

Barbe bleue – variations sur un thème et leur application dans l'enseignement littéraire

Jelige: Judith

„ I asked Celeste and her friends in and around that public teenage athletic facility, if they knew who Bluebeard was. I meant to mention Bluebeard in this book. I wanted to know if I had to explain, for the sake of young readers, who Bluebeard was. Nobody knew.”¹

Avant propos

Quel genre littéraire pourrait être plus proche de nous que le conte ? Nous avons pris l’habitude d’en entendre dans notre enfance, raconté par nos parents, nos grand-parents, les maîtresses de l’école maternel. Nous en avions des préférés pour les entendre et entendre de nouveau jusqu’au moment où nous pouvions les réciter par cœur. Ces contes nous accompagnent peut-être même aujourd’hui. Il y avait d’autres dont nous avions peur, qui nous hantaient dans notre sommeil et qui nous rendent toujours mal à l’aise ou, contrairement, dont nous amusons encore. Des contes que simplement nous n’aimions pas pour une raison ou pour une autre. D’autres qui nous faisaient rêver, qui nous rendaient créatifs, que nous transformions en se nommant héros ou héroïne, dont nous avons inventé une autre fin. Et beaucoup de contes que nous ne connaissions même pas, car le répertoire est presque infini.

Mais en mûrissant, beaucoup d’entre nous les ont abandonnés pour se tourner vers d’autres productions de la littérature. Nous y revenons dans la peau du parent qui les lit pour son enfant tous les soirs. Et pourtant, même quand nous n’y faisons pas attention, le conte camouflé apparaît dans notre vie d’une manière ou d’une autre. Il nous regarde des affiches de la rue, des scènes du théâtre, de l’écran du cinéma, des peintures, des dessins, des produits divers, il coule de la musique et il reste enraciné dans nos désirs les plus secrets.

Dans ce travail, j’ai choisi un seul conte pour mettre en lumière ses formes d’apparition. Quelques fois ces formes ne sont pas évidentes que pour ceux qui marchent aux yeux ouverts, dans d’autres cas, tout le monde reconnaît tout de suite le lien entre les œuvres différentes. Le récit que je traite sur ces pages nous offre plusieurs pistes d’analyse. Je partirai sur le chemin de la transformation, tout au long duquel un mélange de topos devient œuvre littéraire pour muter en d’autres œuvres artistiques. Des considérations pédagogiques feront partie intégrante de cet ouvrage, et pas uniquement du point de vue du développement psychologique des enfants, mais nous essayerons de chercher aussi les possibilités et les bienfaits que le conte nous offre dans l’éducation institutionnelle.

¹ VONNEGUT, Kurt, *Bluebeard*, bilingual edition, Maecenas, 2011, 45-46.

I. Qu'est-ce qu'un conte ?

Il n'y a plus difficile pendant les études littéraires que de définir un genre, surtout si les œuvres que l'on y associe relèvent de plusieurs domaines scientifiques. Suite à cette pluri-appartenance, les représentants des différents groupes vont donner des définitions différentes. Quand on se pose la question : « Qu'est-ce qu'un conte ? » tout le monde en a une idée, qu'il soit docteur des Lettres, ethnographe, ou simple lecteur. La définition de ce genre varie selon les époques et selon les théoriciens qui ont déjà tenté de le décrire. La diversité de la forme, le contenu, la provenance, la valeur artistique ne font que compliquer cette tâche de le cerner. Mais il n'est pas impossible de donner une synthèse en rassemblant les caractéristiques les plus importantes du conte, toujours loin de l'exhaustivité.

Premièrement, selon sa forme, le conte est le plus souvent un récit épique, mais on en trouve également en vers. Il est raconté par un narrateur du troisième personne du singulier qui tisse l'histoire du point de vue du héros, sans vraiment développer les caractères. Il est quand même rare qu'il soit écrit directement comme une pièce de théâtre, les contes mis en scène apparaissent déjà dans une deuxième étape de leur évolution.

Quant à ses origines, le conte remonte à l'aube des temps, où la pratique de conter était encore une activité orale (sans le fixer en écriture) qui se déroulait en communauté. Cette pratique est présente de moins en moins, nous en trouvons les traces surtout dans la vie des tribus qui vivent dans un certain isolement, loin des endroits développés techniquement. Dans la vie moderne le conte s'est retiré dans la chambre des enfants. Pourtant, il ne s'adressait pas uniquement aux enfants, mais en principe aux adultes. Le conte était dans les communautés, dans les tribus, un moyen pour la survie spirituelle. Il proposait des explications, des recettes pour comprendre les phénomènes qui nous entouraient, qui déterminaient nos vies. Pendant longtemps, les contes se transmettaient d'une génération à l'autre par la voie orale, ils n'étaient jetés sur papier que très rarement, et dans ces cas-là, il s'agissait plutôt des fables – comme celles d'Aesope – et non pas des contes de fée. De nos jours, nous pouvons remarquer pourtant que l'art de conter n'est pas condamné à mort. Dans les communautés, même modernes, où l'action de conter devant un public reste un élément de la tradition, un rappel aux valeurs anciennes, il y a toujours des personnes qui se chargent de cette responsabilité : ouvrir la porte aux autres et laisser tomber le voile qui sauve les contes de l'oubli.

Lors d'un examen de l'évolution du conte dans les époques artistiques différentes, nous pouvons voir que le conte comme genre littéraire a évolué selon la conception littéraire

des époques mais il n'est jamais devenu un genre très appréciés. Il restait plutôt quelque chose qui ressemble à une nouvelle, à n'importe quel type de récit court destiné à un public adulte, lettré. En France, ce n'est qu'au XVII^e siècle que le conte, en tant que récit merveilleux, écrit par des hommes de lettres au lieu d'être conté par des paysans, devenait explicitement destiné aux enfants. Mais le vrai public restait pendant longtemps les adultes. Il fallait que plusieurs siècles découlent avant que le conte merveilleux, sans intention nettement déclarée de moraliser et d'enseigner, devienne la lecture des jeunes.

Quant au contenu, les éléments merveilleux (héros, êtres surnaturels, animaux, objets et plantes magiques, métamorphoses etc.)² surgissent dans un monde fictif et merveilleux où les lois de la nature ne sont pas valables. L'espace et le temps ne peuvent pas être concrétisés, ni les héros non plus car ils sont tracés d'après un modèle abstrait. Les contes ont une structure cadrée dont le temps souvent semble être réel. Mais, en effet, nous pouvons y observer une densité du temps qui est déjà surnaturel. Dans les contes, le savoir sur le futur apparaît comme un phénomène dans le présent. L'espace n'est pas moins compliqué. Si nous nous occupons seulement des indicateurs spaciaux intégrés dans la narration, nous trouvons facilement des contradictions et des territoires imaginés. Par exemple le pays qui se trouve au-delà du bout du monde, ou les mondes d'en-bas et d'en-haut entre lesquels les moyens de circulation sont toujours magiques et n'oublions pas les bottes de sept lieus non plus qui raccourcissent pas uniquement le temps mais l'espace aussi.

La caractéristique de la bipolarité est toujours présente dans les contes dont l'univers est divisé pour confronter le Bien et le Mal. À côté du fait qu'un conte contient des éléments surnaturels, cette bipolarité, accompagnée par le triomphe du Bien, signifie souvent un critère de la définition du genre. En tout cas, dans la tête des lecteurs d'aujourd'hui, pour qui une fin malheureuse indique plutôt une nouvelle ou un drame, mais pas un conte. Ce dernier doit être quand-même heureux pour rassurer les enfants et être un refuge pour l'espoir ; prouver que celui qui se comporte honnêtement reçoit toujours une récompense. Cette caractéristique devient encore plus importante lors des crises, personnelles et sociales quand le conte peut devenir un remède. « Le conte sera toujours d'actualité parce qu'il est, au sens ontologique du terme, un phénomène complètement indépendant du milieu social, culturel ou intellectuel. »³ Le conte nous propose un monde alternatif grâce auquel nous pouvons sortir de la réalité. L'action de conter non seulement chasse les pensées qui tournent autour des difficultés du

² BOLDIZSÁR Ildikó, *Varázslás és fogókúrá: mesék, mesemondók, motívumok*, Kijarat, 1997.

³ Traduit après le texte hongrois : "A mese azért tesz szert újra és újra aktualitásra, mert ontológiai értelemben társadalmi, kulturális vagy intellektuális környezettől teljesen független jelenség." BICZÓ Gábor, *A mese hermeneutikája in Közelítések a meséhez : a mese értelmezhetőségei*, Didakt Kft., Debrecen, 2003, 18.

moment présent mais elle développe aussi l'imagination. Le conte nous propose souvent un modèle à suivre mais certains textes n'ont pas une fin heureuse. Pensons par exemple au *Petit Chaperon rouge*. Dans la version de Charles Perrault, auteur français, le loup dévore la fillette et l'histoire s'arrête là. Peut-être, c'est ce mécanisme inconscient de classer les contes parmi les récits qui finissent toujours bien, qui s'est manifesté quand les frères Grimm ont modifié le résultat de l'histoire en y ajoutant le chasseur qui sauve les dévorées.

Dés que nous nous penchons sur le conte, une question inévitable surgit concernant ce genre. Quel est le rapport entre le conte et le mythe ? Sont-ils interchangeables ou ils couvrent des usages et des pratiques différents ? L'historien des religions, Mircea Eliade dit que les contes sont nés des mythes au moment où ces derniers ont perdu leur validité pour expliquer l'origine et les mécanismes du monde. Les contes sont les fragments des mythes brisés sur l'incrédulité des hommes. Si l'action et le déroulement des mythes étaient fixés dans un temps révolu et lointain, non pas historique mais attaché à une réalité profonde, les contes s'attachent à une autre réalité qu'on considère comme imaginaire. Selon un autre scientifique, Bruno Bettelheim, « La réponse des mythes est claire et univoque, celle des contes est suggérée ; les contes pourraient contenir les réponses mais elles ne seront jamais explicites. »⁴ Donc, la différence entre les deux genres se trouve dans leur manière d'explicitier l'essentiel. Selon Bettelheim, la réflexion et la vision du monde de l'enfant est animistique. Il n'est pas encore capable à la réflexion abstraite, il ne comprend pas l'explication rationnelle, c'est pourquoi il a associé les contes à l'âge enfantin et peut-être c'est la cause du fait que le conte est devenu (sur la surface) le genre par excellence des enfants.

Nous pourrions bien sûr nous attarder encore plus sur cette question de différenciation. Il est nécessaire de mentionner encore une chose qui assure un lien entre ses deux genres, c'est la présence continue des topoï, auxquels nous reviendrons plus tard. Les topoï sont l'échafaud sur lequel grimpe l'histoire d'un conte ou d'un mythe.

Après ces courtes réflexions nous pouvons mettre terme à la recherche d'une définition exhaustive du conte. Ce qui semble nous rester avant d'arriver au texte choisi c'est d'établir une typologie des contes selon leur origine, en distribuant des étiquettes comme : conte populaire, conte littéraire, conte déformé ou retravaillé. Mais il n'est pas aisé de classer les récits différents dans ces cases, car un conte populaire qui est recueilli par les ethnologues peut subir de nombreuses transformations, et devenir conte littéraire ou déformé selon le cas.

⁴ Traduit après le texte anglais : "The answers given by myths are definite, while the fairy tale is suggestive; its messages may imply solutions, but it never spells them out." BETTELHEIM, Bruno, *The uses of enchantment: The meaning and importance of fairy tales*, Alfred A. Knopf, New York, 1976, 45.

Ce n'est pas uniquement l'origine de ce genre qui se perd dans le passé, mais souvent celle des récits est également inidentifiable, surtout quand nous nous trouvons face à un texte chargé d'intertextualité.

II. Le conte de Perrault

Le corpus principal sur lequel ce travail se base est le conte de *La Barbe bleue*⁵, dont existent plusieurs versions parmi lesquelles la mieux connue est publiée par Charles Perrault dans son recueil intitulé *Les Contes de ma Mère l'Oye* en 1697. Le livre paru avait un autre titre : *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* et était diffusé sous le nom de Pierre Darmencour, fils de Perrault. Il résulte de ce fait que même aujourd'hui nous ne savons pas qui a écrit les contes, le père, le fils, ou tous les deux en se partageant les huit récits qui composent le recueil. La plupart des récits étaient rédigés plusieurs années avant la parution de 1697, ils circulaient dans un cercle clos sous forme de manuscrit.

Charles Perrault (1628-1703), étant académicien et penseur reconnu de son époque, avait conçu un ouvrage qui est devenu depuis l'un des bases les plus importantes de la littérature du conte de fée. (Son contemporain, Jean de La Fontaine, s'est illustré en publiant des recueils de fables qui sont considérés également comme partie intégrante de la littérature du conte.) À cet époque, où la notion du conte commence à se renforcer à côté de celle de la fable, le mérite de Perrault (si nous pouvons déjà considérer cela comme un mérite) n'est pas uniquement de publier ce recueil, mais de le faire de façon à ce qu'à côté des adultes, les enfants deviennent, eux aussi, un public cible de ces histoires. La preuve la plus évidente c'est la frontispice de cette édition qui représente une servante entourée des enfants qui écoutent ses histoires. Même si Marc Soriano dit qu'en principe « Les contes de voix orale sont destinés à un public adulte. »⁶, ils deviennent petit-à-petit la lecture des enfants. Et comme « l'art destiné aux enfants doit être éducatif »⁷ selon la conception de l'époque (et plus tard aussi), Perrault attache des moralités à la fin de ses récits. Il essaie donc de donner de l'utilité au conte de fée, pour qu'il ne soit pas négligé à côté de la fable dans l'éducation des enfants.

Cette version de *La Barbe Bleue* suscite plusieurs questions concernant la forme et le fond, l'origine et la réception. L'idée la plus répandue est que Perrault aurait transformé le

⁵ En italique et avec l'article défini je donne le titre du conte. Pour nommer le personnage je n'utilise pas d'article défini, car son genre (féminin) peut être déroutant et pourrait poser des nouvelles questions dont je n'ai pas l'intention de m'occuper.

⁶ SORIANO, Marc, *Le dossier Perrault : Scandale immobilier sous Louis XIV. 111 querelles de paternité. Trois contes inconnus*, Hachette, Paris, 1972, 340.

⁷ SORIANO, 324.

conte qu'il a entendu probablement des servantes, des nourrices, étant enfant et plus tard père. Plusieurs articles sont nés pour comparer son conte avec les différentes versions recueillies dans différentes régions de la France. Le célèbre conteur français a effectué tant de modifications que, selon certains, son conte n'est plus un conte, mais une histoire moralisante avec peu d'éléments magiques. La critique pourrait lui reprocher qu'il a simplement traité les histoires entendues à sa guise au lieu de les garder dans leur état original, il les a déformées dans le style de l'époque. Mais, en effet, ses sources ne se bornent pas uniquement aux histoires du peuple. Il s'est nourri également de la tradition gréco-latine, homme lettré, il connaissait bien les œuvres de l'antiquité dont nous pouvons retrouver les traces au cours d'une lecture minutieuse. Le motif souligné le plus souvent par les critiques est la présence de *sœur Anne* qui renvoie le lecteur à l'*Énéide* de Virgile. De plus, selon Ute Heidmann, le caractère de la jeune épouse ne s'inspire pas uniquement du caractère de Didon, mais aussi de celui de Psyché, personnage apparu dans *Les Métamorphose* d'Apulée⁸. Pendant que Didon renforce la vision du sang, Psyché représente la femme curieuse qui se fait des ennuis même si ce n'est pas son mari qui le persécute. Pour remarquer ces connections possibles entre les œuvres mentionnées il faut être expert dans ce thème. Il y a des liens plus évidents même s'ils évoquent plutôt un motif qu'une œuvre précise.

Nous avons déjà mentionné les topoï dans le chapitre précédent. Nous allons y revenir maintenant car notre corpus en contient certains que nous ne pouvons pas ignorer. Le premier et plus important est ce qu'on appelle la transgression de l'interdiction. Si un personnage, dans n'importe quel histoire, franchit un seuil symbolique qui lui été déconseillé, dans la plupart des cas, il le fait par simple curiosité, sans aucune mauvaise intention. Pourtant, sa désobéissance provoque une punition grave, souvent irréparable. C'est ce que nous voyons dès le commencement, chez Adam et Ève. Dans cette histoire, la curiosité est éveillée par un troisième personnage, le serpent, qui génère ce sentiment tout nouveau par ses mensonges. Plus tard, nous pouvons constater que le seul fait de l'interdiction sera suffisant pour éveiller la curiosité. La punition la plus grave est de payer avec sa vie. Adam et Ève doivent mourir pour la vie éternelle sur Terre, ils deviennent expulsés du Paradis. Dans le livre de Genèse, nous trouvons une autre figure qui devient la victime de sa propre curiosité, la femme de Loth, devenue statue de sel, pour ne pas avoir pu s'empêcher de regarder le périment de Sodome.

⁸ HEIDMANN, Ute, *La Barbe bleue palimpseste in Poétique*, avril 2008/Seuil, 161-182.

Il est inutile et aussi impossible d'énumérer toutes les histoires dans lesquelles la transgression de l'interdiction joue un rôle déterminant. Après les trois exemples mentionnés (en comptant Psyché aussi) nous pouvons constater, que les protagonistes de ces situations de curiosités sont des femmes, poussées par le désir de savoir. Pourquoi que des femmes ? Le cliché de la femme curieuse est-il dû à ces histoires, ou plutôt ce sont ces récits qui s'inspirent de la réalité ? Pour citer un contre-exemple, nous pouvons nous référer au conte populaire dans lequel le prince, jeune marié heureux, entre dans la pièce interdite et libère le dragon qui emporte son épouse et devient la cause de ses nouveaux combats.

La transgression de l'interdiction, l'ouverture du cabinet d'en bas en l'occurrence, est l'élément central et force organisatrice de *La Barbe Bleue*. Un autre topos apparaît dans le récit, même s'il ne joue pas un rôle aussi important que le précédent. C'est le motif du voyage qui assure souvent une base sur laquelle les contes s'organisent. Le chemin est une ressemblance structurelle entre les contes des peuples du monde⁹. Le héros part au début pour se confronter au monde, pour apprendre, devenir riche, pour se connaître et il arrive toujours quelque part, dans un état final bien différent que l'initial. Le voyage de Barbe bleue a une autre nature, ce n'est pas en sa route que l'histoire se passe, on ne le suit pas pendant son voyage, c'est son absence de la maison qui compte ici, car elle laisse la possibilité pour la femme d'ouvrir le petit cabinet. À vrai dire, nous ne savons même pas s'il était véritablement parti en voyage, car il revient peu après que sa femme est entrée dans le cabinet. Nous avons donc ce voyage qui devient important dans son aspect de l'absence du personnage principal. Nous voyons seulement que son entourage, calme au départ, devient faussé quand il retourne à sa maison. L'importance non négligeable de ce deuxième topos du point de vue du conte est soutenue par un autre fait.

La présence d'un seul élément magique, notamment la clé fée, s'attache à la transgression de l'interdiction. La clé est l'outil à l'aide duquel la femme désobéit et en même temps qui devient son dénonciateur. Plusieurs études écrites sur ce conte nous rappellent sa pauvreté en éléments magiques, risquant la remarque qu'il n'est même pas un conte¹⁰. Ni un animal, ni une fée, ni d'autres objets qui renforceraient notre sentiment de lire un conte. De plus, l'introduction et le décor sont tellement réalistes que sans la clé fée nous pourrions dire qu'il s'agit d'un récit qui reporte des événements réellement passés, un fait historique.

À part de tout cela, il y a encore une circonstance qui nous suggère que le récit n'est pas un vrai conte. Nous avons déjà mentionné combien la confrontation du Bien et du Mal et

⁹ BICZO, 16.

¹⁰ GORILOVICS Tivadar, *Kékszakáll – kérdőjelekkel in. Közelítések a meséhez*, 155-161.

le triomphe du premier sont importants dans un conte. Par contre, en l'occurrence, nous ne pouvons pas nettement séparer les deux côtés.

Si nous partons de la fin du récit c'est la jeune femme que nous devrions considérer comme l'héroïne, c'est à son avantage que l'histoire se termine. Elle hérite une grande fortune à l'aide de laquelle elle réalise tous ses rêves. Mais peut-elle représenter vraiment la bonté, la pureté, l'innocence ? Si nous nous penchons sur son comportement nous allons voir, qu'elle n'est nullement la protagoniste idéale qui mérite la récompense. À l'aube de sa connaissance avec Barbe bleue, elle ne veut pas du tout se marier à lui. Ce n'est qu'en voyant sa grande richesse qu'elle se décide autrement, certainement dans l'espoir d'une vie facile et agréable. Donc elle choisit un mari qu'elle n'aime pas. Dans les versions populaires recueillies de ce conte, le motif de mauvaise décision est mise en relief parfois plus nettement que dans notre cas. Dans une version de Guadeloupe par exemple, avant le mariage, la jeune fille, conseillée par sa mère perce la peau du fiancé pour voir ce qui en sort. Si c'est du sang, il s'agit d'un homme, mais si c'est du pus, le prétendant est le diable lui-même¹¹. La fille ment à sa mère qu'elle puisse marier quelqu'un qui, selon l'examination, n'est d'autre que le diable. Où est donc son innocence ? La deuxième chose qui ébranle la conception qu'elle est la représentante du côté positif, c'est sa curiosité qui néglige même la menace sévère de son mari, le fait qu'elle ne laisse pas sa conscience surmonter la tentation. Mettons tout de même que cela peut arriver à tout le monde. Il nous reste toujours la première cause à laquelle nous pouvons attacher sa manque d'amour. Comme le mari, cet homme plein de mystères, n'est pas traitable en tant que héros positif – après avoir tué ses femmes précédentes et vouloir tuer la dernière aussi –, nous nous trouvons face à un récit où il n'y a pas de vrai Bon.

Il se pose plusieurs questions concernant le personnage de Barbe bleue et ses intentions. Qui est-il ? Quel est son but ? Pourquoi il tue ses femmes ? Quel était la faute de la première qui ne pouvait pas encore voir les autres corps ? Il veut seulement tuer ou il désire vraiment tester la fidélité de ses femmes ? Sait-il à l'avance que son souhait (se garder d'entrer dans le cabinet) est inexécutable ? Est-il un psychopathe ou seulement un homme pas compris ? Est-ce que c'est la malédiction de sa barbe qui rend si terrible son âme ou il serait méchant sans elle aussi ?

Dans les contes, nous rencontrons parfois des caractères qui sont laids de l'extérieur mais ont une âme noble. Ce n'est pas le cas ici. Nous ne savons rien du passé de ce Barbe bleue sauf que ses femmes étaient disparues, personne ne sait où. Il est un homme riche sans

¹¹ BRICOUT, Bernadette, *Sœur Anne ou la part de l'ombre* in *La clé des contes*, Seuil, 2005, 148.

être un gentilhomme, c'est avec sa richesse qu'il essaie de conquérir les femmes. Il n'aime pas la jeune fille non plus, car il laisse la mère choisir de ses deux filles celle qu'elle veut lui donner. Il n'a pas de préférence. Il paraît qu'il se marie simplement pour la convention : un homme mûr doit être marié. Ou plus tard, il paraît que simplement pour tuer et pour mener ses intentions jusqu'au bout, en exploitant la curiosité féminine.

Si nous regardons le revers du texte, nous pouvons attribuer une explication psychologique à ces scènes. Cette histoire peut nous suggérer que tous les hommes ont des secrets qu'il ne faut pas révéler à tout prix. Tout le monde a des démons intérieurs, mais s'ils sont ignorés ils n'offensent personne. C'est aussi une représentation ironique de l'éternel combat entre homme et femme. La femme essaye de tout contrôler, de tout savoir sans que son mari le sache, pendant que l'homme emploie sa force physique. Une autre explication surgit quand nous considérons l'importance du sang qui tache la clé fée. Ce sang devient la marque visible de la conscience tourmentée par le pêché commis. Mais quel pêché ? Une simple désobéissance, un regard jeté derrière la porte du cabinet, ou encore plus ? Nous voyons que la jeune femme essaye de tromper son mari pour qu'il ne s'aperçoive pas de sa faute, mais ce n'est qu'à ce niveau que la tromperie peut apparaître. Nous voilà à l'idée d'un adultère. (C'est ce que d'ailleurs Anatole France exploite dans son œuvre intitulée *Les sept femmes de Barbe bleue*.) Même sans la clé, Barbe bleue devine la crime en voyant les mains tremblantes de sa femme¹². La clé n'est qu'une preuve supplémentaire, image de la conscience vicieuse. Et pourquoi la femme aurait-elle trompé son mari ? Le sang suggère qu'elle devait perdre sa virginité seulement maintenant, après un mois de mariage... Mais ses réflexions nous mènent loin, au lieu de nous concentrer sur le texte.

Car, si nous avançons dans l'histoire d'une façon linéaire nous trouvons encore des choses qui méritent d'être évoquées sur ses pages. Dès que la femme voit qu'elle ne peut rien espérer, qu'elle est condamnée à mort, il lui reste une seule possibilité : gagner du temps. Elle attend ses frères qui ont promis de la visiter. Elle envoie sa sœur à la tour de les faire hâter dès qu'ils apparaissent à l'horizon. Dans toute l'histoire, ce n'est que sœur Anne qui a un vrai nom (le nom de Barbe bleue n'est qu'un sobriquet), cela signifie qu'elle est un personnage important. Et pourtant dans les versions populaires nous ne retrouvons pas son caractère. Soit elle est absente, soit elle est remplacée par une servante ou un animal intercesseur comme

¹²« Le lendemain il lui redemanda les clefs, et elle les lui donna, mais d'une main si tremblante, qu'il devina sans peine tous ce qui s'était passé. » PERRAULT, Charles, *La Barbe bleue* in *Contes de ma mère l'Oye*, Flammarion, Librairie, 2004, 28.

dans la version d'Ille-et-Vilaine¹³. Peut-être la seule raison pour laquelle Perrault a choisi ce nom, c'est la référence à l'Énéide qui était déjà mentionnée plus haut. En tous cas, sœur Anne reste énigmatique : Pourquoi elle a un nom ? Pourquoi elle se trouve dans la maison au moment de crise ? Quel est son vrai rôle ?

Les paroles échangées entre les deux femmes se ressemblent à des incantations qui ne servent qu'après plusieurs répétitions. Nous pouvons retrouver d'autres dialogues dans les versions populaires, où l'occupation de la mariée est également changée. Elle ne prie pas (cette action fausse l'esprit du conte), mais elle revêt ses robes nuptiales¹⁴. La position des personnages peut être également intéressante. Ils se situent sur trois différents niveaux de la maison. Barbe bleue affûte son coutelas en bas, sa femme est dans sa chambre, probablement sur l'étage, et sœur Anne est montée à la tour. La mariée se trouve donc entre les deux sphères si l'on peut dire, et puis elle descend à celle de son mari au lieu d'aller vers le haut. Cette descente la place sur le niveau de son mari. Ce n'est donc pas grâce à sa bonté qu'elle est sauvée, mais grâce à la chance pure. À la fin de la scène, sœur Anne ne descend pas, nous entendons dire seulement qu'elle se marie avec un honnête homme.

Le conte de Perrault finit donc bien, même s'il laisse des questions ouvertes derrière lui. Même les moralités attachées à la fin sont contradictoires. La première dit que la curiosité coûte des regrets, mais en effet, la jeune femme y gagne beaucoup, elle arrive à se défaire d'un mari monstrueux et elle hérite une grande fortune. La deuxième s'apprête à banaliser l'histoire en la plaçant dans les temps anciens et en renversant les rôles conjugaux. Ces contradictions ont inspiré beaucoup d'artistes pendant les plus que trois siècles passés. Ils ont repris le sujet et soit ils le transformaient soit ils le transplantaient dans d'autres domaines artistiques.

Dans le chapitre suivant nous allons nous pencher sur ces œuvres qui s'attachent d'une manière ou une autre au texte perraultien.

III. L'influence de La Barbe bleue perraultienne

Ce conte, comme nous l'avons déjà mentionné, a inspiré de nombreuses œuvres artistiques mais, en général, elles sont loin de l'univers des contes. Il s'agit de toutes sortes d'œuvres, des illustrations, de la peinture, de la littérature, du théâtre, du cinéma, des œuvres musicales, conçues par les artistes imprégnés de la culture française ou au moins européenne.

¹³ BRICOUT, 149.

¹⁴ *Idem.* 150.

Contrairement aux autres récits de Perrault, celui-ci n'est pas vraiment répandu dans les autres pays en dehors de la France, en Allemagne par exemple. Les frères Grimm qui ont repris les autres contes, l'ont gardé dans la première édition de leur recueil, mais ils l'ont déjà enlevé du deuxième, il en résulte qu'il est moins connu, pas seulement en Allemagne mais aussi dans les pays de l'Europe médiane qui se trouvaient longtemps sous une influence culturelle allemande. À présent nous vivons dans une période de l'informatique, toutes les connaissances sont virtuellement accessibles, donc cela pourrait vite changer. La seule barrière de ce changement n'est que le canon littéraire qui est quasiment fixé et dont notre conte ne fait pas partie. Pendant des siècles, c'était surtout la musique et plus précisément les opéras qui ont puisé de ce récit. Puis, avec l'apparition du cinéma, il est devenu la base de nombreuses adaptations cinématographiques. Les adaptations théâtrales avec les reprises littéraires caractérisent surtout le XX^e siècle.

Il est très intéressant de regarder ces adaptations et les comparer avec le conte de Perrault comme texte initial. Bien sûr, sur ces pages nous n'allons pas analyser toutes les œuvres qui ont une relation quelconque avec le conte, mais nous devons consacrer quelques lignes pour certaines, afin de montrer comment le thème de base s'est transformé. Premièrement, nous allons jeter un coup d'œil sur tout ce qui est peint et dessiné. Les illustrations sont les moins indépendantes. Même si elles sont capables de raconter une histoire d'une certaine manière (surtout s'il s'agit d'une série d'images), il nous faut y ajouter notre créativité, notre imagination pour en faire une histoire complète¹⁵.

Les images les plus connues qui sont rattachées à ce conte sont celles de Gustave Doré, illustrateur de l'édition de 1867. Le problème avec les illustrations en noir et blanc c'est qu'elles sont incapables de reproduire un élément essentiel du conte, notamment la couleur bleue de la barbe de notre protagoniste. Cette couleur d'ailleurs est sujet des disputes, souvent les critiques précisent qu'il s'agit d'un teint du noir. En tout cas, si nous comparons l'illustration avec les autres branches artistiques nous pouvons voir que toutes sont accompagnées par des textes, des paroles, ou sont elles-mêmes des productions textuelles.

Pour rester dans l'univers des textes, nous pouvons continuer nos examinations dans le domaine de la littérature. Il est sûr et certain que de nombreux écrivains ont joué avec le sujet

¹⁵ « L'illustration ne serait-elle qu'un supplément par rapport au texte écrit ? Ne peut-on supposer des Contes de Perrault qui ne seraient qu'images ? Il est clair que même dans cette optique, le lecteur d'image établit des références à un texte antérieur écrit ou oral. » VELAY VALLANTIN, Catherine, *L'invention d'un public enfantin au XVIII^e siècle : entre famille et école, les éditions des Contes de Perrault in Le livre d'enfance et de jeunesse en France*, dirigé par Jean GLENISSON et Ségolène LE MEN, Société des bibliophiles de Guyennes, Bordeaux, 1994, 24.

du conte, soit en transformant l'histoire tout en gardant les personnages, soit en inventant une autre histoire qui réfère, d'une manière ou d'une autre, à l'originale.

Comme premier exemple citons l'œuvre d'Anatole France intitulé *Les sept femmes de la Barbe Bleue*. Dans cette nouvelle la magie est laissée à côté. Le narrateur veut réhabiliter le personnage monstrueux de Barbe bleue. Il trouve des explications crédibles pour démontrer que ce qui était conté par Perrault est plein de malentendus et, en effet, ce n'est pas le maître du logis qui se montre méchant mais sa femme. Lui, il est simplement un homme qui ne comprend pas les femmes, qui ne sait pas lire des signes. Nous pouvons considérer ce texte comme une anti-histoire du conte perraultien qui met l'accent sur l'innocence de Barbe bleue.

C'est la deuxième œuvre dont l'épigraphe du présent travail a été choisie. Kurt Vonnegut, auteur américain du XX^e siècle, donne le titre *Bluebeard* à son roman, paru en 1987. Dans l'horizon d'attente du lecteur cultivé apparaît tout de suite l'image d'un homme cruel ayant un secret que veut découvrir une femme curieuse. Mais ces attentes ne seront accomplies que partiellement. La cruauté n'a aucun rôle ici, et le secret sera révélé par le protagoniste lui-même qui, d'ailleurs, mentionne Barbe bleue à plusieurs reprises, dans les autoréflexions sur son autobiographie qu'il est en train d'écrire. Il n'est pas Barbe bleue, il est un peintre, Rabo Karabekian. Nous pouvons voir à travers cet exemple que la transposition du caractère de Barbe bleue dans une œuvre n'est pas obligatoire pour que son histoire soit la base et la force organisatrice du texte. Ce qui est intéressant encore, c'est que le narrateur à la première personne du singulier (comme il s'agit d'une autobiographie) ne réfère pas simplement à l'histoire de la Barbe Bleue, mais la modifie aussi en disant que Barbe bleue n'était pas parti de la maison, et il a surpris sa femme au moment où elle entrait dans le cabinet. Avec ce petit changement il suggère que l'histoire qui voyage dans le temps et dans l'espace, devient déformée lors des reprises. Le lecteur, même si inconsciemment, identifie le peintre à Barbe bleue ce qui a comme résultat un caractère mixte, moderne et adouci.

Nous pourrions encore mentionner plusieurs textes littéraires (*Barbe bleue* d'Amélie Nothomb, par exemple), mais l'analyse détaillée de toutes les œuvres qui s'attachent à notre thème ferait déjà le corpus d'une autre étude.

Quant au cinéma et au théâtre, une des premières adaptations était celle de George Meliès qui suit fidèlement le récit de Perrault tout en exploitant les possibilités qu'offre le montage des images. Il fait apparaître la tentation incarnée, les cauchemars de la mariée et à la fin, il fait ressusciter les femmes déjà tuées. Les adaptations cinématographiques se suivent tout au long du siècle jusqu'à nos jours. Parmi celles de théâtre nous allons examiner brièvement le spectacle de Jean-Michel Rabeux. L'auteur explicite qu'il s'agit d'un conte et

que cette mise-en-scène est « destinée aux adultes à partir de 8 ans »¹⁶. En France, la présence de ce conte de Perrault dans l'enseignement et dans la vie quotidienne est beaucoup plus forte que dans les autres pays européens, il n'est donc pas surprenant, que les enfants sont interpellés. Dans cette adaptation, la monstruosité est soulignée par le costume de Barbe bleue, et la modernité (la danse de hip-hop, par exemple) s'infiltré dans certaines scènes, mais les accords finaux sonnent heureux. Le personnage de Barbe bleue devient pareil à celui de la Bête qui se voit racheté par l'amour de la Belle – remplacée ici par la plus Jeune, sa femme. À l'aide de cette adaptation, nous nous trouvons face à une contamination de deux contes différents (nous mettons de côté ici d'autres éléments). Il n'est peut-être pas nécessaire de connaître les textes antérieurs pour trouver du plaisir dans le spectacle, mais il est certain que leur connaissance contribue à la compréhension plus approfondie.

Après textes et images, nous arrivons au son, même si la musique que nous allons évoquer est souvent accompagnée de tous les deux, car il s'agit des opéras dont le texte se manifeste sous la forme du livret et le côté visuel est assuré par la mise-en-scène et par les décors. Nous pouvons trouver de nombreuses œuvres musicales composées dans les pays francophones. Les plus connues sont probablement l'opéra-bouffe de Jaques Offenbach qui porte le même titre que le conte et l'opéra de Paul Dukas (avec le livret de Maurice Maeterlinck) intitulé *Ariane et Barbe-Bleue*. Tous les deux apportent des changements considérables dans l'histoire, celle d'Offenbach étant un opéra-bouffe montre une approche différente non pas uniquement concernant l'histoire mais aussi par rapport à la gravité des actions. Même si ces œuvres nous proposent des champs d'analyse captivants, nous allons se pencher ici sur une troisième.

Il a été déjà mentionné sur ces pages, à plusieurs reprises, que le conte de Perrault demeure quasi inconnu dans les pays de l'Est y comprise la Hongrie aussi. L'histoire est devenue transposée dans la haute culture hongroise grâce à l'unique opéra de Béla Bartók, intitulé *Le château de Barbe-Bleue*. Les paroles de cette opéra n'étaient pas destinées à l'être dès le début. Béla Balázs a conçu un poème symboliste en 1906 qui a éveillé l'attention du compositeur. L'opéra – avec le livret – a gagné sa forme finale en 1911. Un opéra à deux personnages qui s'enracine fortement dans la tradition perraultienne mais la dépasse définitivement. Il met au centre l'homme universel qui cherche l'amour mais reste seul avec son passé qu'il n'arrive pas à cacher devant les regards curieux.

¹⁶ La Barbe bleue, Spectacle de Jean-Michel Rabeux, D'après Charles Perrault, Pour adultes à partir de 8 ans Dossier réalisé par Caroline Bouvier, professeur de Lettres Classiques, destiné aux instituteurs à partir du CE2 et aux enseignants de collèges et lycées. Page 3.

Nous consacrons quelques lignes à la recherche des transformations qui se sont effectuées dans cette œuvre par rapport à celle de Perrault. Le premier changement se trouve dans la forme. Le texte se transforme en vers tout en gardant son obscurité, mais s'enrichissant de formules répétitives. Plus importante la disparition de la clé fée, ce qui se déroule sans retirer la magie de l'histoire. Les éléments enchantés se multiplient, ils sont représentés par le château sombre de Barbe bleue et par les sept portes que sa femme ouvre l'une après l'autre. Ce n'est pas sans intention que le titre se réfère au château et non directement au châtelain. En principe, ce sont les ténèbres du château que Judith veut dissiper en ouvrant les portes pour laisser entrer la lumière. Néanmoins, le château se trouve identique à son maître, à son mari. Judith veut révéler les secrets de l'homme qu'elle aime mais qu'elle ne connaît nullement. Pour ces traits, le personnage féminin de Bartók est pareil à l'héroïne de Perrault, elle sait encore moins que sa variante anonyme, car elle n'a encore jamais vu la richesse de son mari. Par contre, elle est différente dans ses sentiments, car elle aime Barbe bleue, elle a même quitté son fiancé pour le suivre. Elle ne veut que du bien en ouvrant les portes, elle veut illuminer la maison et la vie de son mari, mais elle ne sait pas encore que tout homme peut avoir des secrets qu'on ne doit pas révéler. Elle va trop loin au nom de la transparence conjugale, sans vraiment avoir de l'oreille pour écouter son mari.

Dans l'opéra, on ne retrouve ni sœur Anne ni les frères qui abattent Barbe bleue, Judith ne peut pas fuir son destin, elle sera enfermée dans la septième pièce avec les autres femmes qui sont vivantes mais muettes. Les choses extraordinaires et terrifiantes qui lui sont révélées la rendent muette et immobile, elle aussi. Elle devient morte pour le monde, elle ne survit que dans la mémoire de Barbe bleue, qui ne cesse de l'aimer. Il lui accorde les nuits, en disant qu'à partir du moment de son enfermement, il ferait toujours nuit dans sa vie. La fin n'est pas heureuse comme nous avons pu dire (ou au moins accepter) dans le cas du conte malgré tous les éléments magiques qui deviennent fort symboliques.

Il n'est pas par hasard, que c'est la musique qui est devenue célèbre à travers le monde et non pas les textes. Bartók a composé un opéra magnifique et unique dans son genre. Sa musique exprime tous les sentiments possibles qui traversent l'œuvre, voire, elle va plus loin. Il est vrai que sœur Anne, par rapport à qui nous avons mentionné la disposition des personnages (tendant du bas vers le haut et finissant, malgré tout, par descendre), n'est pas présente, nous ne devons pourtant pas oublier de souligner l'arc musical qui est le pilier essentiel de l'œuvre. En l'occurrence, le point culminant de la musique ne se trouve pas dans le moment de détresse, mais dans l'instant qui s'évanouit devant la vue de la beauté indicible, au moment de l'ouverture de la cinquième porte cachant le royaume de Barbe bleue. Si la

curiosité de Judith n'était pas aussi forte, la découverte du passé devrait s'arrêter dans ce moment ; il s'agirait donc une histoire heureuse.

Pourtant, notre tâche n'est pas de faire des hypothèses mais de montrer pourquoi cet opéra est si important du point de vue de notre analyse qui tourne autour du conte de *La Barbe bleue* et ses adaptations. Pour trouver la réponse, nous devons développer l'idée de l'usage pédagogique de ce motif, son présent et ses possibilités dans l'enseignement français, et surtout hongrois.

VI. L'usage pédagogique du conte

Une question essentiel se pose : Jusqu'à quel âge lit-on des contes juste pour le plaisir ? Supposons que les enfants aiment lire des contes. Par contre, un grand nombre de jeunes en sortant des classes élémentaires, évitent avec soin de prendre des livres en main. Surtout des contes, car les adolescents pensent que ceux-ci sont inventés pour les petits enfants. Et si nous regardons un peu autour de nous, nous pouvons voir que c'est l'avis de tout le monde en général. Les histoires magiques sont présentes dans les foyers où les parents lisent un ou deux contes avant que les petits ne s'endorment (ou souvent justement pour les dorloter avec la lecture), dans les écoles maternelles, quelques fois pour les mêmes raisons, et dans les écoles primaires, pour pratiquer la science récemment appropriée, la lecture. Mais après, le conte disparaît des manuels et également des quotidiens des enfants. En tout cas, c'est ce que nous pouvons connaître du pratique hongrois.

Et pourtant le conte ne devrait être expulsé des programmes scolaires, il devrait avoir une place bien distinguée en classe de littérature, comme les autres genres littéraires car il n'est pas du tout inférieur à eux. En France¹⁷, les genres enseignés en général dans les cours de littérature sont les suivants : roman, théâtre, poésie, écrits d'argumentation. En Hongrie, on observe une légère différence dans l'enseignement par rapport à ces termes, nous pouvons parler des espèces d'œuvre épique, lyrique et dramatique. Le conte peut être associé à ces domaines et exploité dans tous les trois. Expliciter les raisons qui soutiennent l'importance de l'enseignement du conte pour les adolescents semble obligatoire.

L'imagination est une valeur à développer mais non seulement dans l'école primaire. L'introduction du conte dans l'enseignement secondaire pourrait assurer une continuité thématique et générique dans le cours de littérature en langue maternelle. Bien sûr, il ne s'agit

¹⁷ Une tentative intéressante de faire connaître *La Barbe bleue* aux enfants en France, c'est le Dictionnaire de Barbe Bleue, dans lequel les enfants illustrent des mots et des noms tirés du conte. (<http://observatoire-de-la-langue.com/spip.php?article47> 2012-12-11) Mais cette activité est destinée aux plus petits, pas aux adolescents.

pas de la répétition infinie des choses déjà apprises, mais de la rencontre avec le conte comme un genre littéraire qui fait partie organique de la littérature. Dans le lycée, il faudrait analyser le conte comme le dépositaire de nombreux topoï fondamentaux et apprendre comment ses éléments constructifs circulent d'un genre à l'autre, car il est possible de les retrouver partiellement ou intégralement dans certains romans, nouvelles ou pièces de théâtre.

Nous ne pouvons pas nier les fondements et les effets psychologiques du conte non plus. L'auteur, peut-être le plus connu, qui s'est penché sur cet aspect, était Bruno Bettelheim. Pourtant son œuvre concerne surtout l'impact du conte sur les petits enfants. Il n'élargie pas ce cercle, les adultes n'apparaissent que dans le rôle du conteur qui influence quand même la réception du conte par sa manière de lire ou de dire, par sa voix, par son attitude. Pourtant les contes ne sont pas destinés en premier lieu et exclusivement aux enfants. Selon Ildikó Boldizsár, chercheuse hongroise et thérapeute de conte, ces histoires sont utiles à tout le monde indépendamment de l'âge de la personne. Si nous lisons le conte adéquat, et nous sommes assez ouverts de le laisser travailler en nous, il va déployer ses effets bienfaisants, il va nous porter conseil. Dans notre société, le conte est apparemment rejeté par les adultes et les adolescents. Malgré cela nous avons des besoins spirituels qui ne peuvent être comblés que par lui, même si nous n'osons pas à l'avouer. Heureusement, il y a encore des personnes qui aiment conter et écouter, qui reconnaissent la force révélateur du conte ou elles cherchent en lui le plaisir de s'arrêter un peu et de se laisser emporter dans un autre monde, même si c'est pour un petit quart d'heure.

Le désir caché d'écouter des contes peut être révélé même dans un milieu adolescent. Nous n'avons encore presque rien dit de l'enseignement et de la pratique. Dans l'école primaire, les contes sont utilisés pour pratiquer la lecture, connaître les moralités – surtout dans le cas des fables –, et élargir le vocabulaire des élèves en expliquant les mots inconnus, anciens, tombés souvent en désuétude. Pour cela, on utilise les contes, dits classiques, d'Aesope, de La Fontaine, de Perrault dans l'enseignement en France. Les petites moralités à la fin des contes se veulent des outils éducatifs. Mais à la plupart des contes de fée aucune moralité n'est attribuée explicitement. Trouver le sens ou le conseil caché dans le texte reste la tâche du lecteur. C'est pourquoi il est évident que présenter des contes à moralité pose moins de difficulté et du travail à l'enseignant et aux élèves.

Dans l'enseignement secondaire, le conte devrait être traité comme un genre littéraire à part, mais en correspondance avec les autres. Si nous examinons de plus près la thématique obligatoire de l'enseignement littéraire nous pouvons constater que les collégiens et les lycéens doivent travailler sur différents genres littéraires, mais le conte, tel que je l'ai

esquissé, est complètement exclu de ce répertoire. On y retrouve par contre les mythes, surtout ceux de la Mésopotamie et de la Grèce antique, qui sont traités en première classe des lycées hongrois. La raison pour laquelle ils gardent leur place dans les cours, c'est qu'ils donnent une base indispensable pour la compréhension de la littérature des époques suivantes.

Quant au conte, déjà à l'école primaire, on explique aux enfants que les contes populaires sont ceux que les vieilles personnes racontaient aux plus jeunes et qu'ils étaient décrits par d'autres qui collectionnaient les contes (c'est à dire les ethnologues). Plus tard, au lycée où les élèves apprennent à distinguer les genres littéraires selon leurs caractéristiques textuels et thématiques, il est utile de comparer les différents types de contes (populaire, littéraire, transformé et déformé), en invoquant leurs savoir antérieur et en ajoutant d'autres média que le texte écrit, par exemple le film, le dessin animé, la bande dessinée, etc. En ouvrant vers ces autres horizons, l'éducation de la langue maternelle fait un pas pour combler un de ses devoirs, celui d'apprendre aux jeunes une approche critique envers les productions des média.

Comme nous parlons ici des moyens de la connaissance d'un genre littéraire, nous ne pouvons pas négliger le plus élémentaire, celui de l'analyse effectuée au cours d'une lecture minutieuses. Décrire les personnages d'un conte, leurs missions, les relations entre eux ; faire la liste des animaux, des plantes et des objets magiques, analyser le titre, relever les formules, les dictons, comparer les versions connues d'un sujet et se poser la question des rôles occupés par la Vie et la Mort dans ces récits, tout cela nous mène toujours plus près de la compréhension du conte et des autres œuvres inspirées par lui.

Avec une telle lecture, nous mettons en lumière l'essentiel de l'intertextualité grâce à laquelle les élèves vont faire attention lors de leurs lectures à mesure de découvrir de plus en plus de textes qui sont liés par une telle relation. Bien sûr, ce n'est pas uniquement par le conte que nous pouvons éveiller leur curiosité envers ce phénomène, mais les contes, comme les « produits » des premiers genres archaïques ont un effet de fécondation considérable sur les autres genres. Le devoir d'un professeur de littérature c'est d'encourager ses élèves à lire mais dire que la lecture est importante ne suffit pas, il faut également orienter les jeunes dans la forêt profonde et effrayante des textes, conseiller telle ou telle histoire et ne pas laisser dans l'oubli les récits de leur enfance.

Le dernier degré de la compréhension écrite est l'écriture créative. Quand le lecteur connaît déjà à fond le texte en question, nous pouvons lui proposer un jeu de création. Il est habituel pendant les cours de littérature que le professeur demande à ses élèves d'écrire de courts poèmes, des alexandrins, des descriptions, des nouvelles. Pourquoi pas des contes ?

Pourquoi laissez cette possibilité en dehors de l'école ? On entend parfois des concours d'écriture pour enfants organisés par des associations ou des bibliothèques. Inventer ou transformer des contes peut devenir une activité amusante tout en restant utile car les jeunes en apprenant les éléments fondateurs de ce genre, ils déploient aussi leur imagination et améliorent leur technique d'écriture. La version qui nous laisse la plus de liberté possible c'est de concevoir un conte unique pour tout le monde à sa guise. Mais celle-ci est assez rare, dans la majorité des cas on travaille par contraintes. Soit il faut inventer une fin à une histoire déjà commencée, soit il faut construire notre histoire autour des personnages ou d'autres éléments choisis à l'avance, soit il faut imaginer la préhistoire ou les conséquences du récit de base. Et si nous familiarisons nos élèves avec ces techniques ils auront moins de difficultés de reconnaître d'autres œuvres transformées, repensées, modifiées, ils repéreront plus facilement les éléments textuels et thématiques et même ils en comprendront mieux le sens.

Au lycée, la comparaison des variantes peut être une possibilité pour le travail (tout en restant avec *La Barbe bleue*). Dans un premier temps, nous pouvons introduire deux ou trois textes qui se différencient en quelques petits points et parler de leur signification. Les élèves peuvent choisir la version qui leur plaît le plus et dire pourquoi. Dans un deuxième temps, il est possible d'esquisser un schéma des éléments importants et de l'ordre des événements du conte, et de chercher d'autres récits auxquels nous pouvons attribuer le même schéma. (Bon exemple pour cela un conte noté par les frères Grimm, intitulé *L'oiseau d'ourdi*.) Et enfin, pour élargir le cercle de nos recherches, les élèves peuvent faire une liste des œuvres littéraires dans lesquelles surgit un des motifs importants de ce conte. Par exemple la transgression de l'interdiction, qui se venge des fois mais dans d'autres cas elle suscite de nouvelles aventures.

L'essentiel de ces méthodes peut être utilisé pour d'autres contes aussi, selon les circonstances données. Il était déjà mentionné que le conte de *La Barbe bleue* n'est pas répandu en Hongrie. L'histoire n'est connue qu'à travers l'opéra de Bartók, mais, même dans cette forme, elle fait partie plutôt de la haute culture. Pourtant l'opéra ne reste pas complètement oubliée par l'enseignement secondaire, il est mentionné en général, pendant le cours de chant-musique comme œuvre distinguée de l'histoire de la musique hongroise. Pour faire connaître l'histoire de base, la meilleure solution c'est de traiter le conte de Perrault ensemble avec l'œuvre musicale, ou au moins, avec son livret. Lors d'une comparaison détaillée des deux textes, les élèves rencontreront de plusieurs types de changement, que nous avons déjà énumérés plus haut. A ce point de notre démarche pédagogique, nous pouvons poser la question aux élèves : L'histoire de l'opéra peut-elle être classifiée parmi les contes ?

ou bien : Quelle est l'histoire la plus fabuleuse des deux versions ? On ne peut pas nier l'importance de la première du point de vue de l'existence de la deuxième. Pouvons-nous, malgré toutes ces transformations, traiter les deux variantes comme la même histoire ? Et si les élèves ne sont pas satisfaits des possibilités d'interprétation offertes, nous pouvons leur proposer un concours de réécriture : Qui inventera La Barbe bleue la plus fabuleuse ?

L'importance de ces œuvres se montre non seulement dans l'apprentissage (déguisé pour les plus jeunes) du phénomène de la transtextualité, mais aussi dans l'ouverture vers l'ensemble des arts, vers une pluridisciplinarité qui, dans la plupart du temps, manque du programme des cours ou de leur réalisation. Le conte comme tel est un outil par excellence pour introduire la notion de la complexité artistique dans les connaissances d'un élève, car, il représente un genre littéraire qui lui est familier, dont il a certainement des idées préliminaires. Et non pas seulement des contes écrits comme textes littéraires, mais des contes transformés, déformés, bases des dessins animés, des bandes dessinées. Le conte ne devrait pas être oublié pendant l'adolescence (et après non plus), mais au lieu de se tenir dans l'idée absurde selon laquelle il est enfantin nous devons l'élever et lui assurer dans l'enseignement une place qu'il mérite.

Le conte de *La Barbe bleue*, même s'il n'est pas connu en Hongrie, est un texte très intéressant pour les Hongrois, de beaucoup de point de vue, mais surtout grâce à sa relation étroite avec l'opéra de Bartók qui fait partie – ou devrait faire partie – de notre héritage culturelle. Bien sûr, il existe de nombreux contes que nous pourrions analyser d'une façon pareille, mais dans cet ouvrage nous ne pouvons pas les solliciter.

La comparaison du conte avec les autres œuvres qu'il a inspirées fait encore surgir beaucoup de questions, comme dans le cas de toutes tentatives pareilles, mais notre but n'était pas d'éclaircir le problème de tous les côtés possibles, mais de donner un modeste échantillon des idées et des projets concernant l'enseignement du conte dans le lycée. Même si les contes sont évalués principalement selon leurs effets et leurs bénéfices psychologiques, ils peuvent combler une place remarquable dans l'éducation littéraire, en s'ouvrant vers d'autres dimensions, vers un monde visuel, sonore et vers d'autres voies que dans cette présentation nous n'avons pas eu la possibilité de mentionner.

Conclusion

Le conte, comme genre littéraire et un des sujets d'analyse dans l'éducation, mais également comme source de plaisir et d'aide psychologique, a beaucoup perdu de son importance. Pourtant, il est un genre remarquable, avec une histoire passionnante qui non seulement inclut les contes du monde entier, mais à qui se rattachent de nombreuses œuvres appartenant à d'autres branches artistiques que la littérature. Dans l'éducation institutionnelle, le conte est altéré malgré les possibilités qu'il cache en lui. Il est un outil possible et bien maniable dans la présentation des connections artistiques qui aident les élèves à acquérir une vision globale de l'art, et qui développent leur manière de penser.

Pour montrer brièvement comment et où l'introduction du conte est-elle possible dans le programme de l'éducation secondaire, nous avons traité ce sujet en nous limitant à un seul conte – *La Barbe bleue* de Charles Perrault – dont la réception n'est pas du tout évidente ni en France ni ailleurs, notamment en Hongrie. Nous avons choisi ce conte pour sa relation avec l'opéra de Béla Bartók, *Le Château de Barbe-Bleue*, qui est le lien le plus manifeste par lequel nous pouvons l'intégrer dans l'éducation hongroise. Une fois introduit au cours de la littérature, ce conte offre une multitude de pistes pour partir dans l'analyse et dans les connaissances interculturelles, interartistiques, car il peut être considéré comme une œuvre conçue sous l'influence des topos et des histoires fondamentales de l'humanité et aussi, comme une œuvre qui a généré – et génère toujours – la naissance d'autres œuvres picturales, musicales, littéraires, théâtrales et cinématographiques, pour ne mentionner que les plus importantes.

L'idée de réintroduire le conte au niveau secondaire de l'enseignement littéraire me tient particulièrement à cœur et je vise à faire des essais pendant mon stage et mon travail d'enseignant comme futur professeur de littérature hongroise et de français langue étrangère. Le conte de Perrault, étant un récit français qui a tout de même des relations hongroises, m'offre une possibilité de créer un lien entre les deux disciplines, même en négligeant quelque peu l'approche historique de la littérature qui caractérise (et étouffe quelques fois) l'enseignement littéraire de nos jours. Cette approche et ce début d'analyse m'ouvre de nouvelles voies qui m'invitent à creuser en profondeur et à utiliser les résultats dans l'éducation, pour la rendre plus intéressante, plus diversifiée et plus proche des élèves.

Bibliographie

La Barbe bleue, Spectacle de Jean-Michel Rabeux, D'après Charles Perrault, Pour adultes à partir de 8 ans. Dossier réalisé par Caroline Bouvier, professeur de Lettres Classiques, destiné aux instituteurs à partir du CE2 et aux enseignants de collèges et lycées. 21 p.

ANATOLE France *Les sept femmes de la Barbe-bleue* in *Les sept femmes de la Barbe-bleue et autres conte merveilleux*, Édition du group « Ebooks libres et gratuits » 5-27.

BALAZS Béla, *A kékszakállú herceg vára*, M. Helikon, Budapest, 1960, 74 p.

BETTELHEIM, Bruno, *The uses of enchantment: The meaning and importance of fairy tales*, Alfred A. Knopf, New York, 1976, 328 p.

¹BICZÓ Gábor, *A mese hermeneutikája* in *Közelítések a meséhez : a mese értelmezhetőségei*, szerk. BÁLINT Péter, Didakt Kft., Debrecen, 2003, 9-32.

BOLDIZSÁR Ildikó, *Varázslás és fogókúrá: mesék, mesemondók, motívumok*, Kijárat, 1997, 219 p.

BRICOUT, Bernadette, *La clé des contes*, Seuil, 2005, 297 p.

Csűry Andrea, *Charles Perrault (1628-1703)* in *Közelítések a meséhez : a mese értelmezhetőségei*, szerk. BÁLINT Péter, Didakt Kft., Debrecen, 2003, 162-164, 168-170.

GORILOVICS Tivadar, *Kékszakáll – kérdőjelekkel* in *Közelítések a meséhez: a mese értelmezhetőségei*, szerk. BÁLINT Péter, Didakt Kft., Debrecen, 2003, 155-161.

HEIDMANN, Ute, *La Barbe bleue palimpseste* in *Poétique*, avril 2008/Seuil, 161-182.

ESCOLA, Marc, commente *Contes de Charles Perrault*, Gallimard, Paris, 2005, 235 p.

PERRAULT, Charles, *La Barbe bleue* in *Contes de ma mère l'Oye*, Flammarion, Librio, 2004, 26-31.

SORIANO, Marc, *Le dossier Perrault : Scandale immobilier sous Louis XIV. 111 querelles de paternité. Trois contes inconnus*, Hachette, Paris, 1972, 438 p.

SZALAY Miklós, *A sötétség és a fény zenéje* in *Bartók-dolgozatok*, Kriterion, Budapest, 1974, 19-27.

VELAY VALLANTIN, Catherine, *L'invention d'un public enfantin au XVIIIe siècle : entre famille et école, les éditions des Contes de Perrault* in *Le livre d'enfance et de jeunesse en France*, dirigé par Jean GLENISSON et Ségolène LE MEN, Société des bibliophiles de Guyennes, Bordeaux, 1994, 332 p.

VONNEGUT, Kurt, *Bluebeard*, bilingual edition, Maecenas, 2011, 300 p.

Table des matières

Avant-propos	2
I. Qu'est-ce qu'un conte	3
II. Le conte de Perrault	6
III. L'influence de La Barbe bleue perraultienne	11
IV. L'usage pédagogique du conte	16
Conclusion	21
Bibliographie	22