



Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

18 | 2022

Conte et cinéma

La morale dialectique de *Barbe-bleue* (Christian-Jaque, 1951) : la portée parodique d'un tribunal de la fiction

The Dialectical Morality of Blue Beard (Christian-Jaque, 1951): the Parodic Scope of a Court of Fiction

Sylvain Louet



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/feeries/4393>

DOI : 10.4000/feeries.4393

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-329-8

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Sylvain Louet, « La morale dialectique de *Barbe-bleue* (Christian-Jaque, 1951) : la portée parodique d'un tribunal de la fiction », *Féeries* [En ligne], 18 | 2022, mis en ligne le 15 décembre 2022, consulté le 27 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/4393> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.4393>

Ce document a été généré automatiquement le 27 février 2023.

Tous droits réservés

La morale dialectique de *Barbe-bleue* (Christian-Jaque, 1951) : la portée parodique d'un tribunal de la fiction

The Dialectical Morality of Blue Beard (Christian-Jaque, 1951): the Parodic Scope of a Court of Fiction

Sylvain Louet

- 1 La notion de tribunal imaginaire¹ permet de montrer comment certains films mettent en jugement leurs personnages. Une fiction, en effet, sans toujours présenter un prétoire diégétique, invite souvent les spectateurs à juger ses protagonistes. Examiner les *factio* du jugement revient donc à étudier comment le façonnage des sons et des images vise à susciter les jugements que les personnages portent les uns sur les autres, et ceux du public à leur égard. Alors même que le sens moral caractérise le conte littéraire², que devient son tribunal imaginaire dans une parodie cinématographique ?
- 2 L'examen de *Barbe-bleue*, adapté par André-Paul Antoine avec des dialogues de Henri Jeanson, montre que le film s'inscrit de façon remarquable dans le paradigme du tribunal de la fiction et prolonge dialectiquement la morale du conte écrit qu'il semblait pourtant subvertir. Certes, d'un côté, cette production semble repousser la perversité de son personnage principal pour modifier la morale du conte écrit. Mais, d'un autre côté, le film s'avère polyphonique, ce qui met de nouveau en jeu la morale du texte.

Pervertir la morale du conte de Perrault ?

- 3 *Barbe-bleue*, sans doute le « texte classique le plus fréquenté au collège³ », a donné lieu à des adaptations récurrentes dans la cinématographie occidentale, de Georges Méliès (1901), en passant par Jean Painlevé (1936), Ernst Lubitsch (1938), Edgar George Ulmer (1944), ou *Juliette ou la Clé des songes* (Marcel Carné, 1951) avec Gérard Philipe.

- 4 Certains films paraissent repousser la perversité attendue de leur personnage principal afin de faire de l'écran un moyen de transformer la morale du conte. Dans la version de Christian-Jaque, l'outrance sert la réécriture parodique en guidant les jugements des spectateurs qui ne sont pas trompés par le protagoniste burlesque, y compris au début de la fiction.
- 5 Le film, en effet, offre un cas de récit mensonger lui-même parodié et un exemple, assez rare, de retours en arrière par lesquels le protagoniste, à travers ces moyens de preuves fallacieux, s'accuse faussement de crimes qu'il n'a pas commis. Dans le moment même où ils sont énoncés, ces « assassinats » paraissent de purs fantasmes, ce que suggère déjà le jeu quelque peu emphatique de Pierre Brasseur qui, visiblement, cherche péniblement à se hisser au niveau de la monstruosité supposée de son personnage. En vérité, « tuer » ces femmes ne revient ici qu'à les faire sortir du champ. Ne cherchons pas du côté de l'expression d'une violence réelle : de toute évidence, l'acteur n'incarne pas le protagoniste éponyme de *Monsieur Verdoux* (Charlie Chaplin, 1947), inspiré par l'assassin Henri-Désiré Landru et plusieurs fois qualifié, d'abord par lui-même puis par la police, de « Barbe bleue ».
- 6 Certes, le comte Amédée de Salfère racontera à Aline comment il a successivement « tué » ses six femmes. Les filles à marier de la région redoutent naturellement le châtelain en raison de sa réputation de tyran et d'assassin. Mais, avec sa verve piquante, Aline, la mutine fille de l'aubergiste, va tranquillement à sa rencontre et se défend d'éprouver une telle crainte. Les spectateurs se souviennent peut-être que Cécile Aubry, qui l'interprète, incarnait la libre Manon dans le film éponyme (Henri-Georges Clouzot, 1949). Aline non plus n'est pas une jeune femme qui se laisse dominer, y compris face à celui qui voudrait passer pour un assassin. Elle n'a pas froid aux yeux et s'avère entreprenante : pour rencontrer ce « monstre », elle a pris la place de Valentine, la fille d'un chevalier, qui avait été invitée au bal donné par le comte. C'est elle-même qui propose cette substitution. Par la suite, lorsque le comte en est informé et qu'il se moque du caractère roturier de cette fille, Aline va jusqu'à faire l'aveu de son stratagème, pour découvrir le bonheur de devenir, dit-elle, « l'amie » du comte. Le film opère donc une torsion et un raccourci en montrant que les jeunes femmes peuvent prendre des initiatives amoureuses où l'intérêt particulier peut avoir son importance. À cette fin, par rapport au texte, la situation sociale est inversée. Aline, fille d'aubergiste, essaie de séduire un noble alors que l'assassin littéraire est un roturier qui entend épouser une jeune femme noble. Le conte écrit, lui, souligne la passivité de la jeune femme : une des voisines de la Barbe bleue avait deux filles. Il en demande une en mariage, et il lui laisse choisir celle qui lui reviendra. Mais « elles n'en veul[ent] point », car elles « ne peuv[ent] se résoudre à prendre un homme qui [a] la barbe bleue. Ce qui les dégoût[e] encore, c'est qu'il [a] déjà épousé plusieurs femmes, et qu'on ne sa[it] » ce que ces femmes sont devenues. « La Barbe bleue, pour faire connaissance, les m[ène] avec leur mère, et trois ou quatre de leurs meilleures amies [...] à une de ses maisons de campagne, où [ils] demeur[ent] huit jours [...] ». Les « promenades », les « parties de chasse et de pêche », les « danses et festins » ou « collations » conduisent la cadette à « trouver que le maître du logis [est] un fort honnête homme⁴ ». Dès le retour à la ville, le mariage se conclut. À l'écran, Aline est beaucoup plus active : pleine d'esprit, elle prend toutes les initiatives, y compris à l'encontre de son propre père (sa mère est morte).

- 7 En outre, pour orchestrer la disjonction entre la réalité diégétique et l'image qu'Amédée entend donner de lui-même, le film met en scène l'affrontement entre deux instances narratives, celle du personnage et celle du grand imagier. Le « Grand Imagier » selon Laffay est « un foyer linguistique virtuel » qui affirme un pouvoir de monstration⁵ et, donc, de persuasion. Le tribunal imaginaire interne du film accuse le comte (par sa propre parole et le souvenir du conte écrit que chacun connaît) mais le tribunal imaginaire externe l'innocente (à travers la perception de sa première spectatrice). En effet, Aline écoute le comte de manière amusée, sans paraître croire un instant à ces aveux d'assassinats. Elle n'a pas peur du bleu de sa barbe, couleur de « la vierge Marie » ou du « ciel au printemps⁶ », dit-elle, et elle le trouve « bien fait » et « doux ». Tout signe est relatif. Du reste, après chacun de ses « assassinats », le comte prononce une « moralité », sous la forme d'un jeu de mots provocateur (notamment « La mort est une délivrance pour ceux qui restent » ; « Partir, c'est mourir un peu » ou « La faim justifie les moyens »). Et, à la fin de ces récits, Aline s'est endormie, comme le ferait un enfant qui écoute un conte ... à dormir debout. Pourtant, le comte lui lance alors, *a priori* sûr de son effet : « Voilà qui vous laisse toute pantelante, toute transie, toute grelottante d'horreur. » Mais, lorsqu'elle émerge du sommeil, Aline fait simplement connaître son rêve : elle écoutait le comte raconter comment elle-même était tuée, mais il l'a réveillée précisément au moment où elle devait mourir. Si la vie peut parfois sembler un songe, ce dernier peut aussi être suspendu ... La dissonance comique entre ces deux plans, basée sur le principe de l'écart maximal entre le réel et la fiction, donne au spectateur un statut de témoin privilégié de la vérité, logée à la fois dans la peinture de la réalité que nous offre l'omniscience (celle-ci révélera pleinement que le comte est innocent) et dans celle de l'invention mensongère (par l'effet d'un déplacement, dire le faux dévoile le vrai : si le comte n'est pas leur assassin, il entend néanmoins dominer ses épouses).
- 8 Le film montre ainsi le passage d'un régime de crédulité à un régime de crédibilité, qui suppose que l'énonciateur n'est pas forcément digne de foi, que son « crédit » est à rejouer face à un auditoire qui agit comme un « jury » capable d'évaluer ce qu'il dit. Comme le précise Guillaume Soulez, loin de l'énonciateur poétique (qui est construit comme un démiurge que le spectateur se garde d'interroger en termes de crédibilité), l'objet rhétorique, lui, est toujours « englobé dans un espace de discussion et de délibération qui lui préexiste⁷ ». Ce « jury » est doublement situé, dans la diégèse (incarné par Aline) ou devant le film (ce rôle est tenu par son public). Or, celui-ci innocente assez rapidement Amédée qui paraît être avant tout un grand enfant attardé.
- 9 Pour autant, Christian-Jaque semble rejoindre Perrault en formulant une morale au second degré. Cette adaptation qui, de toute évidence, ne s'adresse pas aux enfants, ne s'éloigne pas de la visée de celui pour qui la morale signifiait la vertu (le titre de 1697, *Histoires ou contes du temps passé*, ajoutait la formule « avec des moralités »). Certes, le comte Amédée de Salfère n'a tué personne. Néanmoins il entendait imposer son aura d'assassin aux femmes et aux villageois, telle une marque de domination masculine et nobiliaire. Ainsi, dans l'auberge, le comte n'hésite pas à tancer Aline et à la menacer : « Et si je te prenais sur cette table, là, devant tout le monde ? » Mais celle-ci le traite de « vilain méchant petit mouton enragé ». Le « bannissement perpétuel » du comte, qui lui sera imposé à la fin de la fiction, par un retournement dialectique, a donc une signification éthique. La parodie n'entraîne qu'un refus apparent de la morale qui réapparaît dans un second temps, comme par un effet de retour. Amédée sera

condamné et il perdra ses biens parce qu'il entend exercer une domination à laquelle il n'a pas droit.

- 10 Par ces déplacements, le film renoue en particulier avec le dénouement du texte. Dans ce dernier, le mari malfaiteur succombe à la ruse des sœurs qui collaborent efficacement en attendant le secours de leurs frères. Grâce à cette entraide, ce n'est pas la malheureuse épouse qui finit dans son propre sang, mais l'infâme agresseur. Perrault prend soin de le faire mourir par une épée symbolique. Il disparaît par celle que les frères portent en signe de leur rang de nobles et de militaires (l'un est Dragon et l'autre Mousquetaire), rang qui fait défaut au roturier qui ne possède qu'un ordinaire « coutelas⁸ ». Certes, dans le film, la tentative de délivrer Aline donne d'abord lieu à une simple bagarre généralisée entre les villageois et les hommes du comte, commentée par ce dernier avant que n'arrive l'émissaire de l'Empereur. Mais le film se rapproche néanmoins du texte lorsque le comte est arrêté à cause de sa monstruosité. Le majordome (joué par Jean Debucourt) présente alors les jeunes femmes en vie. Ainsi, au lieu que l'épouse démasque la bassesse de son mari (comme c'est le cas chez Perrault), le majordome sacrifie le mensonge du comte par lequel celui-ci entendait se glorifier dans le monde. C'est pourquoi le comte se montre furieux, notamment lorsque l'émissaire le fait arrêter pour « sacrilège, usurpation de renommée fallacieuse, mystification, impudence et gasconnade ». À la suite d'un procès (dont on ne connaît que l'énoncé des châtiments), il est condamné à vivre avec toutes ses femmes jusqu'à la fin de ses jours. Il se défend : « Considérez que l'intention vaut l'acte ! » Mais l'émissaire décide aussi de faire pendre le majordome. Pendant ce temps, le comte déclare son amour à Aline. Et le film de se terminer sur le départ de celle-ci avec un jeune amoureux et une lente montée de marches par le comte, signifiant son bannissement, commenté par une voix *over* : « Il était une fois un riche et puissant seigneur qui avait la barbe bleue ... » Le film condamne finalement l'homme mature qui entendait vivre avec une très jeune femme alors que celle-ci suit finalement une voie plus habituelle. De ce point de vue, il n'est pas tellement éloigné du conte écrit. En effet, Perrault proposait déjà un *happy end* avec deux mariages de jeunes gens à la clé :

Il se trouva que la Barbe bleue n'avait point d'héritiers, et qu'ainsi sa femme demeura maîtresse de tous ses biens. Elle en employa une partie à marier sa sœur Anne avec un jeune gentilhomme dont elle était aimée depuis longtemps ; une autre partie à acheter des charges de capitaines à ses deux frères, et le reste à se marier elle-même à un fort honnête homme, qui lui fit oublier le mauvais temps qu'elle avait passé avec la Barbe bleue⁹.

- 11 Les relations entre les deux fictions, écrite ou audiovisuelle, sont donc modulées. Dans le film, le comte subit une mort sociale et ses biens sont rapidement récupérés par l'Empereur. Si Perrault fait dire à l'Abbé du *Parallèle des Anciens et des Modernes* que « tout malheur arrive quand les princes sont mal ensemble¹⁰ », l'émissaire du film, lui, se montre simplement pragmatique : il s'agit d'enrichir l'Empereur qui incarne la loi. Dans le conte littéraire, le projet de la perfide Barbe bleue met en cause les valeurs de la société. L'union dangereuse avec le roturier fortuné a été encouragée et rendue possible parce que la classe aristocratique subordonne le choix du conjoint aux intérêts financiers de la famille. Résoudre, par le mariage, les problèmes de la noblesse désargentée est censé incomber à une des deux filles. La fin du récit révèle les causes qui ont failli mener à une tragédie : la société est prête à sacrifier ses filles nubiles en les « vendant » (ou à les invitant à « se vendre ») au plus offrant. Ainsi, quelque chose se joue dans le conte qui procède du tribunal de la fiction : la mère disparaît dans

l'heureux dénouement comme si la fiction la condamnait depuis sa décision liminaire¹¹. Dans son *Apologie des femmes*, parue en 1694, une année avant la rédaction de la version manuscrite de *La Barbe bleue*, Perrault avait d'ailleurs critiqué cette politique maritale¹².

- 12 Le film s'éloigne-t-il d'une telle morale ? Certes, Aline, dès le début de la fiction, choisit de séduire le comte. Mais, à cause de l'influence du majordome sur Amédée, elle semble à deux doigts de mourir. Puis elle s'éloigne avec un jeune et honnête homme, dont elle est aimée depuis longtemps. L'homme mature, auquel il conviendrait de se soumettre (comme ce dernier s'assujettit à sa propre légende), est banni du champ de l'histoire pour retourner à sa fiction, après avoir été châtié. La fin heureuse du récit écrit démontre aussi que la curiosité, dont la jeune épouse a fait preuve en transgressant l'interdit de son mari, lui a certes valu des frayeurs, mais lui a rapporté des richesses, lui permettant de partager sa fortune de veuve avec sa sœur et ses frères qui l'ont aidée. Grâce à la dot que la fortune de l'assassin lui permet de constituer, la jeune curieuse et sa sœur Anne peuvent enfin épouser les « fort honnêtes hommes » de leur choix. Le mal aura été pour elles une sorte de piédestal qui leur permet d'accéder à un plus grand bien. Que les jeunes femmes puissent enfin faire un libre choix montre que Perrault plaide pour le respect de leur personne, qui commence par la nécessité de leur laisser la possibilité d'opter pour tel ou tel conjoint. Le positionnement marital qui annihile cette liberté en visant « à bien appareiller deux sacs d'or et d'argent » est déjà dénoncé dans *L'Apologie des femmes*¹³.
- 13 De son côté, la mise en jugement filmique opère donc par le « marcottage¹⁴ », un terme qui désigne habituellement le mode de multiplication d'un végétal par lequel une tige aérienne s'enterre et prend racine ailleurs. Dans le domaine littéraire, Barthes nomme ainsi la « composition par enjambements qui fait que tel détail insignifiant [...] se retrouve à la fin, comme poussé, germé, épanoui¹⁵ ». Par le marcottage, une image révèle ultérieurement sa mobilité dans un effet de montage symbolique : Amédée aura commencé le récit de la « mort » de chacune de ses épouses par la présentation de leur portrait peint (soit une simple image). De même, il sera toujours resté prisonnier de sa propre réputation qui, en le précédant comme une image fixe, l'aura conduit à usurper l'identité d'un monstre et à être condamné pour n'avoir pas respecté les limites qui lui étaient assignées par la loi, l'autorité, mais aussi, et surtout, le bien « vivre ensemble¹⁶ ». La fiction devient ainsi polyphonique.

Un conte filmique polyphonique en son jugement optique

- 14 La polyphonie tient d'abord au jeu des registres puisque le drame littéraire est converti en une franche comédie. À l'image, les « meurtres », dont le personnage éponyme serait l'auteur, sont tous « perpétrés » avec frénésie, de manière inconséquente et, par cette dissonance de registre, ils semblent pleinement imaginaires. Il s'agit de figures littérairement imposées, introduites par Amédée qui, significativement, tire un rideau pour dévoiler les portraits peints des femmes supposées assassinées. Des calembours visent à mettre à l'honneur le dialogue lorsque le comte se fait le vecteur d'un jeu de mots : « Il était une fois ... Non, ce n'est pas un conte, c'est une histoire vécue. Enfin, c'est une façon de parler ... » Les signes du spectacle et de l'artifice sont donc patents. La *fictio* accusatrice est un modelage, une semblance, un trompe-l'œil.

- 15 De fait, l'optique peut être un moyen du jugement et ce, en conformité avec l'analyse morale de La Rochefoucauld et « l'optique des moralistes¹⁷ ». Aline, au début du film, siffle tranquillement et observe les hommes depuis l'arbre où elle est juchée (elle est alors traitée de « belle anguille » et de « guenon » par un jeune homme qui envisage de l'épouser). Puis elle saura lire dans le cœur de la Barbe bleue au-delà de la surface des apparences trompeuses. Elle est un personnage perspicace, à l'instar de la lectrice imaginée par Perrault¹⁸. La clé, en contribuant à révéler la vérité sur le comte, sert aussi à donner une leçon qui consiste à s'élever au-dessus des objets *par* les objets, à l'instar de « La Bague d'oubli », « pour trouver leur vrai point de vue¹⁹ ». Ainsi, Aline ne s'en laisse pas conter. Elle est une spectatrice émancipée, qui prend de la hauteur de vue et qui invite les spectateurs du film à apprécier une comédie burlesque, alors que le conte écrit présentait une spectatrice angoissée face à une tragédie, notamment à travers la célèbre question « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? ». Cette interrogation sera reprise à la fin du film, mais posée de manière décalée, comme une citation, un clin d'œil à une phrase célèbre, que l'on peut écouter depuis le côté de la scène.
- 16 Le jugement optique opère de nouveau lorsque l'innocence du comte est confirmée. Il s'avèrera que, dans la pièce qu'Aline pénètre du regard grâce à la fameuse « petite clé de rien du tout » (selon ses propres mots), alors qu'elle devrait trouver les corps inertes des six premières épouses, ces femmes se révèlent bien vivantes. Certes, les anciennes épouses semblent toutes figées, comme mortes, debout. Mais, en vérité, elles prennent ensemble la pose pour un dessinateur qui compose le portrait du groupe, comme le découvrent le spectateur et Aline, lorsque les femmes statufiées se mettent en mouvement et qu'un plan élargi en contrechamp montre l'artiste. Il ne s'agissait que d'un tableau vivant²⁰. Cette vue s'éloigne évidemment de celle qui s'offre à l'épouse littéraire de la Barbe bleue quand elle entre dans le cabinet interdit : « D'abord elle ne vit rien, parce que les fenêtres étaient fermées. Après quelques moments, elle commença à voir que le plancher était tout couvert de sang caillé, et que, dans ce sang, se miraient les corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs : c'était toutes les femmes que la Barbe bleue avait épousées, et qu'il avait égorgées l'une après l'autre. Elle pensa mourir de peur [...]»²¹. » Les beaux et grands miroirs aux cadres dorés, qui avaient séduit l'héroïne, sont bien loin. Certes, dans le conte comme sur l'écran, se retrouve le motif de la suspension du temps²². Mais, dans le film, il s'agit plutôt de mourir de rire : le miroir de sang du conte est remplacé par le miroitement en trompe-l'œil des burlesques retours en arrière. La vision sanglante qui s'offre à la protagoniste et relève du crime d'un époux sanguinaire laisse place à celle d'un homme qui, ne parvenant pas à trouver une épouse assez soumise à son goût, se contente de collectionner des images de ses femmes et traite avec respect ses prisonnières, en se gardant de les approcher. Tout en reprenant des éléments significatifs de la scène tragique, le film les agence autrement. Il les déplace pour constituer une nouvelle intrigue, à la fois semblable et différente. La « clé fée » ne sera d'ailleurs plus tachée du sang des femmes assassinées (mais de celui d'une simple blessure à la main droite d'Aline) et le motif du voyage de la Barbe bleue (absent du film) est remplacé par une simple chasse aux alentours. Le fantastique morbide laisse place à un réalisme enjoué, reconnu comme un jeu intertextuel. Aline en conclut : « Je savais bien que c'était un conte ! »
- 17 Désormais, Amédée peut apparaître dénué de perversité. C'est en vérité son conseiller qui le poussait à faire croire à ces « assassinats », par respect pour la publicité qui sera

faite à son passé et à son avenir : « Il n'est pas de héros sans cadavre. Songez à votre légende. Voulez-vous finir votre carrière comme un foutriquet, être la risée de la postérité ? », lui susurre-t-il. La formule est certes provocatrice, mais elle doit aussi se comprendre comme un métadiscours sur la création fictionnelle. Peut-on inventer un héros sans mettre en scène la mort, son avancée et la culpabilité ? Il s'agit là, selon l'oxymore retenu par le comte, d'une « aimable tyrannie ». À bout, ce dernier lance : « Assez, assez ! Qu'on la tue et qu'on n'en parle plus ! Je veux l'oublier dans les plus brefs délais. Qu'on la tue puisque l'honneur l'exige. » La formule, à la fois ampoulée et burlesque, prête à sourire.

- 18 Toutefois, le tribunal de la fiction se dédouble de nouveau. Amédée finit par être arrêté, pour être mis en jugement dans la diégèse : il subit la peine du bannissement. Innocent à nos yeux et persécuté, il s'éloigne en marchant lentement, de dos, alors que la légende de la Barbe bleue (comme chacun sait) persistera à le dire coupable.
- 19 Le film s'amuse donc à reprendre le conte écrit à travers un dispositif qui révisé à plusieurs reprises notre jugement au sujet du emploi du personnage originaire et ce, dès l'exposé du récit mensonger des « crimes » successifs. Amédée enfle le costume du coupable puis celui de faux coupable qui est un autre *topos* majeur du tribunal de la fiction filmique²³.
- 20 Le film pose ainsi à sa façon la question de la vérité. Certes, Amédée, le noble ridicule et inconséquent, ne peut se confondre avec le roturier effrayant et prévoyant du conte littéraire. Mais l'erreur, le mensonge, l'illusion apparaissent aussi comme des adjuvants de la vérité. En effet, le film en joue, comme le suggère notamment une réplique adressée au comte : « Soyez sans inquiétude, Monseigneur, il y aura tellement de lumière que même les ténèbres ne trouveront pas un coin d'ombre pour s'y dissimuler ! » Ainsi, *in fine*, le film révèle bien qui est la victime : Amédée. Ce dernier voulait échapper à son propre destin comme il avait réussi à délivrer ses épouses de la malédiction. Lorsque le majordome, qui lui avait conseillé de livrer ses femmes au bourreau, attend la mort d'Aline tel un spectateur impatient, le comte se fait donc rêveur : « Si seulement cette petite pouvait mourir naturellement. » Cependant le majordome lui propose désormais de faire tuer ensemble les sept épouses, ces « dents gâtées » : « Faites un billot aux sept têtes. » L'ombre du comte (la violence de son conseiller) est finalement démasquée. Au fond, l'esseulement du noble illustre la constitution masculine moderne qui essaie, vainement, soit de s'éloigner des canons de l'héroïsme criminel et viril, soit de se conformer à eux. Le majordome, en effet, est le gardien jaloux de la légende à laquelle il souhaite que son maître continue de se conformer (« J'ai servi au mieux votre gloire et votre légende »). Le comte reconnaît à cet égard sa propre fragilité : « Vous me tenez à votre merci. » Le comte de Salfère subit ainsi une double tentation antagoniste : il entend être à la fois le bon Amédée et incarner la mauvaise Barbe bleue. Mais il ne parvient pas à trouver un équilibre et à imposer sa singularité. Il demeure lui-même un enfant : significativement, le film dévoile aussi la nourrice de Barbe bleue (jouée par Made Siamé), qui vient le déranger le lendemain matin de sa nuit de noces. Ce dernier ne peut se libérer de l'emprise que les récits ont sur lui : symboliquement, sur l'une des affiches qui présentent le film, le corps d'Amédée semble un ouvrage en volume. Comme le rappelle l'étymologie du terme, *persona* a d'abord été le « masque », qui peut s'avérer trompeur : sous son masque, le personnage de la Barbe bleue, de papier, étouffe celui de la version filmée. Le majordome explique ainsi au comte : « C'est du qu'en-dira-t-on que naissent les

légendes. » Et Amédée de regretter dans un soupir : « Que donnerais-je pour vivre enfin en marge de ma légende ? » La vérité, qui prend ici les atours de la métaphore, ne peut être que « tensionnelle²⁴ ». Amédée n'est pas la Barbe bleue du conte, mais il est aussi l'homme auquel le conte semble renvoyer.

- 21 Le marcottage contribue ainsi à enserrer le protagoniste dans les rets obsessionnels de la légende. Cette germination enferme le héros non seulement à distance, mais *par* la distance : dans un premier temps, plus il entendait se rapprocher de sa légende, plus il était tenu éloigné d'elle par les réactions légères d'Aline et par le propre jeu de l'acteur, assumé comme grotesque ; puis, avec le procès conduit par l'émissaire de l'Empereur, plus il entend s'éloigner de sa légende, plus celle-ci s'impose à lui. L'individu en tant que sujet de sa propre histoire personnelle se réduit ici à un objet.
- 22 Le pauvre Amédée apparaît écrasé par son destin narratif, guidé qu'il est d'avance par un discours qui s'inscrit dans un ensemble culturel et collectif. Son identité narrative devrait se fonder sur la dialectique entre ce que Paul Ricoeur nomme « l'identité-*idem* » et « l'identité-*ipse* ». Mais le film évoque un conflit entre la première ou « identité à travers le temps » (une identité substantielle, structurale, immuable dans le temps écoulé), et « l'identité-*ipse* » (une identité ouverte au différent, au changeant, au variable, qui consiste à rester soi-même « malgré le temps »). Dans la fiction, non seulement la légende et le conte écrit s'imposent à Amédée, mais sa propre identité est fragile. Amédée, en quête de mutabilité, semble obligé de tenir les promesses du conte, malgré sa personnalité. Or, l'identité narrative, qui se définit comme notre capacité d'être nous-même et celle de raconter une histoire dans laquelle nous puissions nous reconnaître, porte un « double regard, rétrospectif en direction du champ pratique, prospectif en direction du champ éthique²⁵ ». Amédée demeure un homme qui n'a pas su se forger sa propre identité narrative, ni l'imposer aux autres.
- 23 C'est pourquoi cette impertinente fantaisie, qui dépeint un homme à l'identité versatile (coléreux et doux, mature et infantile, viril et féminin), peut aussi se regarder comme une réflexion sur le statut des rôles et des relations que les acteurs entretiennent avec ceux-ci. Amédée, au fond, est un acteur qui essaie de jouer un personnage de légende. Il est un piètre interprète qui est rattrapé par la puissance de son rôle. Cette réflexion sur l'actorat porte aussi sur le travail de metteur en scène. Il n'est pas anodin que, par la suite, Christian-Jaque déploiera pour Martine Carol le brio de son savoir-faire dans des films qui sont de somptueux écrans où se blottit la vedette. Fille de pape ou courtisane grecque, héroïne de Zola ou favorite royale, Carol promènera d'ébouriffantes toilettes, son air gavroche et sa beauté dans les colonnades italiennes de *Lucrece Borgia* (1953), la Galerie des Glaces de *Madame du Barry* (1954) ou les boudoirs capitonnés de *Nana* (1955), à l'instar de Brasseur et d'Aubry dans *Barbe-bleue*.
- 24 Dans cette version, les registres se diversifient. Le comique relève aussi de l'humour noir. Le comte quitte la chapelle avant la fin de la messe prononcée pour l'existence de sa dernière femme défunte : « Assez de deuil, assez de glas ! » « Sa crise habituelle », commente un blasé. « Il n'a pas de chance », redouble l'un. « Et elles, donc ? », réplique l'autre. Le majordome, qui se moque d'Aline en rapprochant un sens littéral et une métaphore (« Vous perdrez la tête sans vous en apercevoir »), reçoit une supplique du comte : « Il faut me la tuer avec douceur, surtout. Choisissez la meilleure et la plus souple de mes haches. Que sa tête tombe et que Dieu la ramasse. » Si, selon Heidegger, une hache est « de la matière prise dans une forme²⁶ », celle du film est effectivement assouplie par les auteurs de la fiction afin d'en mêler les registres. D'ailleurs, le prêtre

vient aussitôt présenter au comte ses condoléances, à l'avance, ce qui souligne le comique de répétition. Le film, provocateur, joue aussi à faire blasphémer ses personnages. Ainsi, le comte déclare : « Que Dieu se mêle de ce qui le regarde. » Et, lors de la chasse, il s'adresse au ciel : « Eh ! là-haut ! Je bois aux six garces que je t'ai envoyées pour défaut de fabrication. » Lorsque, plus loin, Anne est mise au cachot, elle prie : « Que Dieu me protège. » Mais le majordome est plus pragmatique : « Oui, Dieu vous protégera. Avec notre permission. »

- 25 Certes, l'ouverture du film rappelle bien un conte (« Il était une fois un château »), en évoquant le maître de la contrée et du village qui porte son nom. Le registre dramatique est alors dominant : lorsqu'il devient veuf pour la sixième fois, les villageois font un signe de croix, sur le chant des cloches et des chiens qui hurlent à la mort. La fiction se colore aussi de tragique à travers le portrait d'un homme qui ne parvient pas à assumer son propre destin.
- 26 Mais le film décrit surtout une jeune femme qui découvre le désir dans le regard des autres et qui l'exprime explicitement : « J'étais couverte de regards ! », lance-t-elle au jeune qui la couve aussi des yeux. Le film s'amuse de l'attente et du désir : « Vous êtes si grand. Je ne pourrai jamais vous aimer entier », reconnaît Aline face à Amédée. « Mauviette ! J'entends être aimé grandeur nature ! », lui répond le comte. La fiction fait d'abord le portrait d'une femme qui est restée une enfant et qui, le jour de ses noces, réclame « une berceuse », avant de devenir peu à peu une femme mature qui prend en main son avenir conjugal.
- 27 Cette variété de registres est soutenue par le *topos* du *theatrum mundi*. Lors de sa première apparition à l'écran, Amédée jette un œil derrière lui, vers le groupe qui l'accompagne : il se tourne ainsi vers les spectateurs du film. Beaucoup plus loin, lors de la chasse, il a un pressentiment ; il s'adresse alors au public de la fiction, à travers un regard à la caméra : « On rentre ! » Lorsqu'il aura pris la décision de faire tuer ses épouses, il regardera de nouveau vers les spectateurs : « Que les têtes roulent ! » Le comte, qui ne se contente pas d'émettre le fameux quatrième mur, apparaît comme un metteur en scène violent. À plusieurs reprises, il demande aux invités du bal de rire (ce qu'ils font sans se faire prier davantage), puis intime aussitôt le silence. « Et maintenant, que la fête continue, comme elle a commencé », crie-t-il enfin. L'acteur semble ainsi faire un clin d'œil aux spectateurs du film. Ce procédé est lui-même parodié dans la scène suivante : lorsqu'il demande de nouveau le silence, dans l'auberge, un chien cesse d'aboyer mais une vache fait aussitôt entendre un meuglement. « Si les vaches s'en mêlent », se plaint-il. Aline a une vive répartie : « Pardonnez-leur : elles ne savent pas que vous êtes leur suzerain, Monseigneur ! » Le metteur en scène, censé être respecté, est rabaissé par l'artifice d'un simple effet sonore. Le majordome et conseiller a aussi le sens de la mise en scène et dit à une figurante : « Il faut sourire aux mariages et pleurer aux enterrements. Sinon, on s'y perd. »
- 28 Les signes de métadiscours sont d'ailleurs récurrents, comme le montre l'échange entre Aline et le comte (« Les contes de fées commencent toujours par "Il était une fois" » ; « Je n'ai jamais été au bout de mes contes de fées »). De son côté, Aline commente les ellipses (« Mon imagination comble les vides ») puis découvre que le comte se teint la barbe, tel un acteur. Le coffre géant, qu'elle parvient à ouvrir en subtilisant la clé, contient des costumes de femmes (comme une armoire de théâtre), qui cachent une descente d'escalier dans laquelle s'engouffre Aline. Si le film respecte le récit (qui décrit

l'héroïne comme « si pressée de sa curiosité » qu'elle « pensa se rompre le cou deux ou trois fois²⁷ »), Aline apprend alors que les épouses sont vivantes en regardant, en hauteur, à travers une ouverture, comme on le ferait depuis la loge d'un théâtre. De son côté, le comte, exaspéré de voir que l'on doute de sa « monstruosité », convoque Perrault qui vient en personne. Il entend que l'écrivain narre l'histoire de sa vie comme un constat, « sous la dictée des faits : *Il était une fois un très riche et très puissant seigneur ...* » Puis ils rejoignent Aline qui termine sa confession afin qu'il prenne en note la « terreur » qu'il est censé inspirer. Le comte serait donc lui-même un écrivain. Le film égrène ainsi des éléments qui procèdent de la métalepse (celle-ci est autant une figure de la transgression que l'explicitation de phénomènes habituellement moins perceptibles).

Conclusion

- 29 Si l'ambiguïté²⁸ morale caractérise souvent les contes, la parodie cinématographique ne paraît s'éloigner de celle-ci que pour mieux la recouvrer. Ainsi, l'anamorphose du jugement porté sur les personnages rappelle que l'éthopée est un genre qui englobe la littérature et les films. Que ce soit à l'écran ou à l'écrit, les auteurs peignent aussi les mœurs et les passions des protagonistes, leurs travers et leurs contradictions pour donner lieu au motif de l'apprentissage. Si les *Histoires ou contes du temps passé. Avec des moralités* s'adressent aux jeunes filles du rang de *Mademoiselle* (chacune pourrait vouloir dire : « Je suis belle et suis née Pour être couronnée²⁹ »), le film vise expressément le public féminin qui lui est contemporain. Dans les deux cas, il s'agit de mettre en garde les jeunes femmes contre tout mariage qui rappellerait un marchandage. Mais, dans le contexte de l'après-guerre, cette adaptation mêle aussi les « persistances misogynes » et « l'éclipse des pères³⁰ », deux thématiques têtues.
- 30 La Barbe bleue et son univers de spectacle (de la mort ou de sa parodie) ne cessent donc de fasciner, comme le prouvent les versions ultérieures du conte par Edward Dmytryk (1972) ou, plus près de nous, Baptiste Belleudy (2008), Catherine Breillat (2009) ou Chen Kaige (*Feu de glace*, 2009). L'adaptation permet au cinéaste de mettre en scène une réflexion sensible sur la question de la représentation : une pièce de théâtre sur le conte *Barbe-Bleue* est montée par les enfants de l'école dans *The Piano* (Jane Campion, 1993) et, au début de *Cure* (Kiyoshi Kurosawa, 1997), la femme du détective lit un extrait du conte à son docteur. C'est là un autre aspect qui prolonge l'attitude de Perrault lui-même qui, quoique « Moderne », écrit un texte palimpseste³¹.
- 31 La question morale est donc sertie dans un dialogue intertextuel où l'adaptation constitue une réponse à une proposition de signification d'un discours antérieur plutôt que comme une simple imitation inconditionnelle ou un servile emprunt. En ce sens, Christian-Jaque en particulier semble respecter le positionnement éthique de Perrault (tous deux condamnent la misogynie du personnage éponyme), alors même que le cinéaste prolonge aussi la capacité de l'écrivain à fusionner des univers variés et des registres divers, démontrant que toute identité est assignée par un récit qui est lui-même le fruit de plusieurs voix.

NOTES

1. Je me permets de renvoyer à S. Louet, *Jurifictions et tribunaux imaginaires cinématographiques. Enjeux poétiques, théoriques et historiques*, sous la direction de M. Cerisuelo, thèse soutenue à l'ENS (Paris), 2018. Prix de Thèse UPE 2019.
2. Voir *Féeries*, n° 13 (Contes et morale[s]), 2016.
3. T. Pavel, *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 25.
4. C. Perrault, *Contes*, texte établi, présenté et annoté par T. Gheeraert, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2012, p. 202-203.
5. A. Laffay, *Logique du cinéma : création et spectacle*, Paris, Masson, coll. « Évolution des sciences », 1964, p. 27.
6. Ce bleu de la barbe fait écho à l'expression « *caereulis barbibus* » d'Apuleius Madaurensis, *Metamorphoses*, Books IV, p. 28-35, V et VI, p. 1-24, *The Tale of Cupid and Psyche*, texte, introduction et commentaires par M. Zimmerman, S. Panayotakis, V. C. Hunink, W. H. Keulen et D. van Mal-Maeder (éds), Groningen, Egbert Forsten, 2004, p. 74. Voir U. Heidmann, « La Barbe bleue palimpseste. Comment Perrault recourt à Virgile, Scarron et Apulée en réponse à Boileau », *Poétique*, n° 154, 2^e trimestre 2008, p. 172.
7. G. Soulez, *Quand le film nous parle, rhétorique, cinéma et télévision*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2011, p. 86.
8. « Ils lui passèrent leur épée au travers du corps, et le laissèrent mort. » (C. Perrault, « La Barbe bleue », dans *Contes*, ouvr. cité, p. 209) Au sujet de cette différence de rang, voir l'étude de C. Brémond, « La Barbe et le sang bleus », dans *Une nouvelle civilisation. Hommage à Georges Friedmann*, Paris, Gallimard, 1973, p. 355-366.
9. C. Perrault, *ibid.*, p. 209.
10. C. Perrault, « Parallèle des Anciens et des Modernes », t. III, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, précédé d'un essai de M. Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001, p. 378.
11. Certes, la « dame de qualité » avait permis à ses filles de choisir laquelle des deux voulait épouser le riche roturier, mais cette liberté de choix était évidemment relative et parfaitement contrainte.
12. [C. Perrault], *L'Apologie des femmes. Par Monsieur P***, Paris, chez la veuve de Jean Baptiste Coignard, et Jean Baptiste Coignard fils, 1694.
13. Le discours que le père adresse à son fils misogyne critique cette pratique. *Ibid.*, p. 9-10 (citation p. 9).
14. R. Barthes, « Séance du 10 mars 1979 », *La Préparation du roman, I et II. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2003, p. 143-161, ici p. 155.
15. R. Barthes, « Ça prend », *Œuvres Complètes*, t. V : 1977-1980, Paris, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2002, p. 656.
16. J. Derrida, « Avouer – l'impossible. "Retours", repentir et réconciliation », dans *Le dernier des Juifs*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2014, p. 13-65.
17. B. Roukhomovsky (dir.), *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le classicisme », 2005.
18. L'épître des *Histoires ou contes du temps passé* indique clairement : « Cependant, Mademoiselle, quelque disproportion qu'il y ait entre la simplicité de ces récits, et les lumières de votre esprit, si on examine bien ces contes, on verra que je ne suis pas aussi blâmable que je parais d'abord. Ils renferment tous une morale très sensée, et qui se découvre plus ou moins, selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent [...]. » (C. Perrault, « La Barbe bleue », dans *Contes*, ouvr. cité, p. 175)

19. A. Desjardins, *Contes sages et fous*, par Madame ***, Strasbourg, Librairie académique, 1787, p. 517.
20. Sur la pérennité de ce genre au cinéma, je me permets de renvoyer à S. Louet, « De l'imprimé éphémère au tableau vivant : un acte d'image. L'affiche et les cartes à jouer dans les films muets (1899-1915) », dans A.-C. Guilbard et O. Leplatre (dir.), *Écrans*, Paris, Classiques Garnier, 2020, à paraître.
21. C. Perrault, « La Barbe bleue », dans *Contes*, ouvr. cité, p. 205-206.
22. On parle même d'atemporalité. Voir F. Flahault, *La Pensée des contes*, Paris, Anthropos, coll. « Psychanalyse », 2001, p. 113.
23. Voir par exemple : *Le Faux Coupable / The Wrong Man* (Alfred Hitchcock, 1956).
24. P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1975, p. 313-322.
25. P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1990, p. 140-141.
26. M. Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part [Holzwege]*, trad. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1962, p. 27.
27. C. Perrault, « La Barbe bleue », dans *Contes*, ouvr. cité, p. 205.
28. R. Robert, « Deux exemples des relations ambiguës du conte merveilleux et de la morale : *Les Aventures d'Abdalla* de l'abbé Bignon, *Boca* de Mme Le Marchand », *Féeries*, n° 7 (Le Conte et la Fable), 2010, p. 147-159.
29. La dédicace est précédée d'un ornement gravé qui porte une inscription en latin et en français. C. Perrault, « La Barbe bleue », dans *Contes*, ouvr. cité, p. 175 (note 1).
30. N. Burch et G. Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français. 1930-1956*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Cinéma », 1996, p. 85-214.
31. U. Heidmann, « La Barbe bleue palimpseste. Comment Perrault recourt à Virgile, Scarron et Apulée en réponse à Boileau », art. cité, p. 161-182.

RÉSUMÉS

Certains films, en composant un tribunal de la fiction, mettent en jugement leurs personnages. Dès lors, si le sens moral caractérise les contes, qu'en est-il dans une parodie cinématographique du genre ? L'examen de *Barbe-bleue* (Christian-Jaque, France, 1951) montre que ce type d'adaptation s'inscrit dans le paradigme du tribunal de la fiction et prolonge dialectiquement la morale des contes écrits qu'il semblait pourtant subvertir. Certes, cette production semble repousser la perversité de son personnage principal pour modifier la morale du conte de Perrault. Mais le film s'avère polyphonique, ce qui interroge sa version littéraire sans négliger sa portée morale.

Some films put their characters in judgment. In this context, if moral sense characterizes tales, what about a cinematic parody of the genre? The examination of *Barbe-bleue* (Christian-Jaque, France, 1951) shows that this type of adaptation is part of the paradigm of the imaginary court and dialectically prolongs the morality of the written tales that he seemed to subvert. On the one hand, this production seems to repel the perversity of its main character in order to change the morals of Perrault's tale. But, on the other hand, the film turns out to be polyphonic, which questions the literary tale without rejecting its moral aspect.

INDEX

Keywords : morality, parody, burlesque, judgment, metalepsis

Mots-clés : morale, parodie, burlesque, jugement, métalepse

AUTEUR

SYLVAIN LOUET

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, IRCAV EA 185