un bourgeois, qui s'est enrichi grâce à ces précédentes épouses et qui pour cela peut prétendre épouser la fille d'une « dame de qualité », comme ce serait le cas chez Perrault selon J.M Apostolidès¹⁰⁸, mais un noble et c'est sa colocataire l' « obscure roturière » (BB, 19).

D'autre part, Amélie Nothomb, en supprimant les motifs de la clef fée et du sang des anciennes épouses qui semble couler éternellement dans le cabinet, appauvrit encore une fois la référence à l'hypotexte mythologique qu'Ute Heidmann a analysé ainsi :

En décrivant la protagoniste comme « plus pasle que la mort » au moment de sa confrontation avec Barbe bleue, il renvoie au pallida morte futura qui caractérise Didon au moment de son suicide. Le sang noir (atros cruores) de la reine « autosacrifiée » devient le « sang caillé » des femmes tuées (« sacrifiées ») par Barbe bleue. Avec un geste qui rappelle la tentative vaine d'Anna de sécher le sang noir de sa sœur morte avec sa robe, la femme de Barbe bleue s'efforce, tout aussi vainement, d'enlever le sang de la clé : « Ayant remarqué que la clef du cabinet étoit tachée de sang, elle l'essuia deux ou trois fois, mais le sang ne s'en alloit point [...] » (p. 69)¹⁰⁹.

Mais, si l'écrivaine se détache de ces références à un probable hypotexte antique, c'est sans doute pour moderniser le conte par sa réécriture en l'enrichissant de nouvelles références plus contemporaines, du moins postérieures à Perrault. Par exemple, le fait que le nouveau Barbe bleue collectionne non plus les cadavres mais les photos de ses anciennes compagnes, qui sont toutes associées à une couleur de la palette chromatique, pourrait faire référence à Grenouille qui, dans *Le Parfum* de Süskind, collectionne les odeurs des femmes qu'il a tué pour obtenir le parfum parfait. Ainsi, Don Elemirio ne cherche pas à obtenir l'odeur parfaite mais la couleur parfaite, le jaune parfait : « Pour vous, j'ai inventé le 87^e jaune, celui de votre doublure. » (BB, 83). Les deux personnages partagent la même obsession de la perfection qu'ils associent tous deux à l'amour car quand Jean-Baptiste Grenouille veut devenir « un créateur de parfums. Et pas n'importe lequel. Le plus grand parfumeur de tous les temps » afin d'acquérir « le pouvoir invincible d'inspirer l'amour aux hommes », Don Elemirio crée ce jaune parfait pour séduire Saturnine et déclare : « Je suis fier d'avoir pris exactement huit photos dans ma vie. [...] La vraie preuve d'amour ne consiste pas à multiplier les images mais à en créer une seule parfaite. » (BB, 86-87).

¹⁰⁸ *Ibid.*, pages 182 à 183 : « Perrault ne mentionne jamais la qualité de gentilhomme de Barbe bleue, il indique seulement que le personnage a un comportement fastueux. Loin d'être noble, tout indique au contraire qu'il est d'origine roturière. Son insistance sur l'or qu'il possède, son désir d'en jeter plein la vue, sa façon d'éblouir la jeunesse mondaine en imitant la souveraineté du monarque, tout dénonce le parvenu. Le masque de noblesse qu'il se donne est un élément de sa stratégie. [...] C'est pourquoi Barbe bleue veut se marier avec une fille noble (il nous est précisé que la voisine est une « Dame de qualité ») : « Pour qu'un individu d'origine roturière prétende à la main d'une fille noble au XVII^e siècle, la famille de cette dernière doit se trouver dans la nécessité. C'est probablement le cas ici. Barbe bleue connaît la situation de sa voisine, une veuve dans le besoin (le mari n'est jamais mentionné), avec quatre enfants à caser, et qui ne possède pas assez de biens pour doter chacun d'eux ».

¹⁰⁹ Ute Heidmann. *op. cit.*, page 165.

Nous verrons que cette référence n'est pas isolée et qu'elles sont nombreuses dans notre corpus, ce qui fait signe vers un art du palimpseste chez Amélie Nothomb, qui se sert sans doute de l'intertextualité pour enrichir ses réécritures de nouvelles significations et de nouvelles références.

5. Les réécritures d'Amélie Nothomb : entre palimpseste des contes et palimpseste des grands récits romanesques

Les réécritures qu'Amélie Nothomb a entreprises de ces deux contes de Perrault sont aussi riches d'intertextualité avec d'autres contes de Perrault et d'autres œuvres littéraires au point que l'on pourrait parler de palimpsestes, comme Pierre Emmanuel Moog. Dans sa Masterclasse avec Mathilde Serrell, Amélie Nothomb avoue d'ailleurs qu'elle se nourrit beaucoup de ses lectures pour écrire. Ainsi, quand la journaliste lui demande « Est-ce que vos lectures guident aussi le dessin de l'enfant, l'enfant-livre ? », elle répond : « Évidemment, de même que quand on est enceinte, la nourriture joue un rôle capital, quand on écrit, évidemment que tout ce qu'on a assimilé joue un rôle capital. Il s'agit de se laisser guider par certains sons, par certaines structures¹¹⁰ ». L'assimilation et la digestion de ces lectures est donc capitale pour l'autrice, pendant le travail de gestation de l'œuvre, d'où l'importance de l'intertextualité dans ses œuvres. Émilie Saunier remarque d'ailleurs que le recours fréquent à l'intertextualité par l'écrivaine n'est pas gratuit et qu'il sert à conférer à ses romans une certaine légitimité littéraire :

Une telle pratique n'est pas neutre. S. Tralongo montre que l'intertextualité confère une légitimité au produit littéraire par une sorte de « transfert de légitimité » : « Celle accordée aux auteurs cités a des chances de rejaillir sur l'écrivain les citant. » (S. Tralongo, *Les Réceptions de l'œuvre littéraire de Christian Bobin*, op. cit., p.21). Ces références inscrivent l'œuvre dans une tradition littéraire d'auteurs consacrés. En outre, elles permettent d'évaluer le niveau de connaissances de l'écrivain, celui-ci pouvant devenir davantage digne d'intérêt aux yeux des experts critiques¹¹¹.

Ces références intertextuelles sont de plusieurs types et vont de la simple citation à la réflexion métalittéraire en passant par l'allusion intertextuelle et l'incursion parodique.

5.1. Les citations

Les deux réécritures, en plus de fourmiller de références aux contes et aux mythes, comptent plusieurs citations. La moitié des citations sont en latin, ce qui apporte un second vernis de légitimité aux deux romans et atteste d'un souvenir de culture latine chez l'écrivaine. Ces citations sont de l'ordre de l'explicite puisque, grâce aux guillemets, elles sont aisément repérables par n'importe quel lecteur, peu importe son bagage littéraire à la différence des allusions intertextuelles qui relèvent de l'implicite et sont donc plus compliquées à déceler.

¹¹⁰ Amélie Nothomb. [« Amélie Nothomb : "Sans écrire, la vie n'est juste pas possible" », Master classe], France Culture [en ligne], 26 septembre 2017, 59 minutes, URL : [Amélie Nothomb : "Sans écrire, la vie n'est juste pas possible" \(radiofrance.fr\)](https://www.radiofrance.fr/), (consulté le 6/10/2022).

¹¹¹ Émilie Saunier. *L'écriture comme objectivation et travail de soi dans les œuvres d'Amélie Nothomb : pour une approche sociologique de la création littéraire*, « Mettre à distance et contrecarrer les effets de la violence symbolique par l'écriture et la lecture », [Thèse de doctorat non publiée], Université de Lyon. Page 549.

Tout d'abord, une première catégorie de citation dévoile directement leur auteur : « Les femmes sont meilleures ou pires que les hommes. C'est La Rochefoucauld qui l'a écrit. » (BB, 40), « De longs gants [...] que j'avais gradués pour illustrer l'adage latin de Paracelse : « Dosis sola facit venenum » : seule la dose fait le poison. » (BB, 63), ou leur ouvrage : « « C'est par l'abondance du cœur que la bouche parle » est-il écrit dans la Bible. » (BB, 81). Cette citation est d'ailleurs complétée par une citation plus longue d'un passage du « Cantique des Cantiques » (BB, 109).

Une seconde catégorie de citation demande une participation plus active du lecteur car elles ne citent pas leurs sources et c'est à lui de faire le travail de recherche. Par exemple, Tristan qui ne comprend pas pourquoi Trémière pleure et le repousse, ne se doutant pas qu'elle a entendu ses propos sur elle et qu'ils ont brisé ses illusions amoureuses, dit « Souvent femme varie, Bien fol est qui s'y fie. » (RH, 123). Il s'agit d'une citation de Victor Hugo dans la scène 2 de l'acte IV de son drame romantique *Le Roi s'amuse*¹¹².

Cette seconde catégorie de citation nous amène à ces références tacites que sont les allusions intertextuelles.

5.2. Les allusions intertextuelles

Le procédé d'intertextualité le plus présent dans les deux romans n'est pas ce procédé facilement repérable qu'est la citation mais l'allusion intertextuelle, parfois plus subtile à repérer quand elle ne se nomme pas explicitement. Dans *Barbe Bleue*, il y a par exemple une référence explicite à « Peau d'Ane », un des trois contes en vers de Perrault, quand Don Elemirio évoque les vêtements qu'il a cousus pour ses colocataires en fonction de la couleur qu'il leur avait attribuée : « Pour Émeline, ce fut une robe couleur de jour. Ce détail du conte *Peau d'âne* l'obsédait. » (BB, 62). Ce n'est d'ailleurs pas la seule référence à « Peau d'âne » puisqu'il y a également cette autre allusion un peu moins explicite : « C'est alors qu'elle remarqua la doublure du vêtement [...] Une transe d'une subtilité déchirante s'empara d'elle. Elle retourna la jupe de manière à faire rendre gorge à ce jaune. L'habit écorché montra ses tripes sublimes. La douceur de ce tissu exaspéra les mains puis les joues de l'éberluée. » (BB, 71). La jupe portée par la jeune femme est ainsi décrite comme si c'était une peau de bête par cette isotopie de la charogne : « rendre gorge », « écorché », « tripes ». De même, dans *Riquet à la Houppe*, la « méchante tante Épziba » (RH, 10), qui révolte par la méchanceté de ses remarques sur Déodat, pourrait être la réincarnation de la méchante fée dans « La Belle au bois dormant ». Dans *Barbe bleue* d'Amélie Nothomb, il y a également une référence à « La Belle au bois dormant » car Don Elemirio voudrait que Saturnine reste « éternellement » (BB, 43) chez lui, emprisonnement à la durée d'une éternité que l'on retrouve avec la Belle au bois dormant qui est emprisonnée pendant cent ans dans son sommeil. Il y a

¹¹² Victor Hugo. *Le Roi s'amuse*, Paris, [1836], Gallimard, Collection « Folio Théâtre », 2009, 282 pages.

également dans *Barbe bleue* des références au *Tristan et Iseult* de Bérout car le champagne y est appelé un « élixir » (BB, 43) comme si c'était un breuvage magique et, la plupart du temps dans les romans, les élixirs sont des élixirs d'amour, comme le philtre que boivent Tristan et Iseult dans le roman éponyme, donc peut-être que le champagne est aussi un élixir d'amour pour Saturnine qui commence à douter de ses sentiments pour Don Elemirio. Toujours dans la veine des contes mais cette fois-ci les contes de Grimm, la description de Trémière à la naissance n'est pas sans faire penser à celle de Blanche-neige décrite comme « aussi blanche que la neige » puisque Trémière avait la tête « lisse et blanche comme une fleur de coton, aucune convulsion ne secouait ses traits de poupée de porcelaine » (RH, 36). De même, Trémière est aussi persécutée pour sa beauté que ne l'est Blanche-neige à cause de la jalousie de sa belle-mère : « Une belle adolescente suscite encore beaucoup plus de haine qu'une belle enfant. [...] À quinze ans, elle était de loin la plus belle fille du lycée des Adieux. [...] Son teint de laid nacré lui valut le surnom de Trémière la Crémière. Bientôt, on ne l'appela plus que Crémière. À dire vrai, on ne l'appelait pas, on la huait. » (RH, 115-117).

La réécriture de « Riquet à la Houppe » contient aussi des réminiscences proustiennes car Déodat voue un grand amour à sa mère dont il ne peut pas se détacher tout comme le narrateur de *La Recherche du temps perdu* et, comme lui, il ne peut savourer son amour qu'après coup, qu'une fois que sa mère est partie de sa chambre : « Lorsqu'il était dans les bras d'Enide, l'excès du plaisir gâchait une part de son amour. À l'abri de son parc, il analysait l'exaltation en la revivant par le souvenir et sentit déferler en lui l'ivresse de l'effusion. » (RH, 20). De plus, avec Déodat on assiste au procédé inverse de la réminiscence olfactive de Proust, à l'aide de la madeleine trempée dans le thé, puisque l'inhalation du parfum des lis réveille en lui non pas des souvenirs mais des images prémonitoires :

Le parfum des lis en prit une ampleur incomparable et parvint aux narines de l'enfançon. Il s'en exalta et eut l'intuition d'un amour différent de celui qu'il éprouvait pour sa mère : un amour autre, sans mesure, qui s'éveillerait à la vue de la plus extrême beauté, et dont l'enchantement enivrait comme la fragrance des fleurs. (RH, 32).

La senteur du parfum d'un bouquet de lis blanc, lui donne l'intuition et la vision de la beauté et cette vision est prémonitoire car il va tomber amoureux de Trémière qui a un teint de porcelaine que l'on peut assimiler à la blancheur de ce lis. On pourrait aussi voir une référence métalittéraire implicite à la théorie de l'ère du soupçon de Nathalie Sarraute quand Honorat, le père de Déodat dit « J'en ai plus qu'assez de cette ère du soupçon chez ces filles anorexiques. » (RH, 22) même si il ne parle pas d'une ère du soupçon littéraire mais d'une ère du soupçon sur le beurre car les ballerines de l'opéra réclament « moins de beurre et de crème dans ses plats » (RH, 12), réclamation qui pourrait être un clin d'œil au petit pot de beurre du Petit Chaperon rouge.

Certains motifs du roman sont de même, empruntés aux contes de fées à l'instar du motif des bijoux portés uniquement de nuit par Passerose que l'on retrouve aussi dans « L'Oiseau bleu » de Mme d'Aulnoy : « Il ne se passa aucun jour sans qu'il fit un présent à Florine ; tantôt un collier de perles, ou des bagues des plus brillantes et des mieux mises en œuvre [...] enfin, elle avait un amas de richesses

merveilleuses : elle ne s'en parait jamais que la nuit pour plaire au roi ; et le jour, n'ayant pas d'endroit où les mettre, elle les cachait soigneusement dans sa paille. » Dans *Riquet à la Houppe*, il y a également une référence à la fable « Le Corbeau et Le Renard » de La Fontaine qui touche de près au pastiche : « Lors d'un vernissage, la jeune fille lui avait tenu ce langage » (RH, 159) tout comme cette interrogation à propos de la belle Trémière : « Le ramage se rapportera-t-il au plumage ? » (RH, 161).

On peut également noter des allusions intertextuelles qui intègrent des figures de style et relèvent de la comparaison tel que cette référence à l'*Odyssée*¹¹³ d'Homère : « Nausicaa n'eût pas une voix aussi douce pour accueillir Ulysse sur le rivage. » (RH, 175), cette autre à *Robinson Crusoé* « Robinson tombant nez à nez avec Vendredi ne fut pas plus stupéfait. » (RH, 22) ou encore cette allusion au *Comte de Monte-Cristo*¹¹⁴ : « on lui envoyait la maquilleuse, que la célébrité recevait avec le soulagement d'Edmond Dantès découvrant l'abbé Faria. » (RH 170).

5.2.1. La reprise intertextuelle de *La Belle et La Bête*

Parmi les références intertextuelles, il y en a de tellement importantes en quantité que l'on pourrait parler de reprise d'un nouvel hypotexte au sein même d'une œuvre qui se veut déjà une réécriture. Les deux réécritures qui ont déjà pour hypotextes « Barbe bleue » et « Riquet à la Houppe » ont en effet un autre hypotexte commun : *La Belle et La Bête* d'après les deux versions de Mme de Villeneuve et Mlle Le Prince de Beaumont. Tout d'abord, le fait que Don Elemirio déclare à Saturnine son amour à chaque fin de repas rappelle la question rituelle de la Bête à la Belle : « mais ce qui ne la fit point rire, ce fut la question ordinaire, et le « Voulez- vous que je couche avec vous », fit cesser sa bonne humeur. [...] La demande qu'il me fait à chaque fois, si Je veux coucher avec lui, me prouve qu'il persiste toujours en son amour. Ses bienfaits me le confirment¹¹⁵ ». D'ailleurs, dans les deux cas, l'insistance de l'hôte rend l'héroïne maussade : « Je vous aime. / Laissez-moi dîner en paix, s'il vous plaît. » (BB, 29), « Vous méritez de m'épouser. / C'est vous qui ne me méritez pas. » (BB, 34), « Maintenant que vous connaissez mes talents culinaires, voulez-vous m'épouser ? / C'est plus fort que vous, la bouffonnerie n'est-ce pas ? » (BB, 41). De même, à la fin de la version de *La Belle et La Bête* par Mme de Villeneuve, la reine refuse d'abord le mariage entre son fils, un noble et riche prince, et Belle qui l'a délivré mais qui n'est qu'une roturière : « Je ne puis m'empêcher de vous représenter le bizarre assemblage du plus beau sang du monde dont mon fils est issu, avec le sang obscur, d'où sort la personne à qui vous le voulez unir¹¹⁶. » et dans *Barbe Bleue*, malgré le fait que l'action doit se dérouler

¹¹³ Homère. *L'Odyssée*, Paris, [1571 pour la traduction française], Gallimard, Collection « Folio classique », 1999.

¹¹⁴ Alexandre Dumas. *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, [1844], Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.

¹¹⁵ Gabrielle-Suzanne de Villeneuve. *La Belle et La Bête*, Paris, [1740], Gallimard, collection « Folio », 2010, page 58.

¹¹⁶ *Ibid.*, page 92.

à minima au XX^e siècle, Don Elemirio réfléchit de la même manière : « Toute union serait une mésalliance. J'ai donc renoncé à me marier. [...] Pour les Nibal y Milcar, tous les gens extérieurs à la famille sont des roturiers. » (BB, 21). De plus, Saturnine finit par comparer les quartiers de noblesse de Don Elemirio à un « pedigree » (BB, 23), comme pour un chien de race, ce qui assimile Don Elemirio à quelqu'un de mi-homme mi-bête comme le prince de *La Belle et la Bête*. Dans la version de *La Belle et La Bête* de Mlle Le Prince de Beaumont, la Bête met à disposition de la Belle un coffre magique qui se déplace tout seul et c'est ainsi que la Belle trouve de quoi se vêtir « La Belle, après les premiers transports, pensa qu'elle n'avait point d'habits pour se lever ; mais la servante lui dit, qu'elle venait de trouver dans la chambre voisine un grand coffre plein de robes toutes d'or, garnies de diamans¹¹⁷. » et il en est de même pour Saturnine qui « en rentrant de l'École du Louvre [...] trouva sur son lit un carton. À l'intérieur, une longue jupe en velours doré » (BB, 59). Le coffre magique devient donc un banal carton et des multiples robes cousues d'or et de diamants, il ne reste plus qu'une seule « jupe en velours doré » mais on reste dans l'esprit de l'hypotexte puisque, si la boîte qui contient le vêtement n'a plus rien de magique, la jupe semble être fée car « elle épousait si parfaitement sa taille qu'elle eût l'impression d'une étreinte amoureuse. » (BB, 59). Enfin, l'intertextualité la plus évidente entre *La Belle et La Bête* de Mlle Le Prince de Beaumont et *Barbe bleue* réside dans cette alternance identique de dialogues entre le protagoniste féminin et le protagoniste masculin, le soir autour d'un repas, et de nuits agitées de la jeune femme passées à essayer de déchiffrer le mystère. La référence à *La Belle et La Bête* est beaucoup moins importante dans *Riquet à la Houppe* puisqu'elle se base surtout sur l'opposition entre un homme repoussant, bestialisé (Riquet à la Houppe est en effet comparé à un oiseau à plusieurs reprises) et une jeune femme d'une beauté remarquable. Cette référence passe aussi par le détournement du titre du conte type puisque, après une déconvenue amoureuse de l'héroïne, tout le lycée se persuade qu'ils avaient raison de penser que Trémière était d'une grande bêtise, Tristan ne voulant plus d'elle, et « une redoublante trouva spirituel d'aller écrire au savon sur le miroir des toilettes des filles : « La belle est la bête. » » (RH, 124). Ce détournement du titre repose sur l'homophonie et sur une substantivation de l'adjectif bête « la bête », qui sert à qualifier quelqu'un de stupide, tendant à le confondre avec le substantif, qui est quant à lui toujours précédé d'un déterminant et désigne un « être appartenant au règne animal autre que l'homme¹¹⁸ ».

5.2.2. La reprise intertextuelle d'*Hygiène de l'Assassin*

¹¹⁷ Le Prince de Beaumont Jeanne-Marie. *La Belle et La Bête*, Paris, [1756], Éditions Être, 2001, page 34.

¹¹⁸ <https://www.cnrtl.fr/definition/b%C3%AAte>

Lors de la parution de *Barbe Bleue*, beaucoup de critiques¹¹⁹ ont souligné la ressemblance entre ce vingt-et-unième roman de l'auteur et son tout premier publié, *Hygiène de l'assassin*¹²⁰ et il est vrai que les ressemblances sont parfois troublantes. Dans les deux cas, il s'agit d'un roman dialogué entre un meurtrier qui a commis un ou plusieurs féminicides et une jeune femme tenace qui a à cœur de découvrir la vérité et mène son enquête par un dialogue avec l'assassin présumé. De plus, à la fin de leur interrogatoire, les deux femmes agissent de la même manière en réutilisant le modus operandi du criminel pour l'assassiner à son tour. Ainsi, quand, dans *Barbe bleue*, Saturnine tue Don Elemirio en l'enfermant dans la chambre cryogénique où se sont retrouvées enfermées ses précédentes colocataires, dans *Hygiène de l'assassin*, Nina étrangle Prétextat Tach de manière rapide comme il l'a fait avec sa cousine Léopoldine. Les deux fins se ressemblent même sur des détails comme le fait que l'assassin ne prononce le prénom de l'héroïne qu'à la fin du roman et au moment où elle va le condamner à mort : « Pauvre Nina, vous n'avez jamais aimé. [...] ne m'appellez pas Nina, vous me mettez mal à l'aise. » (HA, 171), « Saturnine ? Finit-elle par entendre. /- Je suis là, dit-elle en pensant que c'était la première fois qu'il l'appelait par son prénom. » (BB, 122). De même, les deux meurtriers sont tout aussi misanthropes et vivent cloîtrés chez eux : « Vous ne figurez jamais dans les journaux, vous ne fréquentez aucun cercle littéraire ou non littéraire, à vrai dire vous ne quittez cet appartement que pour faire des emplettes. On ne vous connaît même aucun ami. » (HA, 17) et « Je ne sors jamais. Je n'ai plus quitté ce logis depuis vingt ans [...] Je n'ai plus d'amis. C'est trop ennuyeux. » (BB, 17). Les deux hommes partagent également le même amour des œufs et la même facilité à les digérer puisque Prétextat Tach se gave de son cocktail favori, l'alexandra, dont il nous est précisé qu'« une seule gorgée de son alexandra eût suffi à mettre knock-out le lauréat d'un concours d'absorption de jaunes d'œufs crus ou de lait concentré sucré. » (HA, 26) et Don Elemirio déclare avoir « une passion théologique pour les œufs » (BB, 23) et il va même jusqu'à dire « Je me suis installé dans cette existence autarcique. Mon ambition était de devenir un œuf. » (BB, 66) ainsi que « J'ai une telle obsession pour les œufs que, si je me laissais aller, je ne mangerais rien d'autre. » (BB, 101).

Les deux romans ont également la même référence intertextuelle à *La Princesse de Clèves* de Mme de La Fayette. Ainsi, un des passe-temps préféré de l'écrivain Prétextat Tach est d'expurger les classiques des pages qu'il juge moins bonnes ou superflues : « *La Princesse de Clèves*, par exemple : voilà un roman excellent mais beaucoup trop long. Je suppose que vous ne l'avez pas lu, alors je vous recommande la version raccourcie par mes soins : un chef d'œuvre, une quintessence. » (HA, 36). De même, Don Elemirio précise à Saturnine, quand il lui annonce qu'il a inventé pour elle le 87e jaune, que c'« est la couleur de la princesse de Clèves » (BB, 84) et, après qu'il ait dressé un bref résumé insistant sur l'importance de cette couleur dans le roman de Mme Lafayette, il finit par lui déclarer : « Vous

¹¹⁹ Amélie Nothomb. [« "Barbe bleue" d'Amélie Nothomb », Les Bonnes feuilles], France Culture [en ligne], 24 juillet 2012, 20 minutes, URL : "["Barbe bleue" d'Amélie Nothomb \(radiofrance.fr\)](http://www.radiofrance.fr), (consulté le 6/10/2022).

¹²⁰ Amélie Nothomb. *Hygiène de l'assassin*, Paris, [1992], Le livre de Poche, 1994, 224 pages.

n'êtes pas si différente, à votre manière, de la princesse de Clèves. » (BB, 84). Les deux protagonistes mentionnent donc sensiblement les mêmes références littéraires et philosophiques et semble-t-il pour les déprécier puisque tous deux évoquent le philosophe Kant en termes peu élogieux : « on n'est pas le même non plus selon que l'on vient de lire Kant (Dieu m'en préserve) ou du Queneau. » (HA, 56), « Kant pensait certainement que *Critique de la raison pure* était un livre passionnant, et ce n'était pas de sa faute : il avait le nez dessus. » (HA, 92) et « Kant a écrit le *Traité du sublime* : titre grandiose mais qui ne tient pas ses promesses. » (BB, 104). Les deux héroïnes partagent aussi la même indépendance d'esprit et le même désir de ne pas se marier : Nina déclare « Les hommes ont bien raison de ne pas vous épouser. /- Vous avez quelques guerres de retard, monsieur Tach. Aujourd'hui, une femme peut avoir envie de rester célibataire. » (HA, 84) et Saturnine affirme « De toute façon, moi, je n'épouse pas. Ni vous ni personne. » (BB, 41). Les deux personnages masculins sont très riches mais on insiste sur le fait qu'il y a bien plus riche qu'eux : Nina réplique à Prétextat « Mais si je voulais du fric, je me serais adressée à plus riche que vous. » (HA, 88) et Don Elemirio répond à Saturnine qui pense que les femmes en ont après son argent : « Vous n'y êtes pas. Pour la richesse, il y a plus intéressant que moi. » (BB, 19). Le plus important chez eux ce n'est pas leur richesse mais leur noblesse : quand la mère de Prétextat Tach, « Célestine, elle, était née marquise de Planèze de Saint-Sulpice [...] une lignée déjà fort clairsemée en 1909, mais aux quartiers de noblesse écrasants. » (HA, 104), Don Elemirio, qui appartient à la lignée des Nibal y Milcar, déplore : « Mon drame, c'est que je suis l'homme le plus noble du monde. » (BB, 19). D'autre part, les deux assassins ont perdu leurs parents assez jeunes et, dans les deux histoires, les parents sont morts ensemble dans des circonstances assez exceptionnelles. Ainsi, dans *Hygiène de l'assassin*, « on signale en 1909 le décès de Casimir et Célestine Tach, morts noyés par la marée du Mont-Saint-Michel où le jeune couple s'était rendu en voyage. Mariés depuis deux ans, ils laissaient un enfant de un an » (HA, 104) et, dans *Barbe Bleue*, les « parents sont morts il y a vingt ans » et c'est après avoir avalé des nitrates au lieu du bicarbonate dont ils avaient besoin pour soulager une indigestion causée par des mauvais champignons, ce qui causa la perte des parents qui, après une déflagration, « avaient explosé » (BB, 64). De même, les deux personnages sont mêlés à des circonstances étranges quant à la disparition de leur famille. Ainsi, Saturnine charge Don Elemirio du meurtre de ses parents et même si sa défense est crédible, l'affaire reste quand même louche tandis que Prétextat Tach avoue clairement être responsable de l'incendie qui a tué la famille qui lui restait dont son oncle et sa tante : « La suspicion familiale dont j'étais l'objet commençait à m'énerver. J'ai donc décidé de me débarrasser du château et de ses occupants. Je n'aurais pas cru qu'ils brûleraient si bien. » (HA, 124).

Il existe un autre lien intertextuel entre les deux romans et il fait intervenir une dimension métalittéraire puisque le roman *Hygiène de l'assassin* écrit par Amélie Nothomb fait état d'un autre *Hygiène de l'assassin*, autofiction écrite par le personnage Prétextat Tach ; cette mise en abyme amène une critique de cette autofiction à l'intérieur du roman du même titre, critique qui pourrait convenir au

Barbe bleue d'Amélie Nothomb. La critique en question, « Un conte de fées riche de symboles, une métaphore onirique du péché originel et, par-là, de la condition humaine. » (HA, 126), révoluse Prétextat qui blâme les critiques de voir partout des métaphores là où il est à prendre au premier degré mais la critique pourrait être comme une annonce prémonitoire du roman *Barbe bleue* auquel elle s'applique avec plus de justesse car il s'agit bien d'une adaptation de conte et le thème du péché originel y est présent par le thème de la curiosité.

Si l'autoréférence à laquelle se livre l'autrice entre ses deux romans est sans équivoque, les allusions autoréférentielles se poursuivent également à travers les références inventées.

5.2.3. Les références inventées

Si la sociologue Émilie Saunier souligne l'ampleur des références intertextuelles chez Amélie Nothomb, qu'elle attribue à son désir de légitimité littéraire mais également à « la dimension didactique de ses récits » qui serait due, selon elle, à « la formation universitaire d'Amélie Nothomb au métier de professeur de lettres¹²¹ », elle constate également qu'il n'est pas rare que l'autrice prenne le parti-pris ludique de créer des références :

Il faut également souligner la démarche ludique (que nous développerons) avec laquelle Amélie Nothomb mobilise (de manière plus ou moins étayée) des théories ou des textes littéraires, n'hésitant pas à inventer des références de toutes pièces, comme des noms de philosophes grecs (Tachandre de Lydie dans *Les Catilinaires* par exemple) ou d'auteurs grand public (Blatek dans *Les Combustibles*)¹²².

Ainsi, dans *Barbe Bleue*, elle ne se prive pas d'inventer un ouvrage de référence pour les couleurs qu'elle attribue à son premier pseudonyme littéraire : « Je dispose ici du *Catalogue universel des coloris*, taxinomie établie en 1867 par la métaphysicienne Amélie Casus Belli : une somme indispensable. » (BB, 62). Même si la date de publication est anachronique, il semble bien que l'écrivaine fasse référence à elle-même puisqu'elle est honorée du titre de « métaphysicienne » et si l'autrice n'est pas une philosophe qui étudie ce qui est au-delà de la physique, certains de ses ouvrages sont fortement emprunts de philosophie à l'instar de *Métaphysique des tubes* dont le titre même fait référence à ce versant de la philosophie. Elle révèle d'ailleurs dans une interview à propos de la référence à Amélie Casus Belli que « C'est le pseudonyme que je m'étais choisie lorsque j'ai envoyé mon premier roman mais mon éditeur l'avait refusé. Quand j'avais 18 ans, ma principale obsession, aussi bizarre que cela puisse paraître, étant souvent habillée de noir, c'était les couleurs, surtout les nuances de jaune¹²³! ».

¹²¹ Émilie Saunier. *L'écriture comme objectivation et travail de soi dans les œuvres d'Amélie Nothomb : pour une approche sociologique de la création littéraire*, « Mettre à distance et contrecarrer les effets de la violence symbolique par l'écriture et la lecture », [Thèse de doctorat non publiée], Université de Lyon. Page 554.

¹²² *Ibid.*, page 549.

¹²³ <https://www.estrepublicain.fr/actualite/2012/08/30/l-alchimie-d-amelie#>

Il semblerait donc que le mot d'ordre des références intertextuelles d'Amélie Nothomb soit *placere et docere* car, en mêlant vraies et fausses références, elle pousse le lecteur à s'instruire en s'amusant par la reconnaissance des références véritables et inventées. Pris au jeu, on pourrait ainsi se demander d'où vient cette passion de Don Elemirio pour les œufs, hormis leur couleur jaune, et, s'il peut s'agir d'une référence à *Hygiène de l'Assassin* comme vu précédemment, il pourrait également s'agir d'une référence intertextuelle au recueil de nouvelles de Margaret Atwood *Bluebeard's Egg* c'est à dire « *L'Œuf de Barbe-Bleue* ».

Le jeu auquel le lecteur est invité à se livrer pour relever les références et allusions cachées va plus loin que la littérature et englobe aussi des références intermédiales.

5.3. Les références intermédiales

Les deux réécritures comptent aussi des références à d'autres médias comme le cinéma ou la peinture : il s'agit d'intermédialité. Les références intermédiales sont surtout présentes dans *Riquet à la Houpe* dans lequel on peut relever plusieurs références à des films : *Les enfants terribles* de Cocteau (RH, 14), *Elephant Man* (RH, 49), *Les Oiseaux* de Hitchcock (RH, 69). Les références ne sont pas uniquement cinématographiques mais aussi picturales puisque la kinésithérapeute de Déodat s'appelle Saskia Leyde, du nom de la ville où Rembrandt est né, et le jeune amoureux relie immédiatement ce prénom à celui de la femme de Rembrandt puis il compare les deux jeunes femmes : « J'ai vu le portrait de Saskia Rembrandt, elle n'a pas votre grâce, lui dit-il un soir. » (RH, 148). Déodat cite aussi le seul tableau où Rembrandt a peint un oiseau, mais mort, ce qui aurait pu être un signe prémonitoire de la mauvaise tournure de ses amours avec Saskia selon lui : « C'était une étude de personnage pour un tableau qui s'appelait : *Tête d'Oriental avec oiseau de paradis*¹²⁴. Et l'oiseau, devant l'Oriental indifférent, était mort. « Voici qui aurait pu m'ouvrir les yeux plus tôt », se dit-il en pleurant. » (RH, 154). De même, même si le roman ne l'évoque pas explicitement, la description des affichages publicitaires sur lesquelles Trémière pose pour des bijoux peut faire penser à *La Jeune Fille à la perle*¹²⁵ de Vermeer : « La campagne d'affichage fit grand bruit. On salua combien, par la seule grâce d'un visage inconnu, on mettait en valeur ces œuvres d'art. Paris s'interrogea : qui était cette fille ? À qui pouvait appartenir une figure si apte à rehausser l'éclat d'une pierre, un regard à ce point hypnotique ? » (RH, 161). En effet, la jeune fille du tableau de Vermeer a bien un regard hypnotique qui semble suivre le spectateur et son teint éclatant met en valeur la perle qu'elle porte à l'oreille, on est donc pas loin d'une ekphrasis du tableau. De plus, le mystère qui plane autour de l'identité du mannequin visage est

¹²⁴ Rembrandt Harmensz van Rijn. *Tête d'Oriental avec oiseau de paradis*, 1636-1638, Dessin à la plume, 17,8 cm × 16,9 cm, Paris, Musée du Louvre.

¹²⁵ Johannes Vermeer. *La Jeune Fille à la perle*, 1665, Huile sur toile, 44,5 cm × 39 cm, La Haye, Mauritshuis.

le même que celui qui entoure encore l'identité de la jeune fille peinte par Vermeer : si beaucoup de spécialistes pensent qu'il s'agit d'une des filles de Vermeer, sans être tous d'accord sur laquelle, l'hypothèse qu'il s'agirait d'une des servantes de la famille a été largement popularisée par le roman de Tracy Chevalier¹²⁶. L'hypothèse est intéressante et suggérerait une évolution dans l'admiration picturale de Déodat qui passerait du peintre Hollandais Rembrandt avec son amour pour Saskia au peintre néerlandais Vermeer avec son amour pour Trémière, dont le surnom Crémière n'est pas sans faire penser à un des tableaux les plus connus de Vermeer c'est-à-dire *La Laitière*¹²⁷. Il y a également des références artistiques dans *Barbe Bleue*, l'héroïne Saturnine travaillant au musée du Louvres, mais il s'agit plus de référence à des peintres comme Khnopff (BB, 32) qu'à des tableaux en particulier.

5.4. Les incursions parodiques

L'incursion parodique est une formule de Daniel Sangsue¹²⁸ pour désigner la présence d'éléments parodiques dans une œuvre qui n'est pas en elle-même une parodie et Lise Gauvin fait aussi le rapprochement entre réécriture et parodie tout en notant la modernité d'une telle démarche : « La réécriture [...] peut être considérée sous le régime de la parodie dans la mesure où celle-ci procède de « para » qui veut dire « à côté » et « contre », « proximité » et « distance ». À ce titre, elle est particulièrement moderne, voire postmoderne, car elle « met en question la capacité de l'œuvre littéraire à représenter la [réalité] et à imiter des [modèles]¹²⁹».

On en a tout d'abord un exemple dans le détournement parodique de l'onomastique qui fonctionne sur un jeu d'homonymie/ de paronomase : « Les professeurs, intrigués par ce jeune homme d'une laideur à ce point remarquable, le surnommait Riquet à la Huppe. [...] Ce surnom lui allait d'autant mieux que, comme le personnage de Perrault, il plaisait à tous et particulièrement aux femmes. » (RH, 131)

De même Saturnine dit à Don Elemirio « On n'épouse pas pour un gâteau. » (BB, 41) et l'on pourrait voir derrière cette remarque d'un grand prosaïsme une allusion parodique au conte « Peau d'âne » dont la fin, à la causalité plutôt merveilleuse que réaliste, serait tournée en dérision. Ainsi, on épouse bien pour un gâteau à en croire « Peau d'âne », conte en vers de Perrault dans lequel le prince « désire/ Que Peau d'Âne lui fasse un gâteau de sa main » (*Contes*, 149), celle-ci laisse tomber son anneau dans la pâte du gâteau et, quand le prince découvre cette bague, il demande à ce qu'on lui

¹²⁶ Tracy Chevalier. *La jeune fille à la perle*, Gallimard, collection Folio, numéro 3648, 2002, 320 pages.

¹²⁷ Johannes Vermeer. *La Laitière*, 1660, Huile sur toile, 45,5 × 41 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

¹²⁸ Daniel Sangsue. *La relation parodique*. Paris, Corti, Les Essais, 2007, 384 pages.

¹²⁹ Lise Gauvin. « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique. », *Études françaises*, volume 40, numéro 1, 2004, page 11–28.

« donne/ En mariage la personne/ Pour qui cet anneau sera bon » (*Contes*, 151). Plus loin, c'est tout le passage des confections des trois robes (couleur de jour, couleur de lune et couleur de soleil) qui est parodié de manière ingénieuse et créative :

Séverine, une Sévrienne un peu sévère, avait la délicatesse d'un sèvres : j'ai créé pour elle la cape catalpa dont l'étoffe avait le bleu subtil et le tombé des fleurs de cet arbre au printemps. Incarnadine était une fille de feu, cette créature nervalienne méritait une veste flamme, véritable pyrotechnie d'organdi. [...]Térébenthine avait écrit une thèse sur l'hévéa. J'ai fondu un pneu pour en récupérer la substance ductile et réalisé une ceinture corselet qui lui conférait un port admirable. Mélusine avait les yeux et la silhouette d'un serpent : je la complétais d'un fourreau sans manche à col roulé qui descendait jusqu'aux chevilles. [...]Albumine, pour des motifs que je ne crois pas devoir expliquer, fut la raison suffisante à l'existence d'un chemisier coquille d'œuf avec un col meringue en polystyrène expansé : une véritable fraise [...]. Quand à Digitaline, une beauté vénéneuse, j'ai inventé pour elle le gant mesureur, de longs gants de taffetas pourpre qui remontaient au-delà du coude. » (BB, 62-63)

Cette parodie malicieuse est à la fois une parodie de Perrault et de l'écrivaine Amélie Nothomb qui se parodie et se pastiche elle-même. Ce qui est parodié chez Perrault c'est les créations de robes qui défient la vraisemblance dans « Peau d'âne » et aussi la causalité perraldienne douteuse qui fait que l'onomastique du personnage est souvent liée à son attribut vestimentaire principal (« Peau d'âne », « Le Petit chaperon rouge », « Le Chat botté »). Ici, la causalité est inversée : ce n'est pas parce qu'un personnage avait une spécificité vestimentaire qu'on lui a attribué un nom particulier mais c'est au contraire parce que ce personnage avait une onomastique particulière qu'il s'est vu revêtir d'un vêtement spécial, hors du commun, et qui correspond à son onomastique. On rejoint ici le pastiche d'Amélie Nothomb par elle-même puisque dans ce passage elle utilise à outrance le recours à l'onomastique et aux aponymes, procédé qui consiste à attribuer aux personnages des patronymes fortement motivés, une des marques de fabriques de l'écrivaine. Aussi, Séverine est associée au sèvres par la paronomase et l'allitération des consonnes s, v et r : « Séverine, une Sévrienne un peu sévère » (BB, 62). Incarnadine et Térébenthine se voient quant à elles attribuer des vêtements par association d'idée : Incarnadine est d'abord associée au feu parce qu'elle évoque à Don Elemirio un recueil de nouvelles et de poèmes de Gérard de Nerval¹³⁰ puis parce que la couleur du feu peut être un rouge incarnat, Térébenthine à l'hévéa et au pneu car l'hévéa produit du latex qui, transformé en caoutchouc, peut être utilisé dans la fabrication de pneus et le caoutchouc, mélangé avec de la térébenthine, permet d'imperméabiliser des tissus. Si Mélusine est associée au serpent c'est par référence intertextuelle car, dans certaines légendes, c'est le nom d'une fée qui se transforme en serpent. Enfin, Albumine et Digitaline sont des prénoms créés par dérivation savante, l'un sur l'adjectif latin *albus* qui signifie « blanc », d'où la couleur du chemisier, et l'autre sur le nom *digitus* qui signifie « doigt », ce qui explique la création d'un gant. L'aspect parodique est mis en valeur par un propos de Saturnine, une potentielle porte-parole de l'écrivaine, qui se moque de ce travestissement burlesque des créations de vêtements à la Peau d'âne : « Le pronostic est imparable : après moi, votre colocataire s'appellera Margarine et vous dessinerez pour elle un manchon de pure graisse » (BB, 63). Cette réplique montre que l'écrivaine fait ici preuve d'un recul parodique

¹³⁰ Gérard de Nerval. *Les filles du feu*, Paris, Éditions Rencontre, 1968.

envers son hypotexte et d'autodérision envers elle-même puisque ce passage est saturé de ses motifs de prédilection à l'instar de la référence au « pneu » qu'elle glisse dans chacun de ses manuscrits afin d'en prouver l'authenticité : « On sait qu'un manuscrit est de moi si le mot pneu y figure comme signature intérieure¹³¹ ».

5.5. Les remarques métalittéraires

Un des traits de la modernité littéraire est sans doute cette autoréflexivité, ce constant retour sur elle-même de la littérature qui va jusqu'à se prendre elle-même pour sujet et objet d'étude. À la fin de *Riquet à la Houpe*, Amélie Nothomb s'accorde ainsi le plaisir d'une petite digression métalittéraire sur le statut des contes qui sont justement l'objet de ses réécritures :

Les contes ont un statut étrange au sein de la littérature : ils bénéficient d'une estime immodérée. L'ambiguïté du conte provient du fait que sous couleur de s'adresser aux enfants, on parle aussi et peut-être d'abord aux adultes. Quand Cocteau tourne *La Belle et la Bête*, il sait que son public comportera plus d'adultes que d'enfants. *Riquet à la Houpe* appartient au genre du conte. En France, la majorité des contes se terminent bien. On ne s'offusque pas de les voir obéir à cette règle enfantine de la fin heureuse, qui est considérée comme une faute de goût par 99,99 % des littératures dignes de ce nom. (RH, 183)

Elle continue en disant « Or, s'il est une règle presque absolue qui gouverne les chefs-d'œuvre de la littérature amoureuse, c'est qu'ils doivent se terminer très mal. Sinon on considère que c'est du roman de gare. » (RH, 184). Mais, par la suite, elle cite quand même quelques exceptions à cette théorie dont *Le Bonheur dans le crime* de Barbey d'Aurevilly, « 6% des histoires d'amour balzacienne » (RH, 186) et donc les contes, ce qui inclut sa réécriture de *Riquet à la Houpe* qui est un exemple en acte de littérature amoureuse digne de ce nom à fin heureuse puisque le roman finit sur le laid Déodat et la sublime Trémière ensemble, ce qui est en soit un miracle, miracle qui se reflète en miroir sur un couple d'oiseaux rares qui est une métaphore de leur couple :

Au printemps, un couple de fauvettes orphées nidifia dans le marronnier qui jouxtait leur fenêtre. Déodat ne signala pas cet événement à sa juridiction, il préféra taire ce miracle. De mémoire d'ornithologue, c'était la première fois que l'on voyait d'aussi rares oiseaux dans le troisième arrondissement de Paris. (RH, 188)

Cette réflexion métalittéraire est aussi une réflexion sur le statut éditorial des contes, souvent classés systématiquement dans la littérature de jeunesse à tort : « L'ambiguïté du conte provient du fait que sous couleur de s'adresser aux enfants, on parle aussi et peut-être d'abord aux adultes. » Cette citation rejoint cette autre remarque assez mystique sur les livres élus que l'on serait comme destiné à lire, où il est à noter que le conte est rangé au rayon enfant : « les livres que l'on se sent appelé à lire sans savoir pourquoi étant souvent l'expression du destin, Trémière tomba dans une librairie, au rayon

¹³¹ Amélie Nothomb. [« Amélie Nothomb : "Sans écrire, la vie n'est juste pas possible" », Master classe], France Culture [en ligne], 26 septembre 2017, 59 minutes, URL : [Amélie Nothomb : "Sans écrire, la vie n'est juste pas possible" \(radiofrance.fr\)](https://www.radiofrance.fr/fr/culture/amelie-nothomb-sans-ecrire-la-vie-n-est-juste-pas-possible), (consulté le 6/10/2022).

enfant, sur *Riquet à la Houppe* de Perrault et sut qu'il lui fallait le lire » (RH, 165). Cette réflexion métalittéraire finale n'est pas la seule du roman, bien au contraire, elle est annoncée par une série de remarques métalittéraires malicieusement semées tout au long de la lecture. Il y a tout d'abord cette réplique de Passerose sur le schéma initiatique des contes, où elle affirme que l'épreuve la plus importante est la traversée du chagrin d'amour : « Le chagrin d'amour constitue l'épreuve initiatique absolu et il n'épargne personne. Si profonde soit ta souffrance, je te garantis qu'elle finira » (RH, 125). Cette citation est également une prolepse car qui connaît la fin du conte peut présupposer que, si la réécriture est fidèle sur ce point-ci, l'héroïne va trouver l'amour auprès de Riquet/Déodat et oublier ce prince de tous les superlatifs : « si puissant, si riche, si spirituel et si bien fait » (*Contes*, 279) qui est incarné par Tristan, le garçon le plus populaire de la classe, dans la réécriture. Le chagrin d'amour de Trémière finira donc bel et bien comme le lui prédit Passerose, sa grand-mère qui est peut-être un peu fée mais qui a surtout pour elle la sagesse et l'expérience des années. On note ensuite un éclaircissement sur le conte de la part de Trémière qui révèle au lecteur novice une des clefs de lecture possible du conte de Perrault en lisant « une note en bas de page » :

Cette belle, c'est moi. Ce n'est pas tant qu'elle est sotte, c'est qu'elle n'a pas d'esprit. [...] « Dans la littérature facétieuse, donner de l'esprit signifiait s'initier à l'amour physique. » [...] si j'avais de l'esprit, peut-être serais-je capable de trouver du plaisir à la compagnie *des hommes*. Mais, continua-t-elle, s'il me faut pour cela rencontrer un Riquet à la Houppe, sous prétexte que je suis sans esprit, je devrais me contraindre à accepter l'amour d'un monstre. (RH, 165-166)

Dans cette citation, Riquet à la Houppe se voit affublé d'un article comme pour un nom commun, montrant que le personnage de Perrault est devenu un archétype, et la situation du conte de Perrault se trouve inversée : chez Perrault, c'est les hommes qui se lassent vite de la compagnie de l'aînée car elle n'a pas d'esprit et non pas l'aînée qui se lasse de la compagnie des hommes : « D'abord on allait du côté de la plus belle, pour la voir et pour l'admirer, mais bientôt après, on allait à celle qui avait le plus d'esprit pour lui entendre dire mille choses agréables ; et on était étonné qu'en moins d'un quart d'heure l'aînée n'avait plus personne auprès d'elle, et que tout le monde s'était rangé autour de la cadette » (*Contes*, 277). Suite à la découverte de cette clef de lecture, Trémière est dite « traumatisée par son interprétation du conte », cette remarque extra-diégétique du narrateur rappelle que cela reste une interprétation, un sens possible et pas le seul. Les références métalittéraires peuvent aussi se faire sous forme de devinette à l'exemple de ce propos de Déodat qui embarrasse fort Trémière car il lui livre les clés implicites de leur univers textuel, à savoir qu'ils sont des répliques d'archétypes littéraires et qu'ils obéissent donc à leurs lois :

- Avez-vous lu Riquet à la Houppe ?
- Arrêtez, je vous en prie. Je me sens toute nue.
- Ce n'est pas le seul conte de Perrault que vous m'évoquez. Quel est encore le titre de celui où une jeune fille, pour avoir donné de l'eau à une vieille pauvre, voit chacune de ses paroles se transformer en pierres précieuses ? (RH, 177)

Trémière se sent « toute nue », découverte dans son intimité, car il a deviné que c'était elle l'aînée que lui, un « Riquet à la Houppe », devait trouver pour accomplir sa quête initiatique. Mais

Déodat n'enferme pas complètement Trémière dans un personnage, un rôle préétabli, puisque, par sa question rhétorique, il la compare aussi à la cadette des « Fées », ce qui élargit les possibilités d'interprétations. Ainsi, il est probable que la fascination de Trémière pour les bijoux, qui la pousse à devenir mannequin pour la joaillerie, soit un souvenir des « Fées » de Perrault où la cadette est récompensée pour son beau langage et son amabilité par une fée qui lui accorde le don d'éructer des pierres précieuses à chacune de ses paroles : « Vous êtes si belle, si bonne et si honnête, que je ne puis m'empêcher de vous faire un don (car c'était une Fée qui avait pris la forme d'une pauvre femme de village, pour voir jusqu'où irait l'honnêteté de cette jeune fille). Je vous donne pour don, poursuit la fée, qu'à chaque parole que vous direz, il vous sortira de la bouche ou une fleur, ou une pierre précieuse » (*Contes*, 252). De fait, les pierres précieuses sont majoritairement utilisées en joaillerie et ce sont ces pierres précieuses que Trémière aura l'opportunité d'exhiber dans les publicités en récompense de sa beauté et de son bon usage de la parole. Il s'agit peut-être aussi d'une réminiscence de la cadette dans le « Riquet à la Houpe » de Perrault qui était « si maladroite qu'elle n'eût pu ranger quatre porcelaines sur le bord d'une cheminée sans en casser une » (*Contes*, 276) car, au XVIIe siècle, la porcelaine était aussi rare et coûteuse que certaines pierres précieuses, puisque l'Europe ne maîtrisait pas encore la technique du kaolin et qu'il fallait donc l'importer de Chine. Cette réflexion métalittéraire met donc en évidence les différentes sources et les différents hypotextes qui ont inspirés le personnage de Trémière qui n'est pas entièrement l'aînée du royaume voisin du « Riquet à la Houpe » de Perrault, elle n'en est qu'une interprétation. Dans *Barbe Bleue*, le même procédé est utilisé pour mettre encore plus en lumière la correspondance hypertextuelle entre Don Elemirio et Barbe Bleue. En effet, Saturnine, effrayée par Don Elemirio qui lui dit qu'elle sera la dernière qu'il aimera après ses huit autres colocataires, réagit par l'exclamative : « On jurerait Henri VIII ! » (BB, 99) et cette comparaison montre que le personnage a conscience que son hôte est un « Barbe bleue » tout comme Henri VIII que l'on comparait à cet archétype du mari sanguinaire pour les nombreuses femmes qu'il a fait révoquer par la guillotine.

Alors que les contes de Perrault élaboraient déjà tout un réseau intertextuel, que ce soit avec le conte d'« Éros et Psyché » d'Apulée ou l'*Énéide* de Virgile, leurs réécritures par Amélie Nothomb semblent avoir profité des siècles de littératures qui les séparent pour amplifier ce réseau intertextuel de maintes références aux contes et à la littérature du XX^e. Ce renouvellement intertextuel amplifie, tout autant qu'il la perpétue, la dimension réflexive, parodique et métalittéraire des contes. Néanmoins, toute réécriture et peut-être même tout récit est sûrement palimpseste de la littérature antérieure, l'originalité des réécritures d'Amélie Nothomb résiderait donc peut-être plutôt dans l'actualisation apportée par Amélie Nothomb aux contes grâce à son statut d'autrice du XXI^e siècle.

6. Des réécritures au féminin

6.1. Des hypertextes féministes ?

6.1.1. Ambivalence et masculinité toxique de Don Elemirio

Il est intéressant de se demander si Don Elemirio est si conservateur qu'il en a l'air et s'il ne pourrait pas être un Barbe bleue moderne qui aurait intégré des notions de féminisme. Ainsi, Saturnine est libre : « De se savoir libre la rassura » (BB, 28) mais cette liberté ne sert qu'à mettre à l'épreuve sa curiosité, tout comme dans « Barbe bleue » de Perrault dans lequel l'époux laisse à la cadette l'entière liberté d'aller dans toutes les pièces de la maison mais ce n'est que pour rendre l'interdit d'aller dans le petit cabinet plus cruellement tentant. Don Elemirio a en tout cas besoin d'un jardin secret, besoin qu'il a ressenti dès l'enfance, comme il l'avoue lui-même en parlant de ses lectures de la journée : « j'ai relu une partie du journal intime que j'écrivais enfant. » (BB, 29), même s'il ne comptait pas tenir ce journal intime dans le secret car il y écrivait tous ses faits et gestes dans la peur de commettre un péché dont il n'avait pas connaissance et qu'il ne pourrait pas confesser avant ses huit ans, âge de la première confession. C'est donc un enfant précoce : quand il commence à écrire son journal intime, il a « quatre ans » (BB, 29) et à cinq ans il a « découvert l'onanisme » (BB, 30). Son journal recèle de péchés comme le vol mais il montre aussi que Don Elemirio n'est pas machiste et ne se fait pas une idée préconçue de la masculinité puisqu'il avoue ses failles et ses sensibilités comme en atteste le récit de cet épisode d'amour d'enfance pour un enfant du même sexe qui rappelle celui du *Sabotage Amoureux*¹³² :

Je volais aussi. J'aimais un petit vaurien de mon école et j'avais remarqué qu'il me témoignait de la sympathie quand je lui offrais des objets de valeur. Alors je dérobaï chez moi de l'argenterie que je lui apportais à la récréation. Un jour, je suis allé jouer chez lui et ses parents m'ont invité à dîner. À table, les couverts étaient en acier inoxydable. Je lui ai demandé ce qu'il avait fait de mes cadeaux. Il m'a répondu qu'il les avait vendus. J'en ai conçu un chagrin infini. Je n'ai plus jamais volé ni aimé ce garçon. (BB, 30).

De même, Don Elemirio n'a pas honte de pleurer devant une femme et de montrer ses émotions, il avoue être « un émotif » (BB, 37) et il refuse de sécher ses larmes : « Non, j'aime pleurer devant une belle jeune femme à qui j'offre de la volupté » (BB, 37), mais cet épanchement lacrymal est ambivalent et pourrait sous-entendre un autre épanchement car, en général, quand on offre de la « volupté » à une femme, on a plutôt tendance à en jouir qu'à en pleurer, ce qui expliquerait la gêne de Saturnine qui va jusqu'à le prier d'arrêter de pleurer car cet épanchement est indécent et conclut sèchement en lui répondant « Vous êtes insortable » (BB, 37). De plus, il « ne supporte pas qu'une tâche dégradante soit exercée par une femme. » (BB, 38), c'est pourquoi il n'a employé aucune femme à son service. Il n'est donc a priori pas machiste mais il fait du sexisme inversé : « J'ai toujours pensé que les hommes étaient destinés aux sales besognes. Si je me montre si exigeant envers les femmes, c'est parce qu'il y a plus à

¹³² Amélie Nothomb. *Le Sabotage amoureux*, Paris, Albin Michel, août 1993, 198 pages.

attendre d'elles. » (BB, 38), ce sexisme inversé valorise donc les femmes en ayant de grandes ambitions pour elles mais, d'un autre côté, cette théorie dévalorise toutes les femmes qui n'arriveraient pas à répondre aux attentes et, vu le sort qui est réservé à ces femmes par Don Elemirio, c'est loin d'être un progrès pour la cause féministe. Ainsi, cela prouve que toute forme de sexisme est préjudiciable, on ne devrait pas en attendre moins des femmes et on ne devrait pas non plus en attendre plus ; le jour où on aura la même exigence envers les femmes et les hommes, on touchera de près à l'égalité des sexes. Mais ce n'est pas gagné puisque, un peu plus loin, Don Elemirio fait preuve d'un grand conservatisme en citant une maxime de La Rochefoucauld : « Les femmes sont meilleures ou pires que les hommes. C'est La Rochefoucauld qui l'a écrit. » (BB, 40), maxime d'un grand binarisme, comme s'il n'y avait pas de juste milieu. Enfin, le problème avec Don Elemirio c'est qu'il idéalise les femmes, il les place sur un « piédestal » (BB, 40), ce qui fait que « à la moindre imperfection » il lâche ses colocataires, comme le souligne Saturnine, car l'idéalisation amoureuse ne peut mener que fatalement à la dé cristallisation amoureuse.

Cependant, comme cela a été souligné par E. Saunier à propos de *Biographie de la faim*, Amélie Nothomb fait parfois « éclater les frontières symboliques établies entre les activités dites « masculines » et « féminines »¹³³ » comme c'est également le cas dans *Barbe bleue* avec Don Elemirio qui fait à la fois de la cuisine et de la couture, des activités qui, exercés à titre non professionnel, sont dites « féminines ». On pourrait même dire que Don Elemirio est en quelque sorte un « homme au foyer », profession qui n'est pas souvent exercée par des hommes au point que la masculinisation de ce nom de métier paraisse dissonante à l'oreille. Mais, là encore, il n'est pas sûr que ces passions dites plutôt « féminines » soient une marque de l'ouverture d'esprit de Don Elemirio puisqu'il semble renverser symboliquement le statut de service que l'on accorde à la cuisine pour en faire un instrument de domination : « La cuisine est un art et un pouvoir : il est hors de question que je me soumette à celui de qui que ce soit. » (BB, 12). De plus, il semble qu'il utilise la cuisine et la couture à des fins de séduction et il est d'ailleurs d'emblée décrit comme « un séducteur » (BB, 9) par Saturnine, quand on lui raconte que beaucoup de femmes sont devenues folles de lui et elle est ensuite décontenancée quand elle le rencontre car, selon elle, ce n'est pas quelqu'un de séduisant mais un « dépressif profond, le regard éteint et la voix épuisée » (BB, 11) et « Son physique était tout juste acceptable » (BB, 14).

Une autre preuve du féminisme plus que relatif de Don Elemirio c'est l'âge de ses amantes : Saturnine a « vingt-cinq ans » (BB, 11) et lui « quarante-quatre » (BB, 11), différence d'âge qui appuie le fait que c'est un séducteur car il choisit toujours sa colocataire dans l'intention d'en faire son amante et c'est toujours « la plus jeune et la plus jolie » (BB, 8). Cet écart d'âge est normalisé par la société patriarcale qui valorise les couples où l'homme est le plus âgé et blâme ceux où la femme est la plus âgée, la taxant de « croqueuse d'homme » ou de « cougar », ce mot est d'ailleurs symptomatique du

¹³³ Émilie Saunier. *op. cit.*, page 612.

patriarcat puisqu'il n'existe pas de masculin connu pour le même sens. Une citation extraite du roman *Mercur*e exprime d'ailleurs bien ce paradoxe :

Et comme tous les hommes, vous allez me dire que les femmes ne devraient pas aimer la jeunesse et la beauté. C'est étrange : il nous est ordonné d'être jeunes et belles et, dès qu'il s'agit de tomber amoureuses, il nous est conseillé de ne pas tenir compte de ce genre de détails. – C'est biologique : la femme n'a pas besoin que l'homme soit beau pour le désirer. – Nous, les femmes, nous sommes de telles brutes que nous serions insensibles à la beauté ? Dites-moi, Capitaine, vous croyez vraiment à ce que vous racontez¹³⁴ ?

Cet extrait de *Mercur*e résume bien les antagonismes à l'œuvre chez A. Nothomb : des femmes jolies comme Saturnine ou sublimes comme Trémière ont des rapports amoureux avec des hommes au physique juste passable comme don Elemirio voire repoussant comme Déodat. En effet, cette opposition entre une femme jeune et belle et un homme plus âgé et peu attirant, duo antithétique, est récurrent chez l'autrice (*Hygiène de l'Assassin*, *Les Combustibles*, *Mercur*e, *Barbe Bleue*...) et on peut se demander s'il s'agit d'une acceptation d'un ordre établi, qu'elle reproduirait dans ses livres, ou d'une dénonciation de la société patriarcale. Mais cette seconde hypothèse est plus que douteuse car Amélie Nothomb ne fait aucune revendication féministe dans la presse, comme le souligne Émilie Saunier :

Les discours publics d'Amélie Nothomb la placent hors de toute problématique féministe. Elle préférerait qu'on la nomme « écrivain » et pas « écrivaine » (considéré comme particularisant), définit sa lutte contre les inégalités comme du « civisme », non du « féminisme » et rejette l'idée d'une « écriture féminine ». Si elle ne se revendique pas comme une romancière « féministe », on peut se poser la question de la dimension féministe de ses écrits au regard des éléments précédemment cités¹³⁵.

En fait, c'est comme si Don Elemirio était une réécriture de Prétextat Tach, l'assassin qui veut régler le problème du féminisme et de l'antiféminisme en tuant les femmes dès qu'elles atteignent leur puberté, en moins problématique, plus « politiquement correct » puisqu'il n'a aucun problème à tuer ses colocatrices si elles portent atteinte à sa vie privée. De même, il défend le greffe de l'Inquisition, qu'il lit et relit, et, quand Saturnine lui réplique que l'Inquisition a pratiqué le meurtre et la torture et le met face à l'évidence que l'ordalie n'a jamais innocenté aucune femme accusée de sorcellerie, il a le culot de dire : « Cela n'a rien à voir. L'ordalie prouvait qu'elles méritaient la mort. » (BB, 15). Il est même probable que Don Elemirio soit un Prétextat Tach qui a évolué avec son époque (Prétextat Tach meurt au moment de la guerre du golfe alors que Don Elemirio semble vivre au XXI^e) et a donc polissé ses mœurs et son image pour continuer à perpétrer ses crimes en toute impunité, même s'il a toujours les mêmes opinions rétrogrades.

¹³⁴ Amélie Nothomb. *Mercur*e, Paris, [1998], Le Livre de Poche, 2000, page 115.

¹³⁵ Émilie Saunier. *L'écriture comme objectivation et travail de soi dans les œuvres d'Amélie Nothomb : pour une approche sociologique de la création littéraire*, « Les écrits d'Amélie Nothomb, des récits féministes ? », [Thèse de doctorat non publiée], Université de Lyon, page 623.

6.1.2. Les personnages féminins : entre révolte et acceptation passive

Chez Perrault, les personnages féminins se signalaient déjà beaucoup par leur acceptation passive du poids de la société patriarcale qui les oblige à se marier, même si le mari a la barbe bleue, mariage qui révèlent plus d'un intérêt financier que d'un véritable intérêt amoureux comme on peut le voir avec la cadette, qui, après un séjour dans la maison de campagne de Barbe bleue, « commença à trouver que le Maître du logis n'avait plus la barbe si bleue, et que c'était un fort honnête homme » (*Contes*, 220). D'ailleurs, même si l'épouse de Barbe bleue se révolte en lui désobéissant, elle n'est jamais pleinement maîtresse d'elle-même : elle passe de l'autorité parentale à celle de Barbe bleue puis à celle d'un « fort honnête homme » (*Contes*, 222), avec qui elle se marie à la fin, et pour qui on est en droit de se demander si ça ne pourrait pas être un nouveau Barbe bleue, qui va lui aussi la brimer dans sa « liberté », étant donné que Barbe bleue avait été qualifié de la même manière au début du conte. De même, la cadette a besoin du secours de ses frères pour échapper à la mort tout comme l'aînée de « Riquet à la Houppe » a besoin de Riquet pour avoir de l'esprit et s'accomplir pleinement. On note d'ailleurs dans ce conte que l'écart idéal entre un homme et une femme est fixé à « sept ou huit ans » (*Contes*, 275), la femme étant bien entendu la plus jeune. Cependant, qu'en est-il de la place des personnages féminins dans les réécritures d'Amélie Nothomb ?

Tout d'abord, dans sa thèse, la sociologue Emilie Saunier souligne un certain dualisme chez les autrices contemporaines entre provocation et convention : « Ce dualisme se prolonge jusque dans les discours d'Amélie Nothomb lorsqu'elle reprend la métaphore de la grossesse pour évoquer sa création littéraire. Elle reconduirait la représentation essentialiste de la femme procréatrice : la production littéraire se confond avec la reproduction biologique¹³⁶ ». Ce dualisme s'applique aussi à ses personnages féminins qui, malgré leur indépendance, restent tout de même peu transgressifs.

Par exemple, Saturnine peut être perçue comme féministe par son refus de se marier, son besoin d'indépendance et de liberté. En effet, quand Don Elemirio pense qu'elle refuse sa demande en mariage à cause de sa réputation, elle lui répond : « Les disparitions de femmes ? Non, je refuse parce que je n'ai aucune envie de me marier. » (BB, 32). De même quand Don Elemirio réitère sa demande en mariage après lui avoir fait montre de ses talents culinaires avec le gâteau, Saturnine réitère son refus :

- Non, je ne vais pas vous épouser. On n'épouse pas pour un gâteau.
- Le motif serait joli.
- De toute façon, moi, je n'épouse pas. Ni vous, ni personne.
- Pourquoi ?
- C'est mon droit.
- Oui. Mais pourquoi ?

¹³⁶ Emilie Saunier. *L'écriture comme objectivation et travail de soi dans les œuvres d'Amélie Nothomb : pour une approche sociologique de la création littéraire*, « Des points de vue pluriels sur le modèle de l'excellence féminine », [Thèse de doctorat non publiée], Université de Lyon, page 625.

- Rien ne m'oblige à vous l'expliquer. (BB, 41)

Cette scène montre que l'indépendance que souhaite Saturnine est difficile à atteindre dans cette société patriarcale et elle doit sans arrêt se justifier comme le prouve la répétition des phrases assertives négatives de sa part et la répétition de l'adverbe interrogatif « Pourquoi ? » par Don Elemirio que même un argument aussi irréfutable que « C'est mon droit. » n'arrête pas. Cependant, on peut douter du féminisme de Saturnine qui semble surtout l'appliquer à elle-même et n'affiche pas une réelle solidarité avec ses consœurs. Par exemple, quand Don Elemirio lui demande pourquoi « tant de femmes sont aimantées par *son* effroyable réputation. » (BB, 39), elle répond « Sans doute existe-t-il, chez la plupart des femmes, une forme de masochisme. Combien de femmes ai-je vues succomber à l'attrance de pervers répugnants ? [...] J'imagine que c'est le côté obscur de la féminité. » (BB, 40). Cette réponse est plutôt réductrice puisque Saturnine essaye de réduire les femmes dans leur singularité et leurs particularités à sa théorie générale, mais aussi moralisatrice car elle associe le mot pervers à l'adjectif dysphorique « répugnants » comme si cette idée platonicienne qui associe ce qui est mauvais à ce qui est laid était toujours vraie alors que, parfois, le vice est séduisant, et surtout cette réponse est manichéenne car elle affirme qu'il y a un « côté obscur » de la féminité comme si chez les femmes le bien et le mal étaient scindés en deux pôles distincts. Là où Saturnine atteint le comble de l'égoïsme, c'est quand elle affirme que la question à se poser c'est « Pourquoi les autres sont-elles folles ? » (BB, 40) comme si elle était la seule saine d'esprit ; en plus d'être particulièrement insultant, ce terme lui renvoie aussi en miroir inversé sa propre faiblesse puisque son point faible serait peut-être justement d'être trop pragmatique tout comme on pouvait reprocher au personnage de la cadette de Perrault sa vénalité. Une autre citation prouve que Saturnine croit à l'idée platonicienne que ce qui est bon est beau et ce qui est mauvais doit être laid : « Vous avez l'air quelconque. S'il y avait une justice, les gens de votre espèce auraient le visage qu'ils méritent. » (BB, 41) comme si la beauté ou la laideur morale d'une personne pouvait rejaillir sur son physique, comme si l'intériorité psychique influençait l'extériorité physique.

6.1.3. L'écart de traitement entre personnages masculins et féminins

On peut partager le constat d'Émilie Saunier quand elle déclare qu'Amélie Nothomb « met également à jour la différence des traitements en fonction du sexe et qui s'observent dès l'enfance (*Métaphysique des tubes*), les rôles sexués imposés (le rejet du mariage et de la maternité), la domination masculine et la réduction de la femme au biologique (*Stupeur et tremblements*, *Hygiène de l'assassin*,

Mercur)¹³⁷ ». En effet, il est vrai que dans *Riquet à la Houppe*, on remarque une différence de traitement entre Déodat et Trémière chez qui on ne valorise pas les mêmes qualités, ce qui introduit une socialisation genrée dès l'enfance. Ainsi, on dit à propos de Déodat « Drôle de tête ! Enfin pour un garçon, ce n'est pas grave. » (RH, 10), ce propos peut être qualifié de sexiste car il suppose une différence entre les hommes, pour qui il est moins important d'être beau selon la doxa que de réussir dans sa vie professionnelle, et les femmes, pour qui il y a une injonction forte des standards de beauté (cf. la femme objet, la femme réifiée, le fameux « soit belle et tais-toi »). Émilie Saunier poursuit ainsi « Si une dimension féministe est observable dans les récits (*d'Amélie Nothomb*), l'ordre des valeurs et des structures sociales ne semble guère remis en question. Persiste tout d'abord le cliché selon lequel seul le corps de la femme pourrait être objet du désir : son esthétisation est prégnante et reprend certaines des normes existantes relatives à l'excellence corporelle féminine¹³⁸ ». En outre, dans *Riquet à la Houppe*, on a une opposition entre l'excellence corporelle de Trémière « extrême beauté » (RH, 79) et la laideur portée à son plus haut niveau chez Déodat qui est décrit comme une des « horreurs de la nature » (RH, 16) et suscite « l'épouvante » (RH, 14). De même, Amélie Nothomb, supprime le motif de la jumeauté du « Riquet à la Houppe » de Perrault en ne transcrivant pas dans sa réécriture la sœur jumelle laide mais intelligente du royaume voisin, les rôles des personnages laids mais spirituels étant généralement attribués à des hommes dans ses romans. Elle se conforme par le même coup à l'idée dominante dans cette société patriarcale que le plus important pour une femme c'est d'être jolie et le plus important pour un homme c'est d'être intelligent comme le remarque Émilie Saunier : « En « spiritualisant » les hommes beaux et en « corporalisant » les femmes belles, Amélie Nothomb reconduit des stéréotypes de sexe couramment véhiculés au sein du monde social¹³⁹ ».

6.1.4. La subversion relative des relations hommes/ femmes

Si Émilie Saunier concède que « l'écriture du corps, la tentative de révolte face à l'assignation aux rôles sexués, la subversion de l'histoire d'amour traditionnelle, sont des thématiques particulièrement visibles¹⁴⁰ » dans les textes littéraires d'Amélie Nothomb, il n'en reste pas moins que, selon la sociologue, il s'agit surtout d'un « jeu de mise à distance de l'éthos aristocratique de sa famille¹⁴¹ » qu'elle a tout de même partiellement intériorisé. En effet, il semblerait que le seul pilier de la société aristocratique qui soit farouchement remis en cause par l'autrice soit le mariage. Émilie

¹³⁷ Émilie Saunier. *L'écriture comme objectivation et travail de soi dans les œuvres d'Amélie Nothomb : pour une approche sociologique de la création littéraire*, « Les écrits d'Amélie Nothomb, des récits féministes ? », [Thèse de doctorat non publiée], Université de Lyon, page 624.

¹³⁸ *Ibid.*, page 624.

¹³⁹ *Ibid.*, « Stéréotypes et rapports sociaux de sexe : de leur reproduction à leur subversion relative », page 609.

¹⁴⁰ *Ibid.*, « Un regard ambivalent porté sur les modèles de comportements sexués dans les narrations », page 599.

¹⁴¹ *Ibid.*, page 599.

Saunier souligne ainsi que « Tach, A.N. et Amélie sont trois écrivains non mariés. Ils n'ont pas d'enfants. De manière générale, le mariage et la procréation sont particulièrement dévalorisés dans les textes. Dans *Péplum*, le mariage se trouve stigmatisé par l'écrivaine A.N., qu'elle associe à un « contrat sordide » [...] De même, dans *Ni d'Ève ni d'Adam*, la narratrice et future écrivaine « Amélie » associe le mariage à un « poulpe géant » qui s'accroche à elle sans qu'elle ne puisse faire un geste, et parle de « danger matrimonial » (NENA, 209)¹⁴² ». Le mariage est donc vu comme un repoussoir dans beaucoup d'œuvre d'Amélie Nothomb et c'est aussi le cas dans *Barbe bleue* dans lequel Saturnine clame haut et fort « je n'ai aucune envie de me marier » (BB, 32) et dans *Riquet à La Houpe* qui ne se clôt pas par la fameuse formule « Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants » mais par la simplicité d'une union heureuse qui ne tombe pas dans les clichés romantiques esseulés : « Ils ne se marièrent pas. Elle n'eût jamais pour lui la voix excédée d'une épouse, et il lui épargna toujours les propos narquois d'un époux. » (RH, 188). Néanmoins, Amélie Nothomb ne modernise pas tant que ça les rapports amoureux dans ses réécritures de contes puisqu'elle reconduit le modèle du couple hétérosexuel blanc alors qu'elle aurait pu apporter un nouveau regard sur le conte en introduisant, par exemple, un personnage issu d'une minorité raciale (même si le fait que Saturnine soit belge et non française est déjà perçu comme un « exotisme » dans *Barbe Bleue*) ou d'une minorité sexuelle (certes, elle donne la parole à des personnages féminins forts mais il aurait été intéressant de changer le sexe d'un personnage de Perrault afin d'introduire de nouvelles questions liées au monde moderne et à la démocratisation de l'homosexualité ainsi qu'aux questions actuelles sur la présence ou l'absence du genre dans notre construction identitaire avec des questions telles que : Et si *Barbe bleue* avait été une femme, aurait-il agit ainsi ? Si son partenaire avait été un homme, aurait-il cédé à une curiosité dite "féminine", quand même, preuve que la curiosité n'est pas une question de genre ?).

On rejoint donc la conclusion de la sociologue Émilie Saunier qui tranche la question du féminisme plus que nuancé d'Amélie Nothomb par ce constat parlant : « Dernier indice du caractère peu « transgressif » des œuvres d'Amélie Nothomb : si la critique littéraire a pu se partager sur l'originalité et la valeur littéraire de ses textes (cf. chapitre 11), elle ne s'est jamais déchirée sur la morale et les valeurs qui s'y déploient, comme ont pu l'être les romans de Michel Houellebecq ou encore ceux de Catherine Millet. [...] Son succès public et sa réception plutôt consensuelle (pensons au Grand prix de l'Académie française pour *Stupeur et tremblements*) peuvent être interprétés comme le signe même de l'inscription de ses textes littéraires dans des structures narratives peu subversives¹⁴³ ».

Néanmoins, si l'apport d'Amélie Nothomb aux contes n'est pas une complète réactualisation féministe, réside-t-il dans ses allusions autobiographiques, de la part d'une autrice qui s'essaye souvent à l'autofiction ?

¹⁴² *Ibid.*, « Des points de vue pluriels sur le modèle de l'excellence féminine », page 603.

¹⁴³ *Ibid.*, « Les écrits d'Amélie Nothomb, des récits féministes ? », page 625.

6.2. Des allusions autobiographiques

Riquet à la Houppes et *Barbe bleue* d'Amélie Nothomb sont des réécritures des contes de Perrault mais ça ne les empêche pas de multiplier les références autobiographiques comme les thèmes chères à l'auteurice, à commencer par le froid, avec la mort par hypothermie des colocataires de Don Elemirio dans *Barbe Bleue*. Ainsi, pour Amélie Nothomb, le pire c'est la mort par le froid, la mort par hypothermie et c'est justement ainsi que meurent toutes les colocataires précédentes de Déodat grâce à un système de cryogénie qui transforme son cabinet privé en chambre froide. Et ce grand froid qui annonce la mort, elle l'a connu comme l'indiquent ces confidences à Marie-Laure Delorme pour le dernier épisode d'une série de cinq interviews radiophoniques pour l'émission « À voix nue » :

Adolescente, quand j'ai failli mourir moi-même, c'est-à-dire quand j'ai senti que la mort venait me chercher au fond de mon anorexie, j'ai senti un froid épouvantable s'emparer de moi. C'était effrayant. [...] Par ailleurs, c'est un froid que je retrouve souvent. Quand j'écris, je m'en rapproche. À chaque fois la température de mon corps baisse terriblement. [...] J'écris tous les jours et c'est un état de conscience critique, je me rapproche de la mort tous les jours¹⁴⁴.

Ce froid ressenti par les colocataires, Amélie Nothomb le connaît donc bien puisqu'elle l'approche tous les jours. En outre, quand Mathilde Serrell pour une Masterclasse à la BNF lui demande si, pour elle qui a fait une thèse sur Bernanos, la froideur est une obsession, Amélie Nothomb répond :

Bien sûr car le jour où je ne susciterais que de la froideur, dieu merci ce jour n'est pas encore arrivé, ça signifiera simplement que je suis arrivée au degré de folie où plus personne ne pourra me suivre. [...] L'enfer c'est le froid. Bernanos a trop raison, quel que soit la façon d'interpréter cette phrase, toutes les interprétations de cette phrase sont vraies¹⁴⁵.

Amélie Nothomb n'a donc pas choisi par hasard l'hypothermie comme mort pour les colocataires de Don Elemirio, version qui diffère du « Barbe bleue » de Perrault, mais parce que c'est un thème qui lui tient à cœur et que la mort lente par le froid est plus cruelle selon elle qu'un égoïsme rapide. De même, si le champagne est un thème qui traverse tant les deux réécritures et en particulier *Barbe Bleue*, c'est parce qu'il s'agit d'un de ses grands centres d'intérêt. En effet, elle dit par exemple dans sa Masterclasse avec Mathilde Serrell qu'elle a espoir de devenir couleur champagne : « Du moment qu'il reste du mouvement en vous, allez-y, n'ayez pas peur de saigner. Vous savez, on trouve toujours un moyen de reconstituer son sang. Moi j'ai trouvé ce moyen là (en montrant sa coupe de champagne) et je ne désespère pas avec les années d'attraper un sang doré¹⁴⁶.» précise-elle en parlant des sacrifices à faire pour écrire et Mathilde Serrell reprend « La transformation du sang en champagne,

¹⁴⁴ Amélie Nothomb. [Entretien avec Marie-Laure Delorme, Épisode 5 : « Le temps qui passe », À voix nue], France Culture [en ligne], 30 août 2019, 28 minutes, URL : [Le temps qui passe : épisode 5/5 du podcast Amélie Nothomb \(radiofrance.fr\)](https://www.radiofrance.fr/emissions/amelie-nothomb), (consulté le 6/10/2022).

¹⁴⁵ Amélie Nothomb. [« Amélie Nothomb : "Sans écrire, la vie n'est juste pas possible" », Master classe], France Culture [en ligne], 26 septembre 2017, 59 minutes, URL : [Amélie Nothomb : "Sans écrire, la vie n'est juste pas possible" \(radiofrance.fr\)](https://www.radiofrance.fr/emissions/amelie-nothomb), (consulté le 6/10/2022).

¹⁴⁶ *Ibid.*

c'est l'alchimie d'Amélie Nothomb¹⁴⁷ » et on pense immédiatement à Saturnine qui se change en or à la fin du roman. Amélie Nothomb partage d'autres points communs avec ses personnages. Ainsi, si sa passion pour le champagne la rapprochait de Saturnine dans *Barbe Bleue*, dans *Riquet à la Houppe*, elle semble plus s'identifier au personnage masculin Déodat pour sa sensibilité et le manque de confiance en soi vis-à-vis de son physique. En outre, tel Déodat, Amélie Nothomb a beaucoup souffert de son physique comme elle le déclare dans le troisième épisode de l'émission « À voix nue » : « Ma grand-mère me découvre à l'âge de 17 ans et elle me dit : 'Et bien ma petite, j'espère que tu es intelligente car tu es tellement laide.' J'étais déjà persuadée d'être une monstruosité de la nature, je parle d'une monstruosité physique, ce que me renvoyait le miroir était déjà vraiment pas fameux, mais en plus en avoir la confirmation dans la bouche d'une personne qui est censée être votre grand-mère, donc à la base quelqu'un de plutôt indulgent envers vous, ça a été une abomination¹⁴⁸ ». Les propos de la grand-mère d'Amélie Nothomb à son égard mettent en lumière un autre clin d'œil autobiographique puisque dans *Riquet à la Houppe*, c'est la « méchante tante Épziba » (RH, 10) qui tient des propos d'une méchanceté sans pareil en se penchant sur le berceau de Déodat. De plus, dans la même interview radiophonique, quand la journaliste Marie-Laure Delorme lui demande « Est-ce qu'on a raison de séparer votre œuvre entre d'une part une œuvre autobiographique (par exemple *Stupeurs et tremblements*) et d'autre part une œuvre fictionnelle (par exemple *Les Combustibles*) ou est-ce que ça n'a pas de sens ? », elle répond :

Pour moi, ça n'a pas beaucoup de sens, je comprends qu'on le fasse, ça s'explique vu de l'extérieur. Vu de l'intérieur, ça n'a pas beaucoup de sens. J'ai autant l'impression que tous mes livres sont autobiographiques, c'est-à-dire que mes livres de fictions sont mon autobiographie intérieure. Ce sont des situations soit que j'ai vécues sans que je puisse en parler, soit que j'ai fantasmées soit que j'ai vécues intérieurement donc il faut vraiment avoir lu tout ce que j'ai écrit, fictionnel ou non, pour avoir l'autobiographie complète parce que, dans mes livres autobiographiques, il y a toujours quelque chose qui manque, comme je sais que je suis identifiable. [...] On aurait tout autant raison de dire que tous mes livres sont de la fiction que tous mes livres sont autobiographiques¹⁴⁹.

Il est donc tout à fait justifié de s'interroger sur l'aspect autobiographique de ces deux romans même si ce sont deux réécritures des contes de Perrault donc deux ouvrages à priori loin d'être intimes et autobiographiques. De plus, les premières de couverture nous invitent à adopter ces attitudes de lectures puisque les deux représentent des photos d'Amélie Nothomb grimaçant en *Riquet à la Houppe* et en *Barbe bleue*. On peut, de même, repérer plusieurs clin d'œil au Japon et à l'Asie en générale dans ses réécritures et l'on sait, grâce à ses œuvres autobiographiques, qu'Amélie Nothomb a vécu au Japon quand elle était enfant grâce à son père, un célèbre ambassadeur belge, chanteur de théâtre Nô sur son temps libre (*Métaphysique des tubes*), et qu'elle y retourna adulte pour travailler comme interprète dans une grande entreprise avant d'y exercer des métiers moins valorisants car ce fut un véritable échec

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Amélie Nothomb. [Entretien avec Marie-Laure Delorme, Épisode 3 : « L'auteure et la lectrice : la construction d'une œuvre », À voix nue], France Culture [en ligne], 28 août 2019, 28 minutes, URL : [L'auteure et la lectrice : la construction d'une œuvre : épisode 3/5 du podcast Amélie Nothomb \(radiofrance.fr\)](https://www.radiofrance.fr/emissions/amelie-nothomb/amelie-nothomb-entretien-avec-marie-laure-delorme-episode-3-l-auteure-et-la-lectrice-la-construction-d-une-oeuvre-a-voix-nue), (consulté le 6/10/2022).

¹⁴⁹ *Ibid.*

(*Stupeurs et tremblements*). Par exemple, Passerose, dans *Riquet à la Houpe* dit à sa petite-fille Trémière en lui présentant ses bijoux qu'« Il faut des goûts orientaux pour apprécier un or aussi jaune. » (RH, 91), ce qui soit dit en passant est aussi un clin d'œil à la fascination pour le jaune de Don Elemirio et Saturnine dans *Barbe Bleue*. Elle ajoute aussi, dans une référence encore plus explicite au Japon, qu'« Il paraît que les trésors japonais sont conçus pour être admirés dans l'ombre. Je ne suis pas japonaise mais je comprends ce principe. » (RH, 92). Dans *Barbe-Bleue*, Saturnine, en plus de partager la passion d'Amélie Nothomb pour le champagne, porte un habit traditionnel du Japon en guise de peignoir : « Elle revêtit un kimono par-dessus sa nuisette et déambula dans les couloirs obscurs. » (BB, 93) et Don Elemirio, qui en plus d'avoir des connaissances en latin a des connaissances en japonais, tout comme Amélie Nothomb, explique que « La couleur n'est pas le symbole du plaisir, c'est le plaisir ultime. C'est tellement vrai qu'en japonais, "couleur" peut être synonyme d'"amour" ». (BB, 112).

D'autre part, dans *Riquet à la Houpe*, Déodat et Trémière sont tous les deux des personnages marginalisés et c'est en cela que l'écrivaine serait proche d'eux, selon sa biographie sociologique. La sociologue Émilie Saunier évoque ainsi le cancre comme un exemple type de « personnage désajusté » chez Amélie Nothomb et prend pour exemple le personnage de Plectrude dans *Robert des noms propres* qui peut faire penser à Trémière dans *Riquet à la Houpe* : « l'institution scolaire fonctionne comme un monde inversé des univers jusqu'alors côtoyés : « reine » (RNP, 56) chez elle et à l'école de danse, elle devient « cancre » (RNP, 49) à l'école¹⁵⁰ ». De même, Trémière est idéalisée par sa grand-mère et rabaisée à l'école où elle est harcelée par les autres élèves sous-prétexte qu'elle ne serait pas intelligente. Une autre caractéristique rapproche Trémière et Plectrude c'est leur grande faculté d'observation car quand Trémière « contemple avec une intensité extraordinaire » (RH, 44) selon sa grand-mère, Émilie Saunier rappelle que « Le regard « fixe » et « intense » de Plectrude la fait renvoyer de l'école maternelle car il « fait pleurer les autres enfants » et met « mal à l'aise » (RNP, 30) l'institutrice. Il est au contraire valorisé par le professeur de danse qui dit y voir une des conditions nécessaires pour devenir ballerine : « C'est le plus important et le plus rare »¹⁵¹ ». Cette distance avec l'univers scolaire aurait une origine autobiographique car « Un tel type de marginalisation se retrouve dans le *Sabotage amoureux* et dans *Biographie de la faim*, où là encore l'univers scolaire est présenté comme le monde inversé de l'univers familial. Ces deux romans autobiographiques donnent ainsi à voir une relecture et une présentation littéraire de sa vie sur ce mode¹⁵² ».

Ainsi, Amélie Nothomb semble projeter d'infimes parcelles d'elle-même dans tous ses personnages principaux. Par exemple, dans *Barbe-Bleue*, elle partage autant de traits communs avec Don Elemirio, notamment concernant la connaissance des langues et la défense de la vie privée, qu'avec

¹⁵⁰ Émilie Saunier. *L'écriture comme objectivation et travail de soi dans les œuvres d'Amélie Nothomb : pour une approche sociologique de la création littéraire*, « Étude du cas des personnages désajustés, « analystes » du social », [Thèse de doctorat non publiée], Université de Lyon, page 541.

¹⁵¹ *Ibid.*, page 541.

¹⁵² *Ibid.*, page 541.

Saturnine, qui est belge comme elle et qui a la même passion pour le champagne. En effet, le champagne est un leitmotiv de nombre des romans d'Amélie Nothomb à l'instar du *Fait du prince*, roman décrit par François Busnel dans L'Express comme « Une superbe apologie de l'ivresse, un éloge de ce qui fait pétiller la vie » et dans lequel les personnages principaux partagent la même passion immodérée pour le champagne dont ils se délectent en philosophant ainsi : « Il y a un instant, entre la quinzième et seizième gorgée de champagne, où tout homme est un aristocrate. ». Philosophie du champagne que l'on retrouve dans *Pétronille*, roman ultérieur dans lequel on retrouve la même thèse mais formulée différemment : « le champagne [...] élève l'âme vers ce que dut être la condition de gentilhomme à l'époque où ce beau mot avait du sens. Il rend gracieux, à la fois léger et profond, désintéressé, il exalte l'amour et confère de l'élégance à la perte de celui-ci¹⁵³ ». D'ailleurs, ce roman, que l'on peut décrire comme une autofiction, relie aussi fortement l'écrivaine aux deux personnages masculins des réécritures puisqu'un passage assimile la passion pour les œufs de Don Elemirio et la passion pour les oiseaux de Déodat à deux passions de la narratrice du roman, qui a la même bibliographie, la même passion pour le champagne, les mêmes habitudes épistolaires et les mêmes goûts vestimentaires qu'Amélie Nothomb :

Elle avait décrété, sans que je me confie à elle, que j'appartenais à la race aviaire. C'est dire la justesse de son instinct : depuis mes onze ans, la gent ailée m'obsède jusqu'au point de non-retour. J'ai tant observé les oiseaux que je dois par contagion avoir attrapé quelque chose de ce règne. [...] On pourra objecter que onze ans, c'est tard. Oui, mais auparavant, d'aussi loin que remontent mes souvenirs, j'ai été obsédée par les œufs, et je le suis toujours. On ne peut nier la cohérence de mes fixations. Les onze années auront sans doute coïncidé avec la durée de couvaion. À onze ans, je suis devenu un oiseau¹⁵⁴.

Si ce sont effectivement des passions partagées par l'autrice, cela expliquerait pourquoi le régime à base d'œufs (Prétextat Tach dans *Hygiène de l'Assassin* et Don Elemirio dans *Barbe bleue*) et la passion aviaire (PFX 150, la plus jeune du camp de concentration télévisé, dans *Acide Sulfurique* et Déodat dans *Riquet à la Houpe*) sont si fréquents chez les personnages d'Amélie Nothomb malgré leur incongruité. Néanmoins, il ne faudrait pas être dupe du personnage créé par l'écrivaine car la narratrice de *Pétronille* ne correspond peut-être pas tant à la personne dans sa réalité intime qu'au personnage public qu'elle s'est créé et qui fait sans doute partie de son succès commercial. Ainsi, il faut se méfier des déclarations publiques à la radio d'une personnalité qui clame haut et fort dans *Barbe bleue* le droit de chacun à un jardin secret alors sa soi-disant passion pour les œufs et les oiseaux correspondraient sans doute plus à l'image publique qu'elle veut se donner d'une autrice excentrique qu'à une vraie passion. *Pétronille* est d'ailleurs sous-titré « roman », il s'agit donc d'une autofiction et pas d'une autobiographie, même si Amélie Nothomb rend la frontière entre les deux encore plus ténue. La part de vérité autobiographique et la part de fiction sont donc difficiles à déterminer d'autant plus que, dans le roman même, l'écrivaine se moque de la tendance journalistique, héritière directe de Sainte-Beuve, qui traque avec avidité les allusions autobiographiques, sans doute afin de satisfaire le voyeurisme de certains lecteurs, friands de sensationnalisme et "d'histoires vraies" :

¹⁵³ Amélie Nothomb. *Pétronille*, Paris, Albin Michel, 2014, page 9.

¹⁵⁴ *Ibid.*, page 114.

Pétronille publia en 2003 un roman magnifique, *L'apocalypse selon Ecuador*. [...] Les gens se réjouirent : autant pour les deux livres précédents il avait été impossible de faire du biographisme, autant celui-ci les y autorisait. « Ecuador, c'est vous enfant n'est-ce pas ? » Elle les éconduisait avec une aimable habilité qui les irrita. Les journalistes aimaient peu cette romancière qui ne donnait aucune prise sur sa vie¹⁵⁵.

Seulement Pétronille n'est pas Amélie Nothomb, dont la porte-parole est plutôt la narratrice, et le fait est que les romans de cette dernière, au contraire, jouent des limites rendues floues par la littérature dès le XX^e siècle, entre autobiographie et fiction, et donne donc plutôt « prise sur sa vie ». Il n'est donc pas illégitime de faire le rapprochement entre les leitmotivs des romans de l'autrice et sa biographie sociologique, en s'appuyant sur les ouvrages officiellement proclamés « biographiques » par l'écrivaine, afin de rendre compte de la part d'elle-même qu'a injecté Amélie Nothomb, à travers des allusions personnelles, dans l'entreprise si impersonnelle que peut être une réécriture.

Qu'un conte initialement écrit par un auteur soit réécrit par une autrice ne signifie pas pour autant qu'il va prendre une dimension féministe, surtout quand on sait que Perrault avait déjà pris parti pour la cause féminine dans son *Apologie des Femmes* à une époque où l'on n'en faisait que peu de cas. On retiendra tout de même que, grâce à la *transvalorisation*, les protagonistes féminins ont un arc narratif et une personnalité nettement plus développés. Cependant, il est clair qu'Amélie Nothomb a mis une part d'elle-même dans ses personnages et c'est avec un plaisir malicieux que le lecteur devine les allusions autobiographiques dans ses réécritures de contes qui n'échappent pas au goût du XXI^e siècle pour les écritures du moi.

¹⁵⁵ *Ibid.*, page 117.

Conclusion

Amélie Nothomb a donc su transformer les contes de Perrault en récits modernes, malgré leur statut intemporel. Ainsi, quand les contes de Perrault, par leur faible ancrage spatio-temporel et leur relative uchronie, sont des histoires intemporelles et intergénérationnelles, les réécritures d'Amélie Nothomb, même si elles conservent l'ambiance merveilleuse des contes, sont clairement ancrées dans notre époque malgré une certaine dilatation du temps et de l'espace. De plus, les réécritures sont pleinement actualisées dans le sens où elles revêtent une nouvelle symbolique des chiffres ainsi que des couleurs et qu'elles tiennent compte des symboliques psychanalytiques et mythologiques déjà à l'œuvre dans les contes pour les réinventer. D'autre part, moderniser et actualiser une œuvre c'est aussi se l'approprier comme le fait Amélie Nothomb, en y insufflant son style, dont son goût pour l'onomastique et les aptonymes, qui fait partie de ses marques de fabrique, tout comme le récit dialogué qui est notamment à l'œuvre dans *Barbe bleue*. L'appropriation passe aussi par une réinterprétation des hypotextes dont la morale est minée et certaines références intertextuelles déracinées alors que d'autres fleurissent en abondances, profitant des siècles de littératures écoulés entre les deux œuvres, pour donner une nouvelle coloration à l'œuvre. Enfin, ce que les réécritures de l'écrivaine ont de plus moderne, ce n'est pas leur dimension féministe, plus que relative, mais les fréquentes allusions autobiographiques, symptomatiques du goût du XXI^e siècle pour les « écritures du moi ». Néanmoins, si la modernisation des contes de Perrault est un pari réussi pour Amélie Nothomb, c'est un pari éphémère qui ne passera sans doute pas l'épreuve du passage à la postérité. En effet, la force des contes de Perrault, qui leur a permis de traverser les siècles, sans jamais qu'ils ne prennent une ride, réside dans leur intemporalité, atout que les réécritures perdent en voulant les moderniser.

II. Partie Didactique

1. Approche didactique :

1.1. Inscription de mes séances dans les programmes

Dans le cadre de mon stage au collège Diderot à Besançon, j'ai créé une séquence qui s'inscrit dans l'entrée « Imaginer des univers nouveaux », que je vais mettre en pratique avec les deux classes de cinquième de ma tutrice de mi-novembre à fin décembre et que je joins aux annexes. Cette séquence est liée au sujet de mon mémoire car j'y propose une lecture intégrale du *Riquet à la Houpe* de Perrault en classe, accompagnée d'une mise en parallèle avec la réécriture qu'en propose Amélie Nothomb notamment sur les deux incipits et sur les personnages. Ma tutrice a deux classes de cinquième et deux classes de troisième. Il était donc intéressant d'étudier avec les cinquièmes *Riquet à la Houpe* dans le cadre de l'entrée « Imaginer des univers nouveaux », pour laquelle le BO conseille la lecture intégrale d'un conte merveilleux et l'étude d'images créant des univers imaginaires, ce que je fais dans ma séance d'introduction en mettant en parallèle un dessin en première de couverture d'une édition de *Riquet à la Houpe* pour l'École des loisirs et la première de couverture du *Riquet à la Houpe* d'Amélie Nothomb qui est une photographie de l'autrice grimée en Riquet. De même, ma tutrice ayant déjà commencé une séquence s'inscrivant dans l'entrée « Se raconter, se représenter » avec ses deux classes de troisième, je me suis inscrite à la fin de sa séquence afin de proposer aux élèves une autre forme de récit autobiographique avec cette réécriture de conte très personnelle que propose Amélie Nothomb dans *Barbe bleue*, à propos duquel beaucoup de critiques ont souligné que Saturnine était peut-être un énième avatar de l'autrice dont les romans sont souvent à la lisière de l'autofiction, ce sous-genre de l'autobiographie.

Mes deux séances s'inscrivent donc en complémentarité d'une séquence dédiée au récit autobiographique que ma tutrice a construit autour de la lecture intégrale du roman autobiographique *Le Premier Homme*, laissé inachevé par Albert Camus et publié de manière posthume par sa fille. Ce roman autobiographique entre en écho avec la part autobiographique qu'Amélie Nothomb projette dans son roman car les deux romans ne sont pas de vraies autobiographies puisque qu'ils ne contiennent pas de pacte autobiographique explicite tel qu'il a été défini par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* et dont l'exemple type est celui noué avec ses lecteurs par Rousseau dans *Les Confessions*. En effet, les deux romans sont écrits à la troisième personne, et non à la première personne privilégiée par l'autobiographie, et il n'y a pas d'identité auteur = narrateur personnage même si, dans les deux cas, il y a un lien d'identification entre l'auteur et son personnage qui se base principalement sur leur nationalité. Ainsi, Jacques Cormery est l'alter-ego de Camus dans le roman puisque les deux sont des pieds-noirs algériens, c'est-à-dire des enfants de parents français qui se sont installés en Algérie quand le pays était sous domination française, les deux sont également orphelins d'un père qui est mort lors de la première guerre mondiale, un an après leur naissance, et ils partagent des études brillantes à

Alger qui va les mener jusqu'au lycée grâce à un instituteur qui leur donne des cours gratuitement. De même, Saturnine est l'alter-ego d'Amélie Nothomb puisque les deux femmes sont de nationalité belge, elles ont donc toutes deux été scolarisées à l'athénée (nom de l'école secondaire en Belgique) comme c'est précisé dans le roman (BB, 49) et elles partagent leur connaissance du japonais et leur amour du champagne. Néanmoins, le pacte autobiographique est beaucoup moins implicite chez Camus puisque c'est un récit rétrospectif en prose et il est entièrement tourné vers la remémoration de son enfance car le personnage retourne dans son Algérie natale d'avant-guerre et se remémore son enfance, notamment le vide creusé par l'absence de son père et sa grand-mère, chez qui il vit avec sa mère et son oncle, qui lui fait suivre un catéchisme à vitesse accélérée avant son entrée au lycée, qu'elle met du temps à accepter à cause des problèmes d'argent de la famille. Du fait de l'absence de récit rétrospectif et de retour sur soi dans le roman d'Amélie Nothomb, je l'aborde avec les élèves plutôt sous l'angle d'une réécriture de conte avec un personnage principal assez autobiographique, ce que je mets en valeur grâce à une très courte biographie de cinq lignes que j'ai rédigée sur Amélie Nothomb en mettant en avant les éléments qu'ils pouvaient retrouver dans l'extrait. Les élèves n'ont eu aucune difficulté à faire le lien entre l'autrice et Saturnine, malgré le fait qu'elles ne partagent pas le même prénom, puisqu'ils avaient vu auparavant le roman autobiographique de Camus dans lequel son alter-ego se nomme de manière complètement différente. Certains ont même été trop loin dans l'interprétation et ont cru que, tout comme, Albert Camus, Amélie Nothomb avait vraiment vécu cette histoire et l'avait raconté à la troisième personne sous un pseudonyme.

1.2. Préparation des séances

J'ai découpé mon travail avec les élèves en deux temps, deux séances d'une heure chacune avec pour objectif de la première séance de faire comprendre aux élèves les mécanismes de la réécriture et comment celle-ci pouvait s'inscrire dans une approche autobiographique, ce qui correspond à la compétence « lire des textes variés avec des objectifs divers ». La seconde séance visait à vérifier si les élèves avaient compris les attentes d'une réécriture et ce qu'impliquait une approche autobiographique du personnage en leur demandant la production d'un écrit d'invention non noté avec ces critères de réussite : un récit de minimum quinze lignes (critère formel) qui consiste en une réécriture de l'extrait de *La Barbe bleue* de Perrault avec un personnage principal à dominante autobiographique (critère thématique). L'écriture d'invention permettait donc de vérifier la manière dont les élèves avaient assimilé la première séance sur le conte de Perrault et sa réécriture et leur capacité à reproduire un modèle. La compétence travaillée au cours de cette deuxième séance était donc « Pratiquer l'écriture d'invention, exploiter la lecture pour enrichir son récit » puisqu'il s'agissait pour les élèves de prendre appui sur leur lecture d'un extrait de la réécriture d'Amélie Nothomb afin de mener à bien leur réécriture. Je les ai ainsi guidés avec des questions concernant les deux textes de Perrault et d'Amélie Nothomb.

Lors de la première séance, j'ai d'abord demandé à trois élèves de prendre chacun en charge la lecture à haute voix d'un paragraphe du texte de Perrault et j'ai ensuite lu avec eux l'extrait de la

réécriture d'Amélie Nothomb avec ce découpage qui met en valeur le dialogue et la forme théâtrale du roman : un élève narrateur, mon interprétation de don Elemirio, que j'ai pris en charge pour évacuer les difficultés de la lecture d'une citation en latin, et un élève pour les répliques de Saturnine. Ensuite, j'ai lu avec les élèves les questions communes aux deux textes que j'ai créés dans l'objectif de leur faire réaliser qu'une réécriture doit s'appuyer sur son hypotexte (les ressemblances) tout en s'en démarquant (les différences) afin de ne pas tomber dans le domaine du plagiat. Les élèves, au fil des différentes questions étaient ainsi amenés à réaliser que l'hypertexte et son hypotexte entrent en dialogue par un système d'écho et de résonance. Ces questions visaient donc à inciter les élèves à adopter une démarche comparatiste et, lors de la correction, on a surligné ensemble dans les deux extraits les citations qui justifiaient leurs réponses et j'ai noté au tableau les mots clés des réponses en leur demandant de les prendre en notes car ils en avaient besoin pour répondre aux deux questions de synthèse, dont la première était un résumé des questions 1 à 4 et la seconde une synthèse de la question cinq.

Voici, les questions présentes sur le document de travail distribué aux élèves. Ce document de travail, joint aux annexes, a été imprimé en format A5, en mode paysage, afin de faire tenir les deux extraits et les questions sur une même page, ce qui rend le document plus lisible et plus fonctionnel pour les élèves car ainsi ils n'ont pas à sans arrêt tourner leur feuille pour lire le texte puis revenir aux questions. En effet, la feuille A5 est découpée en deux colonnes avec les deux textes en miroir, ce qui met en valeur le fait qu'ils se font écho, et les questions communes aux deux textes, sous le conte de Perrault, font face aux questions de synthèses, sous l'extrait du roman d'Amélie Nothomb, ce qui amène à faire le lien entre les deux types de questions. À la fin du document, j'ai inséré un QR code qui, une fois flashé renvoie les élèves à une lecture audio du roman *Barbe Bleue* d'Amélie Nothomb, par l'émission « Samedi Fiction » de France Culture, afin que les élèves curieux puissent avoir accès à l'œuvre plus facilement, car ce sont des petits lecteurs et cette lecture audio du roman légèrement tronqué ne dure qu'une heure tout en en rendant bien l'atmosphère.

Questions communes aux deux textes :

1. Barbe bleue et don Elemirio sont-ils décrits de manière positive ? Sont-ils plutôt attirants ou plutôt repoussants ? Justifiez en citant le texte.
2. Comment sont décrits les lieux où vivent Barbe bleue et don Elemirio ? Ces endroits se ressemblent-ils ? Justifiez en citant le texte.
3. Barbe bleue et Don Elemirio semblent avoir un passé similaire, qu'est-il arrivé aux femmes avec qui ils ont vécu ? Est-ce que le texte précise à combien de femmes cela est arrivé ?
4. La réécriture d'Amélie Nothomb effectue quelques changements : quels éléments du monde moderne remplacent le mariage et le cabinet secret dans sa réécriture ?

5. Dans le texte d'Amélie Nothomb, relevez tous les éléments qui ont un rapport avec sa biographie.

Biographie : Amélie Nothomb (1966 –) est une autrice belge qui a fait des études de lettres et de latin. On sait, grâce à ses œuvres autobiographiques, qu'Amélie Nothomb a vécu au Japon quand elle était enfant, grâce à son père, un célèbre ambassadeur belge, chanteur de théâtre Nô sur son temps libre (*Métaphysique des tubes*). Une fois devenue adulte, elle retourna au Japon pour travailler comme interprète dans une grande entreprise (*Stupeurs et tremblements*). Sa boisson préférée est le champagne, elle a d'ailleurs écrit tout un roman sur sa passion pour le champagne (*Pétronille*).

1. Peut-on dire que don Elemirio est un « Barbe bleue » moderne ou, autrement dit, quels sont les ressemblances et les différences entre ces deux personnages ?
2. Peut-on dire que l'autrice Amélie Nothomb a projeté sa personnalité dans le personnage de Saturnine ou, autrement dit, quels sont les ressemblances et les différences entre elle et son personnage ?

2. Mise en œuvre pédagogique :

2.1. Compte rendu de ma séance « Les réécritures autobiographiques »

2.1.1. Première classe de troisième

Les élèves n'ont pas eu le temps de rédiger leurs phrases de réponse, ils ont seulement pu surligner dans le texte les citations. Néanmoins, il faut souligner qu'il s'agissait de leur première heure de cours de la semaine (l'heure de 8h à 9h). La séance a pris du temps à démarrer car ils manquaient fortement de dynamisme et malgré mes efforts répétés pour avoir des participations différentes, c'était toujours les six mêmes élèves qui ont l'habitude de participer, qui participaient, y compris pour la lecture de texte.

Retour de ma tutrice :

Concernant le vocabulaire, elle a noté que j'insistais trop dans mes questions sur ce qu'ils n'auraient éventuellement pas compris plutôt que sur ce qu'ils ont compris. J'ai notamment répondu à une question sur le sens de « mena » et de « logis » pour le texte de Perrault. Pour le texte d'Amélie Nothomb, j'ai insisté sur le fait qu'il devait y avoir des éléments de vocabulaire compliqués et ils ont eu le réflexe de me demander la traduction de la phrase en latin mais sinon c'était poussif. J'ai donc dû adopter une logique inversée comme ils ne me posaient pas de question et leur demander s'ils connaissaient le sens des mots « boudoirs » et « spectre » notamment : pas de réponse d'où la nécessité de mes explications. Ma tutrice a quand même souligné qu'une élève qui n'a pas l'habitude de participer s'est mise à participer (en se proposant pour la lecture notamment) pour signifier à la classe qu'il fallait s'activer.

Ma tutrice a également insisté sur le fait qu'ils avaient trop surligné, qu'ils étaient restés dans la même activité de surlignage pour les réponses aux questions et que ce n'était pas assez varié. L'objectif aurait bien entendu été qu'ils répondent aux questions en faisant des phrases, en s'appuyant sur les éléments qu'ils avaient surlignés pour leurs justifications aux questions. Cependant, face à leur peu de motivation, j'avais des difficultés à avancer de manière assez rapide dans la correction pour qu'ils puissent rédiger leurs phrases ensuite.

2.1.2. Seconde classe de troisième

Il s'agit d'une classe de troisième plus dynamique et l'heure de 10h à 11h était plus appropriée pour les lancer dans des questions de compréhension. Ils étaient certes plus dynamiques mais cela entraîne son lot d'inconvénients : ils sont aussi plus agités et ont plus tendance à perturber le cours avec des éléments de distraction. Ils étaient très volontaires pour la lecture, surtout pour le texte d'Amélie Nothomb, sans doute du fait du découpage plus attractif entre le narrateur et les deux personnages qui dialoguent. Un élève et une élève voulaient tous deux lire les répliques de Saturnine, sans faire aucune difficulté sur le genre du personnage. Au final, une équipe de lecteurs dont un bel effort fourni par

l'interprète du narrateur car certaines phrases étaient longues mais il a quand même été jusqu'au bout et a réussi à passer outre le fait qu'il buttait sur certains mots.

Concernant le vocabulaire, je n'ai pas eu de questions de la part des élèves sur le texte de Perrault mais, en revanche, j'ai eu plusieurs questions spontanées sur la version d'Amélie Nothomb : on m'a bien évidemment demandé de traduire la phrase en latin et l'élève a même fait un bel effort pour la prononcer, alors que ce n'était pas nécessaire. On m'a aussi demandé spontanément la définition de « spectre » (un élève a levé la main pour dire qu'il connaissait les deux sens du mot mais en réalité, il n'en avait qu'un sur deux puisque pour le premier sens, il a confondu sceptre et spectre), celle de « boudoir » (un élève m'a répondu qu'il s'agissait de biscuits et les autres élèves l'ont un peu taquiné puisque ce sens n'était pas possible en contexte, mais j'ai souligné le fait que l'élève avait quand même raison hors contexte car le boudoir est bien aussi un biscuit, bien que dans le texte, il s'agissait de petits salons). C'est un plus par rapport à l'autre classe où ils ignoraient complètement les sens du mot « boudoir », que ce soit le premier courant ou le second désuet.

Néanmoins, ma tutrice a insisté sur le fait que j'avais passé trop de temps sur le vocabulaire qu'ils ne comprenaient pas et pas assez sur ce qu'ils avaient compris du texte. En effet, malgré le fait que j'ai reformulé ma question et que je leur ai demandé : « Qu'est-ce que vous comprenez dans le texte ? Qu'est-ce que vous ne comprenez pas ? », le fait est qu'ils retenaient surtout la seconde question, ce qui est compréhensible vu que c'était la dernière question qu'ils entendaient donc celle qui était la plus claire dans leur esprit.

Il était laborieux de leur faire rédiger des phrases pour répondre aux questions bien que l'on avait passé beaucoup de temps à leur prémâcher le travail par le surlignage dans le texte. Quand je passais vers certains, je voyais la page blanche de leur cahier alors je les aidais à formuler des débuts de réponses, cela permettait de les lancer sur la suite mais pour la moitié d'entre eux, il était difficile de se lancer dans la rédaction. Il y avait donc quand même la moitié de la classe qui s'est lancée assez vite dans la formulation de phrase pour les réponses et pour qui ça paraissait fluide mais c'était laborieux pour l'autre moitié, bien que certains à qui je voyais page blanche avait beaucoup participé d'où mon étonnement devant leur manque de volonté dès qu'il s'agissait de passer à l'écrit. Mon hypothèse est donc qu'ils doivent être plus à l'aise à l'oral qu'à l'écrit car j'ai quand même eu une bonne participation orale pour ces troisièmes, malgré les perturbations.

2.2. Analyse des réponses

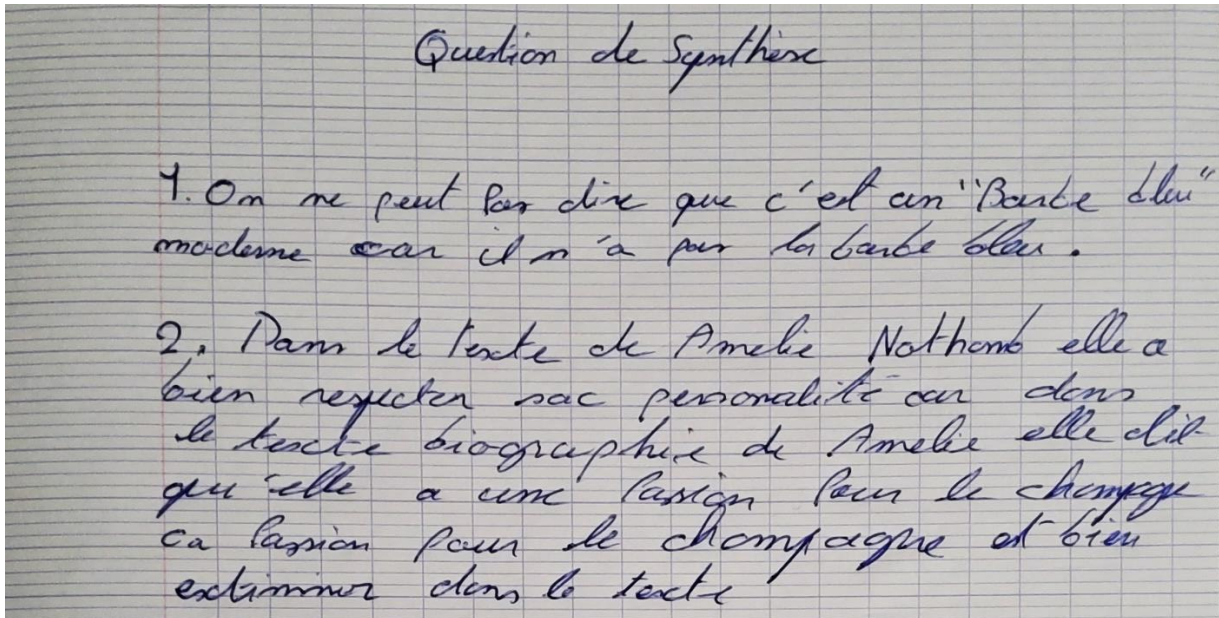
À l'issue de cette séance, les élèves avaient pour devoir de répondre aux questions de synthèse sur une feuille mobile en dehors de leur cahier de cours afin que je puisse les ramasser. Voici un aperçu significatif de leurs réponses et les principales erreurs commises :

2.2.1. Faire des réponses réductrices, passer à côté de la question :

J'avais fait en sorte de formuler de deux manière les questions, une manière implicite : « Peut-on dire que don Elemirio est un « Barbe bleue » moderne », qui sous-entendait un processus d'actualisation entre l'hypertexte et son hypotexte, et une reformulation explicite : « ou, autrement dit, quels sont les ressemblances et les différences entre ces deux personnages », qui guidait plus les élèves quant aux attendus de la question. Les deux questions étaient liées toutes deux par un « ou » adverbe d'équivalence qui sous-entendait que la seconde proposition, coordonnée à la première par cette conjonction de coordination, en était une reformulation, plutôt équivalente du point de vue sémantique. Néanmoins, si le fait qu'il s'agissait de la même question a été visiblement compris par la majorité des élèves, beaucoup ont produit une réponse trop réductrice par rapport à la question qui appelait une réponse formulée en deux temps avec d'abord une phrase sur les ressemblances et ensuite une phrase sur les différences, tel que je l'ai fait dans mon corrigé.

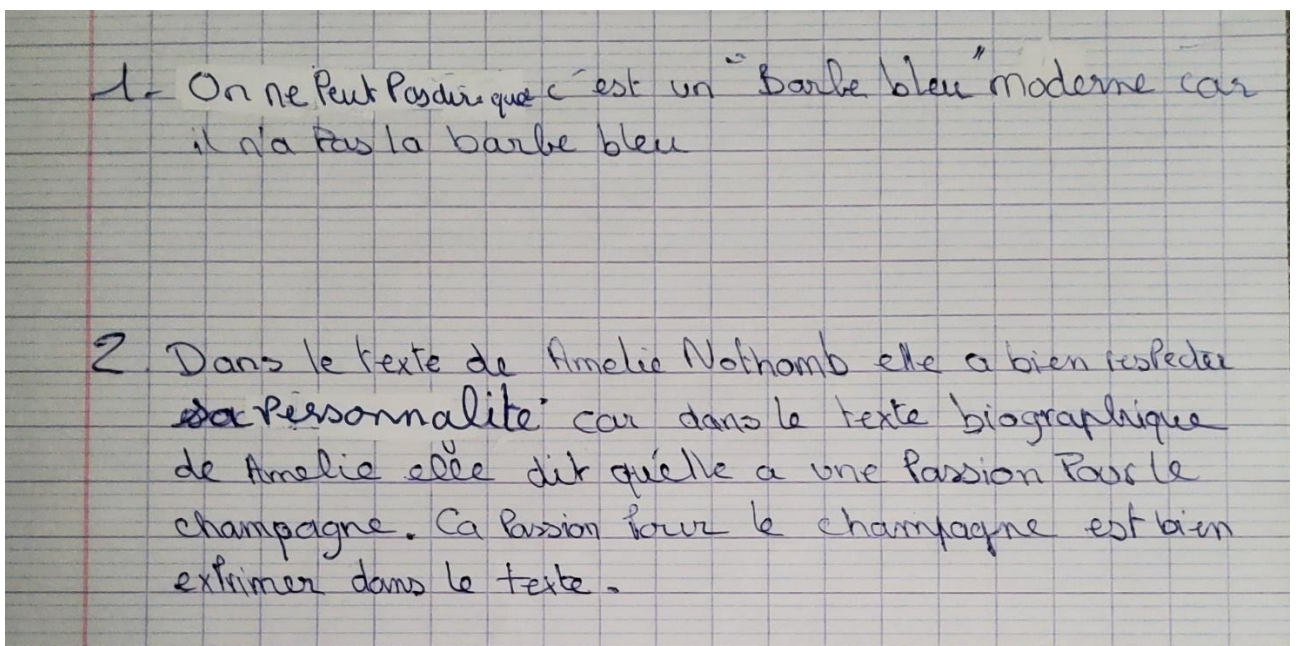
Par exemple, cette copie présente une réponse réductrice à la première question basée sur une compréhension littérale de la formulation. Ainsi, l'élève a répondu « On ne peut pas dire que c'est un « Barbe bleue » moderne car il n'a pas la barbe bleue », niant ainsi toute possibilité d'analogie ou de ressemblance entre Barbe bleue et Don Elemirio sur le simple fait que ce dernier n'a pas la barbe bleue, élément de description physique inscrit jusque dans le nom du personnage et de ce fait, semblerait-il, indispensable pour l'élève à tout personnage prétendant ressembler à Barbe bleue, comme si la relation d'analogie ne pouvait reposer que sur le physique du personnage. Il y aurait donc une nouvelle formule pour prouver l'identité selon ces élèves, non plus le *cogito ergo sum* de Descartes mais un *video ergo sum*, basé sur le paraître, l'extérieur physique, plutôt que sur l'être, l'intériorité psychique. C'est prendre au mot la question et littéraliser l'expression « Barbe bleue », pourtant mise entre guillemets, ce qui invitait à ne pas le prendre au sens propre. Il est donc nécessaire de remettre en question la formulation de mes questions puisque, si elles n'ont pas été comprises de tous les élèves, c'est que, malgré la reformulation, elles n'étaient pas encore assez explicites et supposaient une compréhension de trop nombreux codes implicites, comme l'utilisation des guillemets par exemple. J'aurais donc peut-être dû laisser de côté la première formulation trop ambiguë et alambiquée au profit de la seconde, mais cela ne pouvait se faire qu'aux prix d'un appauvrissement sémantique, dommageable pour des élèves destinés à passer le brevet en fin d'année et donc probablement à devoir se confronter à ce type de formulation. Quant à savoir si je reproduirai ce type de formulation à l'avenir pour réinvestir cette séance, je pense que cela dépendra du niveau des élèves. Tout comme la première question où l'élève n'a réfléchi que sur une différence alors que la reformulation de la question insistait sur les ressemblances et les différences, la réponse à la deuxième question est aussi très partielle puisque l'élève n'a pris en compte qu'un goût commun pour le champagne entre l'autrice et son personnage alors que j'avais là aussi insister dans ma question sur les ressemblances et les différences au pluriel. De même, on voit dans la réponse de l'élève qu'il a cru comprendre que c'était Amélie Nothomb qui avait écrit les cinq lignes de

biographie résumé « le texte biographie de Amélie », ce qui montre qu'à la fin de la séquence de ma tutrice sur l'autobiographie, l'élève ne fait toujours pas la différence entre une biographie, où l'auteur n'est pas le personnage, et une autobiographie, où auteur et personnage coïncident, cela est dû soit un manque d'explicitation de notre part soit à un manque d'attention de l'élève.

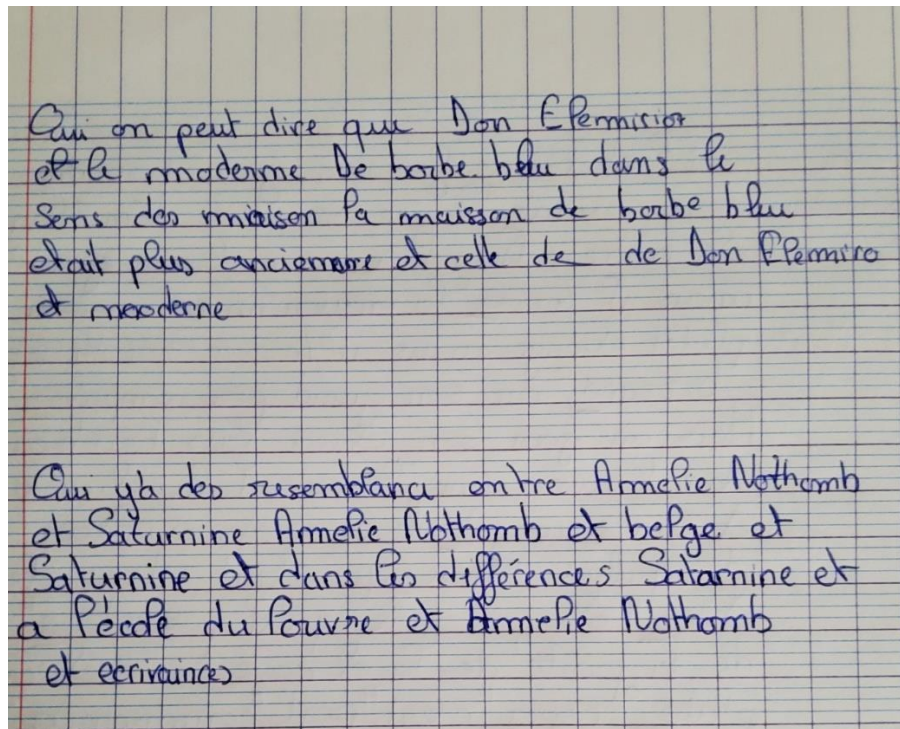


Autre fait frappant : j'ai ramassé pas moins de trois questions de synthèse identiques mot pour mot et avec exactement les mêmes fautes d'orthographe. Cela signifie que les trois élèves ont traité ensemble les questions en étude et que soit un élève a réfléchi pour les trois et que les deux autres ont recopié bêtement la même réponse sans se poser de questions soit ils ont réfléchi ensembles et un élève a pris en charge la formulation des réponses en passant ensuite sa feuille à ses camarades pour qu'ils recopient. La deuxième possibilité s'expliquerait par le fait, déjà observé lors de mes passages entre les rangs durant les travaux de groupe en classe, que les élèves n'ont pas confiance en eux sur la manière de bien formuler leurs réponses et de ne pas faire trop de fautes orthographiques et grammaticales ce qui les pousse à nommer un rédacteur dans le groupe auquel ils font plus confiance qu'à eux-mêmes. Cette confiance dans le rédacteur, appuyée sans doute par de meilleurs résultats scolaires, les pousse à recopier tel quel ce qu'il écrit sans rien remettre en question. Ainsi, entre les deux copies que j'ai prises en exemple, on repère précisément les mêmes fautes, non corrigées par le second scripteur : l'oubli d'un « e » à la fin de « barbe bleue » à deux reprises alors qu'il suffisait de recopier le début de la question pour avoir la bonne orthographe, énième preuve que le second scripteur a recopié la réponse de son collègue plutôt que de faire de ma question une phrase affirmative comme on leur a expliqué en cours. De plus, les deux élèves ont écrit le participe passé « respecté » comme un infinitif et le possessif « sa » comme le pronom démonstratif « ça » mais sans la cédille, erreurs d'homophonie que les élèves de ce collège font souvent puisque beaucoup ont des problèmes de dyslexie, diagnostiquée ou non, et écrivent en phonétique. Néanmoins, on repère une différence entre ces deux copies, le second élève a écrit « texte

biographique » comme il convenait de le faire et non « texte biographie » comme le premier élève cité. On peut donc en déduire soit que cet élève a quand même corrigé une faute de son camarade en recopiant soit que c'est lui le premier scripteur, ce qui expliquerait que l'autre élève ait écrit « extimer » au lieu de « exprimer », ne faisant pas attention, en recopiant, que le rédacteur de la réponse écrivait aléatoirement ses « p » en lettre minuscule ou en lettre majuscule, même au milieu d'une phrase ou d'un mot, ce qui pouvait le confondre avec la lettre « t ». La présence de blanc correcteur sur cette copie pourrait appuyer cette hypothèse : c'est le premier scripteur et donc la copie la moins propre puisqu'il a réfléchi en même temps que d'écrire et il s'est donc autocorrigé, ou ses camarades l'ont corrigé en proposant à l'oral une autre formulation, dans l'hypothèse d'un travail collectif, alors que les autres scripteurs n'ont eu qu'à recopier une réponse précédemment validée.

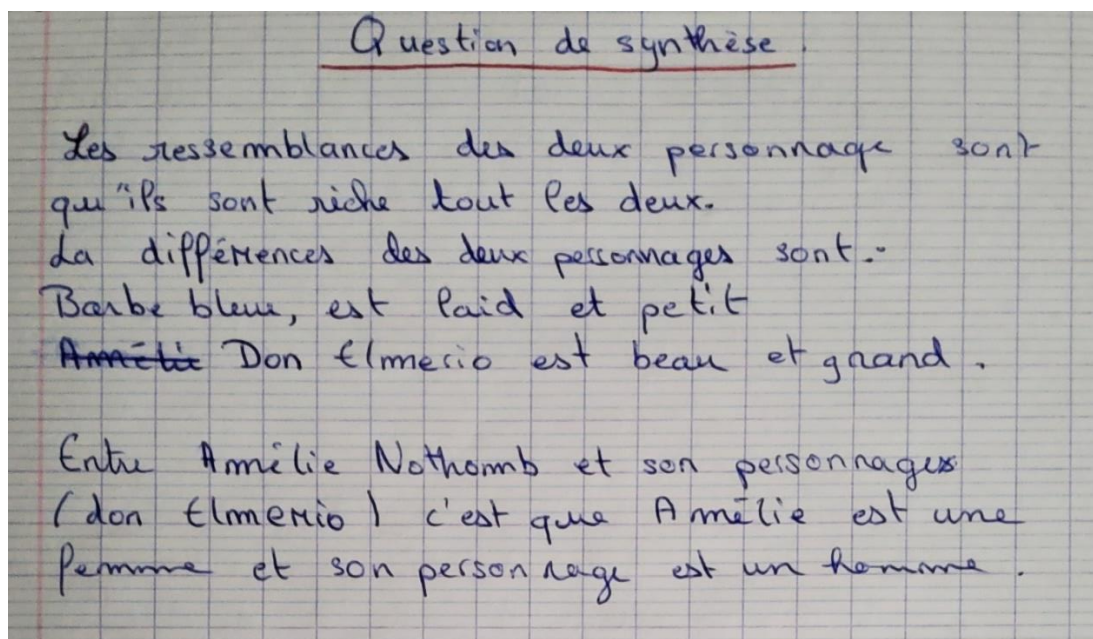


Concernant la question une, un autre type de réponse réductrice était la focalisation sur le mot « moderne » au premier sens du terme, de quelque chose d'actuel, ce qui a amené cet élève à focaliser sa réponse sur la modernité de la demeure de Don Elemirio par rapport à Barbe bleue. L'élève, alors que la question de synthèse 1 amenait à synthétiser les questions 1 à 4, n'a repris que la réponse à la question 2 sur les lieux, il a donc abordé la question des ressemblances uniquement par rapport à l'avoir et non par rapport à l'être en oubliant ainsi de traiter la question des différences. La deuxième réponse, quant à elle, est juste et pas trop réductrice ; ce n'est pas le contenu qui pose problème dans ce cas mais plutôt la formulation qui est assez confuse.



2.2.2. Une mauvaise compréhension du texte ou des consignes

Parfois, ce qui pêche dans les réponses des élèves, c'est tout simplement une mauvaise compréhension du texte. Ici par exemple, l'élève a mal compris le texte et a cru comprendre que Don Elemirio était « beau et grand », ce qui n'est jamais dit dans le texte. De même l'élève n'a visiblement pas fait attention à la consigne de la question 2 qui portait exclusivement sur Saturnine et non sur Don Elemirio : « Peut-on dire que l'autrice Amélie Nothomb a projeté sa personnalité dans le personnage de Saturnine ou, autrement dit, quels sont les ressemblances et les différences entre elle et son personnage ? », ce qui conduit à une réponse non attendue et réductrice.



2.2.3. Ne pas formuler de phrases justificatives et seulement citer le texte

Le passage des questions communes aux questions de synthèses impliquait un changement de consignes et donc un changement de méthodes. Ainsi, alors que pour les questions communes, je leur précisais « Justifiez en citant le texte », les questions de synthèse demandaient un esprit plus synthétique, incompatible avec de longues citations tirées du texte et encore plus avec des citations qui tiennent lieu d'arguments. En effet, l'un des attendus des questions de synthèses est que l'élève reformule et résume par lui-même les éléments qu'on a vus précédemment et non qu'il se repose sur la citation d'autrui.

1) Don Olimpio est un « barbe bleue » moderne car ils ont tous les deux beaucoup d'argent et des habitations luxueuses :
« de belles maisons à la ville et à la campagne » l. 1.
« un sublime appartement en plein Paris » l. 1

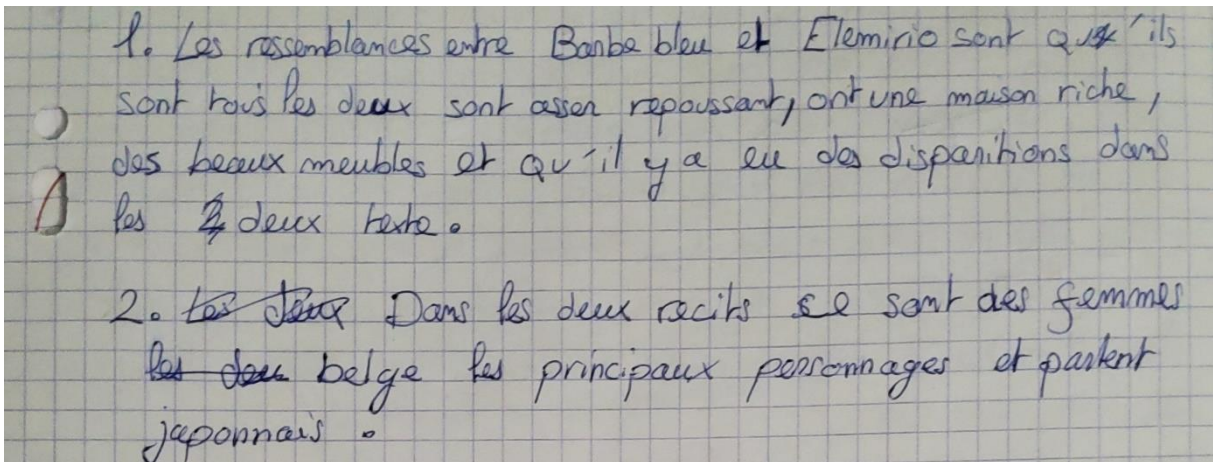
2) Oui, on peut voir des éléments de sa pers. caracté. dans son pers. caracté. des différences et ressemblance :
- « autrice belge » l. 1
- « Pour une belge de son âge » l. 7
- « à vécu au Japon » l. 2
- « C'est tellement vrai qu'en japonais, « couleur » peut être synonyme d'amour » l. 25, 26

4) L'élément qui reprend le mariage dans ce texte est la colocation et ce qui remplace le cabinet secret c'est la chambre noire.

5) Les éléments qui ont un rapport avec sa biographie sont, « il avait l'air d'un dépressif profond, le regard éteint et la voix éteinte », « j'ai quarante-quatre ans ».

2.2.4. Les réponses valorisées

Les réponses valorisées étaient donc celles qui prenaient en compte les questions, n'étaient pas trop réductrices, s'appuyaient sur une bonne compréhension du texte et ne se limitaient pas à le citer. La première copie ci-dessous est donc plutôt correcte malgré le fait qu'il manque les ressemblances pour la question 2. Elle est assez représentative des réponses les plus correctes car, même dans celles-ci, il manquait toujours un ou deux éléments et il y avait toujours des fautes syntaxiques, orthographiques ou grammaticales, ce qui est peut-être dû au fait que le travail n'était pas noté, ce qui entraîne moins d'efforts chez les élèves que lorsqu'il y a une note en jeu.



La copie ci-dessous est la meilleure copie qu'on m'ait rendue car les réponses sont assez complètes et l'on voit que l'élève a bien exploité les cinq lignes de biographie en y faisant référence dans sa réponse et en calculant l'âge de l'autrice à partir de sa date de naissance.

I) Les ressemblances entre ces deux personnages sont qu'ils sont les deux un physique peu attirant, leurs logements sont luxueux, la façon dont ils "attirent" leurs victimes et la mention d'une chambre / pièce interdite sont aussi très ressemblants.

Les différences sont ; le type choisi de la pièce secrète / interdite, et le prétexte utilisé pour attirer la victime.

Don Elmario peut donc être considéré comme un Barbe bleu moderne car, il a beaucoup de ressemblances avec l'original Barbe bleu mais ne lui est pas complètement identique car il a quelques traits qui lui sont uniques.

II) L'autrice et Saturnine ont quelques traits de personnalité en communs ; leur nationalité (belge) et leur goût en terme d'alcool sont de bons exemples

Dans le texte, le japonais est mentionné (Amélie Nothomb a vécu au Japon) mais sans vrais liens avec Saturnine.

Les différences sont plus centrées sur leur mode de vie ; Saturnine est une professeure remplaçante qui vit en colocation alors ;

Qu'Amélie Nothomb a vécu au Japon, est une autrice et a travaillé comme interprète dans une entreprise

Aussi, Saturnine est plus jeune que l'autrice
(56 (Amélie) pour 25 (Saturnine))

Cette réponse n'est d'ailleurs pas très éloignée de ma proposition de corrigé que j'ai projetée au tableau et que j'ai demandé à tous les élèves de recopier afin qu'ils aient tous un exemple d'une formulation de réponse possible aux questions de synthèses. En effet, je leur avais demandé en début de séance de donner leur réponses à l'oral et j'ai fait rectifié par d'autres élèves quand un élève me donnait une réponse incorrecte afin qu'ils se corrigent entre eux. Ensuite, je leur ai projeté mon exemple de corrigé à recopier, tout en insistant sur le fait que ce n'était pas la seule manière possible de formuler sa réponse, que les éléments de réponse qu'ils m'ont donné à l'oral étaient justes pour la plupart et qu'ils se complétaient mais qu'ils devaient recopier pour être sûrs que leurs réponses soient complètes et bien formulées. J'ai pris le soin de formuler des réponses les plus concises et synthétiques possibles, tout en

n'omettant aucun élément, afin que les élèves ne mettent pas trop de temps à recopier le corrigé et afin de leur montrer qu'on pouvait faire une réponse complète, bien argumentée et bien justifiée en peu de lignes. De plus, j'ai fait exprès de faire à chaque fois une phrase pour les différences et une phrase pour les ressemblances pour les inciter à suivre cet exemple quand ils se retrouveraient confrontés à ce type de question au brevet afin de rendre leurs réponses plus lisibles et claires pour le correcteur. En effet, les élèves se perdent souvent dans de longues phrases avec des subordonnées alors qu'ils ont tout intérêt à faire des phrases plus courtes afin de ne pas s'embrouiller dans leur réflexion, de ne pas faire d'erreurs de syntaxes et de se faire plus facilement comprendre. De même, chacune de mes réponses reprend le début de la question de manière affirmative car cela explicite aux élèves comment formuler facilement un début de réponse en étant sûr de ne pas faire de hors-sujet. Enfin, j'ai mis des chiffres entre parenthèses à côté de chaque élément de réponses à la question 1 afin de leur montrer qu'elle reprenait l'ensemble des questions 1 à 4 de manière synthétique et qu'elle était donc tout à fait à leur portée puisqu'on avait déjà corrigé ces questions. Toutes ces remarques pédagogiques ont été explicitées à l'oral par mes soins pendant que les élèves recopiaient le corrigé ci-dessous.

1. Peut-on dire que don Elemirio est un « Barbe bleue » moderne ou, autrement dit, quels sont les ressemblances et les différences entre ces deux personnages ?

On peut dire que don Elemirio est un « Barbe bleue » moderne car les deux personnages sont tous les deux plutôt repoussants (1), ils ont de grandes et luxueuses demeures (2) et ils ont un passé similaire (3). Ils se ressemblent donc beaucoup mais don Elemirio est un personnage moderne car il n'est pas marié mais en colocation et son cabinet secret est une chambre noire pour développer les photos. (4)

2. Peut-on dire que l'autrice Amélie Nothomb a projeté sa personnalité dans le personnage de Saturnine ou, autrement dit, quels sont les ressemblances et les différences entre elle et son personnage ?

On peut dire que l'autrice Amélie Nothomb a projeté une part de sa personnalité dans le personnage de Saturnine car toutes deux sont belges, ont des connaissances en latin et en japonais et aiment le champagne. Néanmoins, Saturnine est quand même un personnage fictif car elle est plus jeune que l'autrice et c'est une employée du Louvres, et non une romancière.

2.3. Compte rendu de ma deuxième séance « la réécriture d'invention » :

2.3.1. Retour critique de ma tutrice

Ma tutrice a noté une amélioration lors de cette deuxième séance. En effet, selon elle, j'ai mieux posé ma voix car j'étais plus posée et moins stressée. Néanmoins, bien qu'elle trouve mon travail toujours aussi intéressant, elle insiste dans ses retours sur le fait que je dois travailler à une meilleure explicitation des consignes et à davantage de reformulation car les élèves ne voient pas forcément où je veux en venir dans mes consignes à cause d'une capacité attentionnelle limitée, due à leur âge et à leurs différents profils. De plus, j'ai dû procéder à un véritable travail d'explicitation de ce qu'était un travail

de réécriture littéraire car ils ont l'habitude de faire des « réécritures grammaticales », c'est d'ailleurs l'une des épreuves du DNB, mais ils n'avaient jamais été confrontés à des consignes d'écriture d'invention s'approchant de la réécriture, bien qu'on puisse épiloguer sur le fait qu'écrire la suite d'un texte, travail qui leur est souvent demandé lors de leur parcours scolaire, c'est déjà un certain travail de réécriture comme le souligne Genette dans *Palimpsestes*¹⁵⁶. J'ai donc dû faire avec eux tout un travail de préparation de leur écriture d'invention en leur livrant les éléments attendus par un cheminement de questions/ réponses. Je leur ai ainsi demandé combien ils avaient besoin de personnages (deux), s'ils avaient besoin de les décrire beaucoup (non, juste quelques éléments significatifs), quels éléments ils devaient garder de l'hypotexte de Perrault pour que cela reste une réécriture, en m'appuyant sur l'extrait de l'hypertexte d'Amélie Nothomb, (trois éléments fondamentaux étaient ainsi attendus : deux protagonistes dont un personnage décrit de manière dysphorique, l'idée d'une interdiction clairement formulée, la présence d'une pièce secrète et interdite) et, enfin, quels éléments ils pouvaient insérer dans leur réécriture pour qu'elle soit en partie « autobiographique » (leur nationalité d'origine [Ex : « belge » pour Amélie Nothomb et son personnage Saturnine], les langues qu'ils savent parler [Ex : « japonais » pour Amélie Nothomb et Saturnine], leurs goûts [goût alimentaire en l'occurrence chez Amélie Nothomb et Saturnine avec le champagne]). L'explicitation, la reformulation et l'exemplification étaient donc de mises pour cette séance et j'ai dû passer dans les rangs afin de vérifier qu'ils se mettaient au travail et de réexpliquer individuellement à ceux qui n'avaient toujours pas compris après trois tentatives de ré-explication et de reformulation. La première troisième avec qui j'ai fait cette séance a mis plus longtemps à comprendre la consigne et à se lancer dans le travail mais, une fois mis au travail, ils ont été silencieux et actifs tandis que la seconde troisième a tout de suite compris (pour l'essentiel du groupe classe, cette classe étant plus hétérogène et divisée entre une tête de classe constituée de bons élèves et quelques élèves plus faibles pour lesquels il faut mettre en place une pédagogie différenciée) mais a ensuite adopté un comportement plus dispersé et plus agité, moins propice au travail, certains élèves préférant réaliser ce travail à la maison pendant le week-end plutôt que de le finir en classe.

2.3.2. Remarques sur les écritures d'invention des élèves :

J'ai créé le tableau ci-dessous afin de répertorier les évolutions principales que les élèves avaient fait subir à l'hypotexte, changements qui portent plutôt sur le contexte spatio-temporel et en particulier l'espace tel que c'était déjà le cas dans l'exercice de réécriture mis en place par Daniel Bessonat et Catherine Schnedecker : « À l'inverse, rares ont été les textes mettant en œuvre l'ensemble des opérations textuelles impliquées dans la parodie. Les élèves ont privilégié les transformations portant sur l'espace et l'époque de l'histoire, voire parfois sur le rôle thématique des personnages. En d'autres termes, ils appliquent, spontanément, les règles de transformation qui n'appellent pas un bouleversement

¹⁵⁶ Gérard Genette. *Op. cit.*, « Une continuation réussie, fidèle – plutôt qu'aux intentions suspendues – au style et au mouvement de l'œuvre, n'est pas l'intrusion scandaleuse que vitupèrent les sacristains de l'authenticité. C'est même à mon goût l'un des plus respectables investissements de l'hypertexte. » Pages 238-239.

radical du texte¹⁵⁷ ». Le tableau comprend aussi les trois fondamentaux qu'il était nécessaire de réinventer pour qu'à travers leurs réécritures on reconnaisse l'hypotexte perraldien : le personnage de Barbe bleue, l'interdiction explicite ou implicite, la pièce interdite. Ainsi, cela permet de repérer directement les réécritures que l'on pourrait qualifier de « hors- sujet » car elles ne contiennent pas deux des trois éléments fondamentaux à savoir l'interdiction et la pièce interdite. De même, ce tableau permet de mettre en valeur le degré d'originalité des écritures d'invention.

Le lieu	Le personnage de Barbe-Bleue réinventé	L'interdiction	La pièce interdite
Le collège	Le directeur d'établissement, un homme « effrayant » aux « yeux gris <i>et aux cheveux violets</i> ». Il est immense, « il mesure 2m32 », mais il « n'avait qu'un bras et il avait de grandes oreilles »	Explicite, formulée en discours indirect strict. L'interdiction est renouvelée par une inscription à l'intérieur de la pièce : « Je t'avais dit de ne pas entrer dans la pièce ».	Une pièce au fond du « 3 ^{ème} couloir », éclairée par une lumière rouge et regorgeante de cadavres dont le directeur veut se servir pour créer un monstre.
Une villa à « seulement 700 euros par mois »	Le propriétaire de la villa dans laquelle 8 personnes ont déjà disparu. Cet homme se nomme Emmerich Ganter et la description insiste sur sa richesse dont sa « sacoche Christian Dior » en est l'ostensible marque.	Explicite, formulée en discours direct et plutôt polie malgré l'euphémisme final menaçant : « Je vous conseille de ne pas aller dans cette salle ! Cette salle est possédée par un esprit ... Si vous y entrez, vous ne serez plus de ce monde.»	La salle est « possédée par un esprit ».
Lors d'un stage avec un professeur d'EPS	Le professeur d'EPS	Explicite, formulée en discours indirect strict.	Derrière une porte interdite, se trouvent « 5 enfants étouffés »

¹⁵⁷ Daniel Bessonat et Catherine Schnedecker. « Pour une littérature de seconde main au collège », collection « Pratiques », 1990, page 61.

			avec des balles de tennis ».
Un café dans lequel la jeune femme est serveuse	Le gérant du café, un homme aux yeux bleus	Explicite et prononcée avec une grosse voix par le gérant qui retient sa main afin qu'elle n'ouvre pas la porte interdite.	Derrière une porte qui comporte une inscription « Interdit » sur toute sa largeur.
2 maisons mitoyennes dans un lotissement de campagne	Le voisin, un homme plutôt répugnant mais qui a eu plusieurs femmes. Elle se rend chez lui pour prendre sa douche après une coupure d'eau et d'électricité chez elle.	Implicite. Le voisin lui répond « vaguement » qu'il « n'a pas envie » de lui montrer sa salle de télétravail mais ne formule pas explicitement l'interdiction.	Une salle de télétravail « fermée à clé », ce qui attise la curiosité de la voisine.
Le conservatoire de musique	Le professeur de solfège, M. Dubeauské	L'interdiction n'est pas formulée mais à la place, on retrouve les disparitions : 6 élèves ont disparu dont 2 de ses camarades.	Une salle où les instruments de musique sont rangés.
Une maison perdue dans la forêt	Damien Bleu, un grand homme à la barbe bleue	Explicite et formulée en discours direct.	Derrière une porte au fond du salon, se trouvent les corps de 8 femmes.
Dans la maison des grands-parents du jeune homme	Le grand-père	Implicite et formulée en discours indirect strict « son grand-père empêchait d'y descendre »	La cave dans laquelle il y a quelque chose qui effraie son chien, descendu y chercher une balle.
Dans la maison du jeune homme	L'élève semble s'être identifié dans le personnage négatif et	Implicite : il fait visiter toute sa maison à la	Une pièce de sa maison qu'il ne fait pas visiter.

	violent tandis que le rôle de la « victime » est attribué à une femme à barbe.	femme à barbe sauf une pièce.	
Un hôtel au personnel très aimable nommé « le cinq étoiles »	Le propriétaire de l'hôtel qui vit dans le même quartier que le narrateur. Il possède une « longue barbe dont la couleur était d'un bleu unique ». Il a une bonne réputation mais toutes ses ex-conjointes sont « portées disparues ».	Explicite et formulée en discours indirect strict deux fois : une fois par un employé de l'hôtel qui lui « présenta l'intégralité de l'hôtel sauf une pièce où il <i>lui</i> défendit d'y aller » et une fois par le proprio qui lui « rappela de ne pas entrer dans le débarras ».	Le débarras de l'hôtel qui se situe au rez-de-chaussée.
L'appartement « plus que confortable » de Barbe Rouge meublé luxueusement de « lustres, tapisseries anciennes de qualité incroyable, bijoux signés Fabergé et sofas italiens ».	Barbe-Rouge, un « homme d'origine russe-écossaise faisant partie du conseil de la mairie » et « un fidèle compagnon du dictateur Joseph Staline ». Il est décrit comme un homme « assez imposant, aux yeux verts et intimidants et à la barbe plus rougeâtre que les flammes ».	L'interdiction n'est pas formulée car l'élève n'a pas eu le temps de vraiment finir son histoire à la maison. Cependant, il m'a rendu 50 lignes, soit largement plus que les 15 lignes minimum que je demandais, son histoire méritait d'être plus resserrée autour du sujet car il digresse énormément.	Absence de pièce interdite.
La salle de classe de français	Un professeur de français raciste	Aucune interdiction : Non-respect des consignes.	Aucune pièce interdite : Non-respect des consignes.

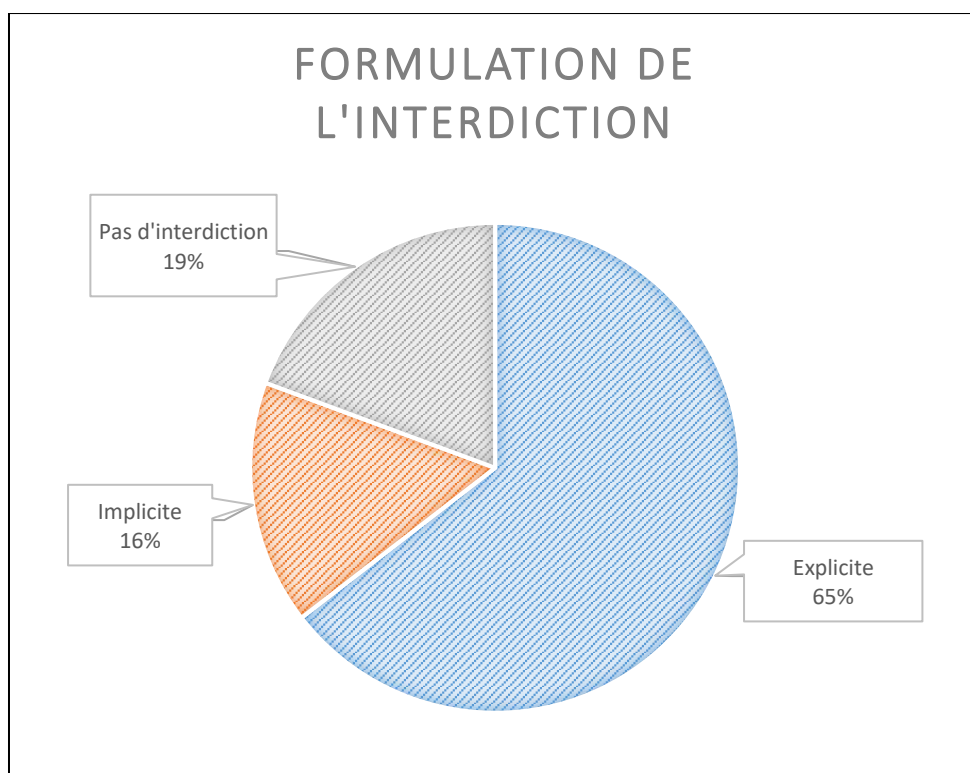
Un lieu de stage « chez son père »	Le collègue de travail de son père nommé Tom	Explicite, formulée en discours indirect strict.	Un local où est stockée la peinture, une dizaine de chiens agressifs y sont enfermés.
Dans la maison des grands-parents d'un « garçon aux cheveux bleus » qui est en vacances là-bas.	Les grands-parents : pas décrits, hormis ce qu'ils cachent, ce ne sont pas des personnages négatifs.	Explicite, formulée en discours indirect strict.	Une pièce dans laquelle il y a de « la chaire d'humains ».
Dans la maison luxueuse d'une jeune femme	La jeune femme aux cheveux bruns qui veut être stagiaire dans un salon de coiffure mais qui a une double personnalité. L'élève semble s'être identifiée dans le personnage négatif	Explicite, formulée en discours indirect strict.	Dans une pièce où la jeune femme entpose les corps morts de ses victimes pour extraire leurs organes afin de les revendre.
Dans le cabinet d'un dentiste indou chez qui le narrateur fait un stage.	Son maître de stage : un dentiste indou qui a une barbe bleue et un « air effrayant ».	Explicite et formulée en discours indirect strict deux fois (une 1 ^{ière} fois le « jeudi » et répétée le « vendredi »).	Derrière une porte sur laquelle il est écrit : « Attention, ne pas entrer ». À l'intérieur, il y a « des choses terrifiantes ».
Dans le cabinet d'un orthophoniste	Un orthophoniste qui, hormis ce qu'il cache, n'est pas décrit négativement, il est même plutôt poli.	Explicite et formulée poliment en discours direct : « ne rentrez pas dans cette pièce s'il vous plaît ».	Une pièce dans le noir encombrée d'armoires poussiéreuses avec à l'intérieur des « oreilles décollées, du sang dans des récipients et beaucoup d'autres choses ».

Dans une salle de classe de physique chimie	Un professeur de physique chimie « laid et repoussant ».	Explicite, formulée en discours indirect strict.	Derrière une porte avec une inscription « Interdit ». Derrière cette porte, il y a des cadavres d'élèves.
Dans une salle de classe de français	Un professeur de français qui fait peur à tous les élèves.	Aucune interdiction : Non-respect des consignes.	Aucune pièce interdite : Non-respect des consignes.
Lors de la visite d'une maison avec un agent immobilier.	Un agent immobilier qui « avait le rôle de faire peur » au couple de visiteurs.	Implicite : l'agent dit que la pièce est verrouillée et qu'il n'a pas les clés nécessaires.	Derrière une porte qui s'ouvre toute seule dès qu'on l'approche et qui se referme automatiquement une fois entré.
Dans le cabinet d'un dentiste	Le dentiste, pas vraiment décrit de manière négative.	Explicite, formulée en discours indirect strict.	Une armoire qui contient plusieurs corps ensanglantés.
Dans un gymnase à la coupe du monde de handball	L'entraîneur de l'équipe adverse, un homme « bizarre » avec « des cheveux bleus », « très repoussant » et « très laid ».	Explicite, formulée en discours indirect strict.	Une salle dans laquelle sont exposés des « trophées » et des « ballons d'or ». La salle est verrouillée pour éviter les vols.
Dans la maison luxueuse d'un homme chauve que deux femmes, qui habitent la même ville que lui, veulent épouser pour sa fortune.	Un homme nommé « le chauve » et qui « n'était pas attirant » du fait de sa calvitie. Il a « l'air d'un dépressif profond » et il est « tout maigre ».	Aucune interdiction : Non-respect des consignes. L'élève a centré sa réécriture autour du fait d'épouser quelqu'un pour sa fortune plutôt qu'autour du motif de l'interdiction comme demandé.	L'élève décrit une pièce secrète à l'intérieur de laquelle des photos sont accrochées mais aucun indice ne suggère que cette pièce est défendue hormis le narrateur omniscient

			qui qualifie la pièce de secrète.
Dans un collège où le narrateur est délégué.	Pas de personnage négatif et/ou identifiable à Barbe-bleue. En dehors du narrateur, il n'y a qu'une concierge qui n'a rien de négatif.	Aucune interdiction : Non-respect des consignes.	Une pièce en travaux au fond du sous-sol mais rien n'indique qu'elle est interdite à part le fait qu'elle est « en travaux ».
Un hôtel « pas très bien noté » mais « pas très loin de la gare ».	Le réceptionniste de l'hôtel, un « grand homme », « très imposant » et à la barbe bleue.	Explicite, formulée en discours direct : « Voici votre chambre, il est strictement interdit d'entrer dans celle du sous-sol [...] »	Une chambre du sous-sol qui « n'est pas faite pour être visitée » et dont les escaliers qui y mènent sont également « interdit d'accès ».
Dans le cabinet dentaire du docteur « Albert Bleu ».	Le médecin dentaire « Albert Bleu » qui a « les cheveux bleus » et « un sourire diabolique ».	Explicite, formulée en discours direct avec un ton menaçant appuyé par l'euphémisme : « Tu vois la petite porte vers l'armoire, si tu y rentres, tu regretteras ».	Derrière la porte secrète sont cachées « plus de dix cadavres pendus à une chaîne en métal ».
Lors d'un stage	Son « employeur » : un homme « vêtu de blanc avec un pull <i>Naruto</i> », grand et barbu et possédant une « halène mortelle ».	Explicite, formulée en discours indirect strict. Elle se démarque par son humour noir : « Il me parla d'une certaine pièce où, si j'y mettais les pieds, il me séquestrerait et me torturerait, dit-il en ricanant ».	La narratrice espionne la salle à travers la serrure et voit son employeur les mains couvertes de sang et « plusieurs corps de femmes sans âmes ».
Au collège, en salle de classe de français.	Une personne étrange que le narrateur a précédemment rencontrée	Explicite, formulée en discours indirect strict, formule lapidaire : « à	Une armoire dans la salle.

	sur le chemin et qui « bougeait dans tous les sens ». L'homme a « une moustache bleue et des cheveux bleus ».	peine rencontré, il m'interdit d'ouvrir l'armoire ».	
Dans un atelier de couture et de mode aux employés « très chaleureux et conviviaux ».	La « patronne stricte mais sympathique » dont on apprend qu'elle a « un casier judiciaire » et est atteinte d'une maladie qui fait que « ses cheveux deviennent bleus ». De manière assez originale, le narrateur a récupéré des traits de Barbe-bleue réhabilités de manière positive : il s'appelle « Blue » et a « un style particulier et très excentrique ».	Implicite : le cabinet est fermé à clef et sa chef lui dit « qu'il n'y a rien mise à part des vieilleries et des pacotilles en tout genre mais « Blue voyais très bien sur le visage de la patronne comme un sentiment de « mise en garde » ».	Un cabinet « fermé à double tours ».
Dans une maison de retraite où le narrateur est stagiaire en tant qu'« animateur pour les personnes âgées »	« Titouan », un pensionnaire de la maison de retraite : « une personne très âgée avec une barbe bleue et une calvitie ».	Explicite, formulée en discours indirect strict : « Il me dit de bien profiter et de ne pas hésiter à me balader partout sauf dans sa chambre ».	La chambre du pensionnaire Titouan qui cache sous son lit « des mangas <i>One Piece</i> et des (feutres) <i>POSCA</i> » pour attirer le stagiaire. Il y a aussi 8 valises fermées.
À « Almuñécar » (Espagne). D'abord, à l'intérieur d'une tente dans laquelle il y a un labyrinthe puis le	« Une créature horrible » : « Un homme vêtu de noir avec un gros nez et un tatouage bleu sur le front ».	Explicite, formulée en discours direct.	Une porte au fond d'un parking menant à un garage.

personnage court et se retrouve sur un parking. => légère incohérence.			
--	--	--	--

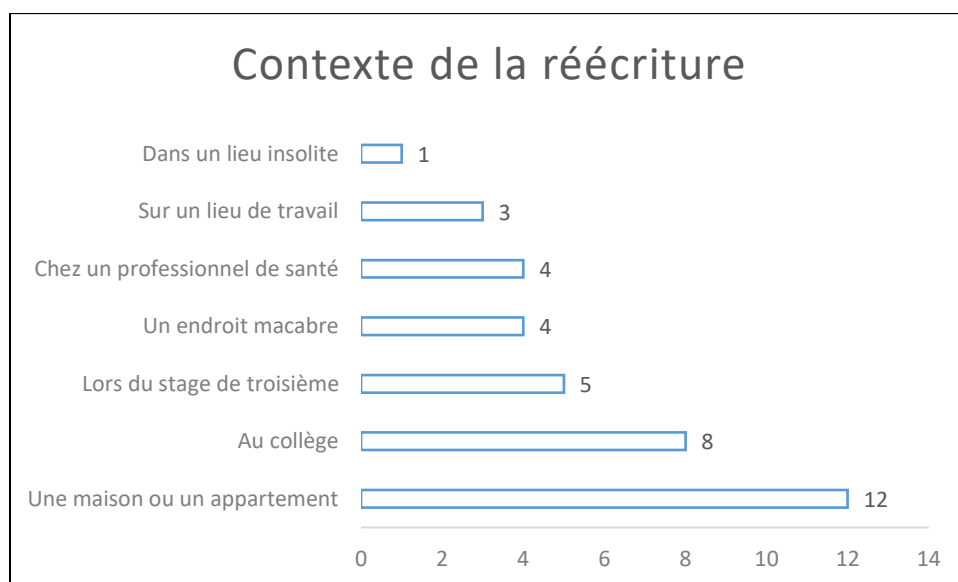


2.3.2.1. Narration

La première remarque intéressante que l'on peut faire sur les écritures d'invention des élèves, c'est qu'ils n'ont pas massivement préféré une narration à la première personne où ils seraient le narrateur-personnage (18 élèves) mais que beaucoup ont utilisé la troisième personne du singulier pour décrire le personnage qui leur ressemble (12 élèves). Cela s'explique par le fait que dans les deux textes « autobiographiques » qu'on leur a présentées (*Le premier homme*, *Barbe bleue*) l'auteur a pour alter-ego un personnage qu'il décrit à la troisième personne. De même, ils n'écrivent pas une aventure qu'ils ont vécue mais une aventure qu'ils ont imaginée. Enfin certains mélangent le statut du je-narrateur et celui de la narration à la P3 (1 élève).

2.3.2.2. Contexte

On remarque également que, pour le contexte de leur réécriture, les élèves ont choisi majoritairement un cadre spatio-temporel familial c'est-à-dire le temps présent et un lieu qu'ils connaissent. 7 réécritures se déroulent dans un collège, 1 au conservatoire, 12 dans une maison ou un appartement (dont 5 dans une maison, une villa ou un hôtel luxueux, 3 dans une maison qui leur est familière [2 maisons de grands-parents et 1 maison de l'élève], 4 dans un endroit macabre qui leur est étranger [1 hôtel « pas bien noté », une maison perdue dans la forêt, une maison à visiter, la maison mitoyenne du voisin]), 5 lors du stage de troisième (dont 3 hors collège ou dentiste), 4 chez un professionnel de santé (3 dentistes et 1 orthophoniste), 3 sur un lieu de travail (serveuse dans un café, joueur de handball professionnel à la coupe du monde, artiste dans un atelier de couture), 1 dans un lieu insolite (une tente dans laquelle se trouve un labyrinthe).



2.3.2.3. Le personnage « autobiographique »

Parmi les éléments autobiographiques, j'ai pu relever leurs prénoms (5 élèves), leur nationalité d'origine / le pays où ils sont nés/ ont passés leur enfance (Espagne, Algérie, Turquie, Canada), les langues qu'ils savent parler (l'arabe, l'espagnol), leur âge (1 élève), le fait qu'ils sont au collège (7 élèves) ou qu'ils vont faire un stage et le lieu de leur stage (en maison de retraite, en cabinet dentaire, chez le père, chez le coiffeur, avec un professeur d'EPS), leur statut de délégué de la classe (1 élève) des caractéristiques physiques (couleur de cheveux, taille), le métier qu'ils ont envie de faire plus tard (médecin dentaire, handballeur professionnel, couturier, coiffeur, serveuse). On relève également des éléments autobiographiques liés au statut de CHAM (Classe à Horaires Aménagés Musique) d'une des deux classes de troisième puisque beaucoup d'éléments autobiographiques des élèves de cette classe sont culturels : leur passion pour les mangas et animés (*One Piece*, *Naruto*), les arts plastiques et musicaux (les feutres POSCA, les cours de solfège au conservatoire), la mode (un atelier de couture et de mode, une sacoche Christian Dior, une marque de parfum). Le lieu qu'ils ont choisi pour leur stage de 3^{ème}

relève aussi de l'autobiographique mais n'est pas à confondre avec le métier qu'ils veulent faire plus tard. Ainsi, j'ai pu assister au conseil de classe d'une des deux classes de 3^{ème} dont il est question et ma tutrice, qui est aussi leur professeur principal, leur avait demandé à l'occasion de remplir des fiches bilans concernant leurs résultats du trimestre, leur avancement dans leur recherche d'un lieu de stage et la filière/le métier qu'ils envisagent plus tard ; elle m'a permis de lire ces fiches afin de me familiariser avec la classe et il se trouve que peu ont pu trouver un stage en rapport avec la filière ou le métier envisagé. De même, relativement peu d'élèves ont utilisé le métier qu'il voulait faire plus tard comme un élément autobiographique, préférant soit se décrire dans leur posture d'étudiant sans évoquer leur avenir possible ou alors dans la posture diamétralement opposée de leur moi fantasmé avec déjà une vie professionnelle qui ne correspond pas forcément à ce qu'ils veulent faire plus tard (la réécriture « Barbe Rouge » est symptomatique de cela). En effet, il semblerait qu'en injectant des éléments autobiographiques dans leurs personnages, certains élèves ont plutôt décrit un moi rêvé et fantasmé comme c'est le cas avec l'histoire de cet espion turque qui fume des cigares « Marlboro » et porte des « vêtements imaginés par les meilleurs couturiers du pays », ce que l'élève ne peut pas faire dans la vraie vie.

En fait, une première conclusion à laquelle nous fait aboutir cette liste non exhaustive, c'est le fait que les élèves se sont avant tout projeté dans un cadre familier, un univers connu (le collège, leur lieu de stage) et peu ont projeté leur personnalité dans un univers fantasmé, imaginé lié à des éléments autobiographiques. Beaucoup ont donc décrit le surgissement d'un personnage hétéroclite dans leur quotidien, peu ont investi leur imagination dans un récit qui sort du quotidien, du familier ou du connu. Soit ils ont associé la perspective autobiographique à un univers familier et quotidien, soit ils ont préféré partir de leur quotidien pour leur écriture d'invention en pensant que ça leur rendrait le travail plus facile, que ça demanderait moins d'effort à leur imagination. Il est vrai que partir de leur quotidien pouvait plus facilement leur éviter le hors-sujet, mais ça ne les-en exemptait pas totalement, à preuves ces quelques copies assez fades/insipides sur le quotidien d'un élève indiscernable, dépersonnalisé, l'apport autobiographique étant réduit à leur statut d'élève ; c'était alors double peine : non seulement ils n'avaient pas fait preuve de beaucoup d'imagination et en plus ils étaient hors-sujet. L'examinateur pourrait ainsi être amené à juger moins sévèrement des écritures d'invention comme le cas exemplaire de « Barbe Rouge » qui s'écartent un peu du sujet mais font preuves d'une imagination florissante et d'un bel effort d'écriture. Barbe bleue y est métamorphosé en Barbe Rouge, la couleur faisant explicitement référence au régime communiste dans son écriture d'invention, et possède une « Rolls Royce rouge sang ». De même, il tend à son invité « une barquette d'Abrikossov », l'une des plus grandes confiseries de Moscou à l'époque de son histoire et « un verre de vodka Smirnoff ». L'énumération d'objet luxueux est également transposée dans le cadre spatio-temporel de son histoire : la liste « des tapisseries, des lits, des sofas des cabinets, des guéridons, des tables et des miroirs où l'on se voyait depuis les pieds jusqu'à la tête » est remplacée par une liste d'objet tout aussi luxueux :

« lustres, tapisseries anciennes de qualité incroyable, bijoux signés Fabergé et sofas italiens » mais plus en phase avec la Russie de l'époque à l'instar des « bijoux signés Fabergé ».

Le nombre des victimes du personnage dysphorique, quand il était mentionné, était aussi intéressant car cela est significatif concernant le chiffre retenu par les élèves par rapport à leur imaginaire collectif : le chiffre 8 est le premier chiffre donné pour le nombre de disparitions suspectes ou de victimes même si l'on retrouve aussi le chiffre 6 (1 élève) et le chiffre 13 (1 élève) pour la connotation superstitieuse de ce chiffre.

Conclusion

Cette expérimentation pédagogique nous amène à conclure sur l'importance de la notion d'originalité dans toute réécriture. En effet, l'originalité permet d'une part de différencier l'hypotexte de son hypertexte, qui sinon n'en serait qu'une copie conforme, et d'autre part de distinguer une écriture d'invention d'élève parmi la masse de copies uniformisées par le conformisme de l'institution scolaire. Mais l'originalité se développe d'abord par l'imitation et la reproduction de certains topos littéraires. Ainsi, certains didacticiens mettent en avant l'importance de se conformer dans un premier temps au stéréotype pour progresser ensuite :

« Il faut remettre en question certaines représentations « résistantes » sur l'écriture « littéraire » notamment (originalité, hauteur – le culte de l'albatros –, imagination, fictionnalité, exceptionnalité de la sensation ou de la pensée...). J.-L. Dufays dans *Stéréotype et lecture* a montré comment les « stéréotypes » sont constitutifs de l'écriture littéraire qui les reproduit, les fixe, puis les transforme, et le rôle fondamental qu'ils jouent ensuite dans la lecture en plaçant le lecteur en pays de connaissance¹⁵⁸.

La réécriture est donc un bon exercice car elle permet aux élèves de désacraliser les classiques, souvent perçus comme difficiles d'accès et intouchables, en s'y confrontant et se les réappropriant.

Cette position a deux conséquences : il convient de permettre aux apprenants d'écrire, d'identifier et de réécrire ces « stéréotypes » ; et s'il manifeste une attention esthétique suffisante, tout individu peut percevoir dans les écrits des autres des bribes de talent somme toute très ordinaire. N'oublions pas que c'est, en définitive, le geste de lecture qui fait que le texte, littéraire ou non, existe. N'oublions pas non plus le « plaisir cognitif » qu'éprouve le lecteur en reconnaissant un texte dans un autre texte¹⁵⁹.

Ce plaisir cognitif est en effet essentiel et j'espère avoir réussi à le développer chez les élèves car la reconnaissance d'un thème ou d'un style connu dans un livre est pour moi une partie importante du plaisir de lecture, ce qui explique sans doute pourquoi on est si désappointé à la lecture d'un livre qui ne ressemble à rien de connu, et cette réminiscence peut agir comme une « madeleine de Proust » sur le lecteur.

¹⁵⁸ Denis Dormoy, « De la réécriture comme mode d'écriture de textes. Ou apprendre à écrire en réécrivant », *Le français aujourd'hui*, 2004/1 (n° 144), p. 53-61.

¹⁵⁹ Ibid.

Table des matières

Introduction.....	7
I. Partie théorique.....	9
1. Les modalités théoriques de la réécriture.....	9
1.1. Le pacte d’hypertextualité	9
1.2. Des transpositions thématiques amplificatrices	9
1.3. Des transformations hétérodiégétiques proximisantes.....	12
1.4. Transmotivation et transvalorisation	13
2. Des romans modernes plongés dans l’atmosphère des contes.....	17
2.1. Les multiples apparitions du merveilleux.....	17
2.2. Dilatation du temps et de l’espace.....	20
3. Des réécritures hautement symboliques	23
3.1. Symbolique des chiffres	23
3.2. Symbolique des couleurs.....	24
3.3. Symbolique psychanalytique.....	29
3.3.1. Riquet à la Houppe	29
3.3.2. Barbe Bleue	33
3.4. Symbolique mythologique : Les résurgences du mythe de Psyché dans les contes de Perrault et leurs réécritures	39
3.5. Symbolique des prénoms : l’évolution de l’onomastique des personnages.....	44
4. Les écarts hypotexte/ hypertexte ou comment passer des contes du XVIIe siècle à des romans du XXIe siècle :.....	51
4.1. Les évolutions formelles.....	51
4.1.1. <i>Riquet à la Houppe</i> : Un conte moderne.....	51
4.1.2. Petits et grands théâtres de <i>Barbe bleue</i>	52
4.2. La morale en question	54
4.2.1. Barbe Bleue	54
4.2.2. Riquet à la Houppe	57

4.3.	La disparition de certains personnages.....	59
5.	Les réécritures d'Amélie Nothomb : entre palimpseste des contes et palimpseste des grands récits romanesques	65
5.1.	Les citations	65
5.2.	Les allusions intertextuelles	66
5.2.1.	La reprise intertextuelle de <i>La Belle et La Bête</i>	68
5.2.2.	La reprise intertextuelle d' <i>Hygiène de l'Assassin</i>	69
5.2.3.	Les références inventées	72
5.3.	Les références intermédiales	73
5.4.	Les incursions parodiques	74
5.5.	Les remarques métalittéraires	76
6.	Des réécritures au féminin	79
6.1.	Des hypertextes féministes ?	79
6.1.1.	Ambivalence et masculinité toxique de Don Elemirio	79
6.1.2.	Les personnages féminins : entre révolte et acceptation passive	82
6.1.3.	L'écart de traitement entre personnages masculins et féminins.....	83
6.1.4.	La subversion relative des relations hommes/ femmes.....	84
6.2.	Des allusions autobiographiques	86
	Conclusion	91
II.	Partie Didactique	93
1.	Approche didactique :	93
1.1.	Inscription de mes séances dans les programmes	93
1.2.	Préparation des séances.....	94
2.	Mise en œuvre pédagogique.....	97
2.1.	Compte rendu de ma séance « Les réécritures autobiographiques »	97
2.1.1.	Première classe de troisième	97
2.1.2.	Seconde classe de troisième	97
2.2.	Analyse des réponses	98

2.2.1.	Faire des réponses réductrices, passer à côté de la question :.....	99
2.2.2.	Une mauvaise compréhension du texte ou des consignes	102
2.2.3.	Ne pas formuler de phrases justificatives et seulement citer le texte.....	103
2.2.4.	Les réponses valorisées	104
2.3.	Compte rendu de ma deuxième séance « la réécriture d'invention » :.....	106
2.3.1.	Retour critique de ma tutrice	106
2.3.2.	Remarques sur les écritures d'invention des élèves :	107
Conclusion		119
Bibliographie.....		125
1.	Outils de recherche	125
2.	Corpus.....	125
3.	Études relatives aux corpus.....	126
4.	Ouvrages théoriques sur la réécriture.....	127
5.	Sur Amélie Nothomb	127
6.	Pour la partie didactique	128
Annexes		129

Bibliographie

1. Outils de recherche

1.1. Sites pour la recherche documentaire

<https://www.cairn.info/>

<https://www.persee.fr/>

https://ariane.univ-fcomte.fr/discovery/search?vid=33UFC_INST:33UFC_INST

<https://hal-univ-fcomte.archives-ouvertes.fr/>

<https://www-openedition-org.scd1.univ-fcomte.fr/catalogue-journals>

1.2. Les ouvrages généraux

GENETTE Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris. Seuil, 1982, 573 pages.

1.3. Les dictionnaires

[Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales \(cnrtl.fr\)](http://www.cnrtl.fr/)

2. Corpus

2.1. Corpus principal

NOTHOMB Amélie, *Barbe Bleue*, Paris, [2012], Le Livre de Poche, collection « Littérature », 2014, 128 pages.

NOTHOMB Amélie, *Riquet à la Houppe*, Paris, Albin Michel, août 2016, 198 pages.

PERRAULT Charles, *Contes*, édition de Catherine Magnien avec illustrations de Gustave Doré, Paris, [1697], Le Livre de Poche, collection « Les Classiques de Poche », n° 21026, 2006, 320 pages.

2.2. Corpus secondaire

APULÉE. *L'âne d'or (Les Métamorphoses)*, traduit du latin et présenté par Géraldine Puccini, Paris, Arléa, collection « Retour aux grands textes », 2008, 344 pages.

D'AULNOY Marie Catherine. *Contes de fées*, Paris, [1698], Gallimard, collection « Folio classique », 2008, 400 pages.

DE VILLENEUVE Gabrielle-Suzanne. *La Belle et La Bête*, Paris, [1740], Gallimard, collection « Folio », 2010, 144 pages.

2.3. Romans d'Amélie Nothomb cités

NOTHOMB Amélie. *Acide Sulfurique*, Paris, [2005], Le livre de Poche, 2007, 224 pages.

NOTHOMB Amélie. *Hygiène de l'assassin*, Paris, [1992], Le livre de Poche, 1994, 224 pages.

NOTHOMB Amélie. *Le Sabotage amoureux*, Paris, Albin Michel, 1993, 198 pages.

NOTHOMB Amélie. *Le Voyage d'Hiver*, Paris, [2009], Le livre de Poche, 2011, 128 pages.

NOTHOMB Amélie. *Mercur*, Paris, [1998], Le Livre de Poche, 2000, 190 pages.

NOTHOMB Amélie. *Pétronille*, Paris, Albin Michel, 2014, 180 pages.

3. Études relatives aux corpus

3.1. Pour les *Contes* de Perrault

3.1.1. Les *Contes* de Perrault en général :

BETTELHEIM Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier. Éditions Robert Laffont, coll. « Pocket », 1976, 403 pages.

ESCOLA Marc. « La « narration enjouée » : Vraisemblable et merveilleux dans les Contes en prose de Perrault » Article initialement paru dans *Vraisemblance et représentation au XVII^e siècle*, M. Baschera, P. Dumont, A. Duprat, D. Souiller (dir.), Publications de l'Université de Dijon, Littérature comparée, 2, 2004, pages 249-274.

ESTES Clarissa Pinkola. *Femmes qui courent avec les loups : histoires et mythes de l'archétype de la Femme sauvage*, Paris, [1992], Librairie générale française, 2001, 763 pages.

FUMAROLI Marc. « Les Contes de Perrault et leur sens second : l'éloge de la modernité du siècle de Louis le Grand », *Revue d'histoire littéraire de la France*, volume 114, numéro 4, 2014, pages 775-796.

SORIANO Marc. *Les Contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*. [1968]. Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1973, 527 pages.

3.1.2. Uniquement sur « Barbe bleue » :

HEIDMANN Ute, « La Barbe bleue palimpseste. Comment Perrault recourt à Virgile, Scarron et Apulée en réponse à Boileau », *Poétique*, volume 154, numéro 2, 2008, pages 161-182.

APOSTOLIDÈS Jean-Marie. « DES CHOSES CACHÉES DANS LE CHÂTEAU DE BARBE BLEUE. » *Merveilles & Contes* 5, no. 2, 1991, pages 179-99.

3.1.3. Uniquement sur « Riquet à la Houppe » :

VINCENT Monique. « Les deux versions de Riquet à la Houppe : Catherine Bernard (mai 1696), Charles Perrault (octobre 1696) ». *Littératures classiques*, numéro 25, automne 1995. L'irrationnel au XVII^e siècle. Pages 299-309.

3.2. Pour les réécritures d'Amélie Nothomb

MATTAZZI Isabella « Barbe bleue entre Charles Perrault et Amélie Nothomb. La réécriture littéraire comme miroir du monde sensible », *Féeries* [En ligne], numéro 15, 2018, mis en ligne le 14 février 2019.

MAUCHANT-RENOULT Pascale. « Éros et Psyché. Un conte, un parcours initiatique », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, vol. 145, no. 1, 2017, pages 27-37.

MOOG Pierre-Emmanuel. « Le roman Barbe bleue de Nothomb, une dilatation paradoxale », *L'épanchement du conte dans la littérature*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2018.

SERMAIN Jean-Paul. « Robes classiques et robes symbolistes, de « Peau d'Âne » aux avatars de « Barbe bleue » », *Féeries* [En ligne], numéro 15, 2018, mis en ligne le 14 février 2019.

4. Ouvrages théoriques sur la réécriture

GAUVIN, Lise. « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique. », *Études françaises*, volume 40, numéro 1, 2004, p. 11–28.

LE JUEZ Brigitte. « La réécriture des mythes comme lieu de passage : l'exemple de Barbe-Bleue », *Revue de littérature comparée*, volume 348, numéro 4, 2013, pages 489-501.

5. Sur Amélie Nothomb

NOTHOMB AMÉLIE. [Entretien avec Marie-Laure Delorme, Épisode 3 : « L'auteure et la lectrice : la construction d'une œuvre », À voix nue], France Culture [en ligne], 28 août 2019, 28 minutes, URL : [L'auteure et la lectrice : la construction d'une œuvre : épisode 3/5 du podcast Amélie Nothomb \(radiofrance.fr\)](https://www.radiofrance.fr/emissions/amelie-nothomb/amelie-nothomb-episode-3-5-du-podcast-amelie-nothomb), (consulté le 6/10/2022).

NOTHOMB AMÉLIE. [Entretien avec Marie-Laure Delorme, Épisode 5 : « Le temps qui passe », À voix nue], France Culture [en ligne], 30 août 2019, 28 minutes, URL : [Le temps qui passe : épisode 5/5 du podcast Amélie Nothomb \(radiofrance.fr\)](https://www.radiofrance.fr/emissions/amelie-nothomb/amelie-nothomb-episode-5-5-du-podcast-amelie-nothomb), (consulté le 6/10/2022).

NOTHOMB AMÉLIE. [« Entretien avec Vincent Josse », Le grand atelier], France Inter [en ligne], 5 juillet 2019, 1h38, URL : [Amélie Nothomb \(radiofrance.fr\)](https://www.radiofrance.fr/emissions/amelie-nothomb/amelie-nothomb-le-grand-atelier), (consulté le 6/10/2019).

NOTHOMB AMÉLIE. [« Amélie Nothomb : "Sans écrire, la vie n'est juste pas possible" », Master classe], France Culture [en ligne], 26 septembre 2017, 59 minutes, URL : [Amélie Nothomb : "Sans écrire, la vie n'est juste pas possible" \(radiofrance.fr\)](https://www.radiofrance.fr/emissions/amelie-nothomb/amelie-nothomb-sans-ecrire-la-vie-n-est-juste-pas-possible), (consulté le 6/10/2022).

SAUNIER Émilie. « L'écriture comme objectivation et travail de soi dans les œuvres d'Amélie Nothomb : pour une approche sociologique de la création littéraire », [Thèse de doctorat non publiée], Université de Lyon, thèse soutenue le 17 septembre 2012, 747 pages.

6. Pour la partie didactique

BESSONAT Daniel et SCHNEDECKER Catherine. « Pour une littérature de seconde main au collège », collection « Pratiques », 1990, pages 35-86.

DORMOY Denis. « De la réécriture comme mode d'écriture de textes. Ou apprendre à écrire en réécrivant », *Le français aujourd'hui*, volume 144, numéro 1, 2004, pages 53-61.

Annexes

Séquence de ma tutrice pour l'entrée « Se chercher, se construire » en 3^{ème} :

Le Premier homme, Albert Camus - Autour du sujet de brevet 2019

Séance 1 : Le sujet de DNB - 4h

Objectifs :

- Se familiariser avec l'épreuve de fin d'année
- Découvrir les exigences attendues
- Faire le point sur les apprentissages de l'année

Activité 1 :

Découvrir les modalités de l'épreuve du brevet - Découverte de copies de brevet sur la présentation générale

Activité 2 :

Texte + questions

1- Grammaire et compétences linguistiques

—) travail individuel autour des questions (30')

Point sur la première question —) la difficulté réside dans la terminologie.

Fiche ressource n°1 —) nature et fonctions

Fiche brevet —) Les expansions du nom

2- Compréhension et compétences d'interprétation

—) travail individuel —) qu'est-ce qu'une réponse rédigée ?

Séance 2 : Camus, qui est-il ? - 2 à 3 heures

Objectifs :

- Lire et comprendre des documents variés pour en savoir sur l'écrivain Camus et s'entraîner à prendre des notes - Réaliser un diaporama de présentation de l'auteur (utiliser des images libres de droit) et présenter à l'oral. **Corpus :**

- Extrait radiophonique, *2000 ans d'histoire*, France Inter, Janvier 2010. <https://mediacad.ac-besancon.fr/m/5670>

- <https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu01224/albert-camus.html>

- Camus à Lourmarin, Archive INA, <https://mediacad.ac-besancon.fr/m/5671>

Activité 1 : Consultation et compréhension des différents documents, en autonomie - 1h >

Réalisation d'un brouillon de prise de notes >> Évaluation du brouillon

Quels critères d'efficacité du brouillon ?

Activité 2 : Réalisation d'un diaporama, d'une exposition, d'une interview, etc,

par groupe de 2 - 1h > Mise en commun des informations - rédaction d'une présentation > Quels critères pour une présentation ? > Utilisation d'images libres de droit

Séance 3 : Se raconter, se représenter ? - 2h

Objectifs :

- Reprendre le questionnement « se chercher, se construire » avec l'entrée « se raconter, se représenter » - Découvrir une forme de l'écriture de soi
- Comprendre les raisons et le sens de l'entreprise qui consiste à se raconter ou à se représenter ; percevoir l'effort de saisie de soi et de recherche de la vérité
- Corpus à partir du *Premier homme* : le père, l'école.

Activité 1 : Lecture des textes

Travail sur la compréhension explicite et implicite

Activité 2 : Réflexions sur l'écriture autobiographique

Camus parle-t-il de sa propre vie ?

Si tel est le cas, Comment Camus décide-t-il de raconter sa vie ? Pourquoi Camus aurait-il décidé de raconter sa vie ainsi ?

Séance 4 : Orthographe - 1h**Objectifs :**

- Repérer les points de vigilance pour l'orthographe - Se constituer une méthode de relecture Dictée à corriger, à partir de vraies copies d'élèves > Rédiger un vade-mecum de ce qu'il faut savoir Fiche ressource n°1 —) nature et fonctions à reprendre à partir de la dictée

Séance 5 : Sujet d'imagination - sujet 1**Objectifs :**

- Travailler le sujet d'invention : méthode pour écrire la suite d'un texte
 - Centrer le travail sur le personnage
 - Travailler les expansions du nom pour caractériser les personnages, en lien avec la question de grammaire Comment trouver des idées ? Comment rendre intéressante son histoire ? Comment la rendre esthétique ? Brouillon + travail au propre
- Méthode suite d'un texte
Révisions des conjugaisons des temps du passé + valeurs
Les expansions du nom pour caractériser les personnages > A voir travail sur le brouillon d'écrivain : <http://expositions.bnf.fr/brouillons/enimages/index.htm>

Séance 6 : Sujet de réflexion - 3h**Objectifs :**

- Travailler les acquisitions en histoire littéraire et en culture littéraire depuis la 6e
- Réfléchir autour des personnages et univers fictifs et réels : qu'est-ce qu'un personnage ?
- Découvrir le sujet de réflexion et en saisir les enjeux en terme d'argumentation et de culture littéraire

Corpus :

- Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*
- Gustave Flaubert, *Mme Bovary*, 1857 (Pour aller plus loin sur l'extrait de Mme Bovary : <https://journals.openedition.org/flaubert/2361>) - François Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, 1933

Activité 1 :

- Analyse du sujet de réflexion et méthodologie

La littérature, le cinéma et les autres arts permettent de découvrir la vie de personnages fictifs ou réels. Que peut vous apporter cette découverte ? Vous développerez votre point de vue en prenant appui sur des exemples précis, issus de votre culture personnelle et des œuvres étudiées lors de votre scolarité.

Activité 2 :

- Recenser tous les personnages littéraires découverts depuis le collège et tous les personnages et réaliser une fresque pour la classe.
- Classer les œuvres en genre littéraire.

Exercice d'écriture : Quel est le personnage littéraire qui t'a le plus marqué depuis que tu lis ?
Pourquoi ?

Activité 3 : Corpus de textes pour expliquer l'intérêt de découvrir la vie de personnages réels ou fictifs - Rédiger des paragraphes qui constitueraient le sujet de réflexion.

Séance 7 : Devoir bilan - 1h30

Vérifier les acquis de la séquence

Dans ce mémoire de recherche, je m'intéresse aux deux réécritures des contes de Perrault par Amélie Nothomb : *Barbe Bleue* et *Riquet à la Houppe* et j'interroge leur modernité.

In this research thesis, I'm interested in both rewritings of the Perrault's tales by Amélie Nothomb: *Bluebeard* and *Riquet à la Houppe* and I question their modernity.