

« La Barbe bleue », montage alterné et clefs de lecture

Éric Méchoulan

§1

Dès les premiers temps du cinéma, le montage alterné entre sur les écrans. Exploité par quelques réalisateurs inventifs au début du xx^e siècle, il est systématisé par D. W. Griffith dans ses films d'une bobine¹ jusqu'à la grande production d'*Intolerance* dont toute la logique repose sur l'alternance de quatre histoires différentes censées exemplifier le principe de non-tolérance. L'enchaînement de plans hétérogènes dans la continuité d'une bande image constitue, en effet, une des possibilités du média filmique. Griffith l'utilise rapidement pour mieux recréer du continu narratif à partir de cette discontinuité même des plans : montages alternés qui montrent tantôt une personne agressée dans un lieu, tantôt ses sauveteurs possibles qui n'en finissent pas d'arriver. Le passage du temps est exacerbé par le dédoublement des espaces et la simultanéité des actions jusqu'à ce que les personnages qui peuplent ces actions finissent par se rencontrer : les premiers suspenses cinématographiques sont nés.

¹Voir André Gaudreault et Philippe Gautier, « Le montage alterné, un langage programmé », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 63, 2011, <https://journals.openedition.org/1895/4321#bodyftn43>

§2

On pourrait avoir l'impression que ce phénomène si souvent exploité au cinéma trouve une de ses premières occurrences dans la littérature féerique de Charles Perrault pour mieux créer du suspense². Le conte bien connu de « La Barbe bleue » semble en articuler le principe : pendant que le mari avec son grand coutelas s'apprête à exécuter son épouse, les frères de celle-ci sont censés lui rendre visite. S'ils arrivent à temps, ils pourront la sauver ; sinon, elle ira rejoindre les autres épouses déjà trucidées dans le cabinet fatal où elles sont exposées. On sait que le récit est scandé alors par les répliques de la jeune épouse qui essaye de retarder le moment de l'exécution et de sa sœur qui guette la venue de ses deux frères : « *“Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ?”* Et la sœur Anne lui répondait : *“Je ne vois rien que le Soleil qui poudroie, et l'herbe qui verdoie³.”* »

§3

Pourtant, de manière embarrassante, ce montage alterné de films du début du xx^e siècle et d'un conte de la fin du xvii^e ne fonctionne pas aussi bien qu'on aurait pu l'espérer. C'est que le récit de Perrault s'avère plus embrouillé⁴ que la simple alternance de deux actions simultanées qui finissent par converger dans le même espace. Même si on laisse de côté les premiers moments où le mari attend en bas, coutelas en main, pendant que sa jeune épouse est en haut, en train de prier et de questionner sa sœur, il faut bien reconnaître que les frères chevauchants sont suspendus à l'attente de leur sœur Anne, qui est en fait positionnée en tiers avec pour charge de « faire signe ». Le suspense ne consiste pas à suivre la course haletante ou paresseuse des frères, pendant que leur sœur est sur le point d'être tuée, mais à contempler l'action du soleil qui poudroie et de l'herbe qui verdoie. Il est ici significatif que la réponse d'Anne ne soit pas simplement : je ne vois pas nos frères arriver, mais qu'elle souligne justement des *actions*, même si leur banalité

²La production de suspense est théorisée dès le XVI^e siècle et peut être mise en relation avec la structure de l'imprimé : il faut accrocher un public que l'on ne connaît pas. Voir Terence Cave, « Towards a Pre-History of Suspense », *Retrospectives. Essays in Literature, Poetics and Cultural History*, éd. Neil Kenny et Wes Williams, Londres, Legenda, 2009, p. 158-167.

³Charles Perrault, *Contes* [Barbin, 1697], Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2006, p. 226.

⁴On peut, d'ailleurs, remarquer l'ambiguïté générique du texte : dans le manuscrit de 1695 dédié à Mademoiselle d'Orléans le titre d'ensemble est *Contes de ma mere l'Oye*, titre repris seulement dans le frontispice de l'imprimé en 1697. Chacun des textes imprimés est sous-titré « conte », sauf « La Barbe bleue ». Comme le titre de l'édition imprimée est devenu *Histoires, ou Contes du temps passez*, on peut voir dans « La Barbe bleue » une « histoire » plus qu'un conte. Hormis la couleur inhabituelle de la barbe et la clef qui conserve la trace du sang, il n'y a de fait guère de magie féerique dans cette histoire qui apparaît très banalement mondaine. D'où peut-être la tentative dans la moralité de ramener de force ce récit dans l'orbe du genre revendiqué du conte et de réclamer pour l'ensemble du texte un interprète à la fois sensé et savant : « Pour peu qu'on ait l'esprit sensé, / Et que du Monde on sache le grimoire, / On voit bientôt que cette histoire / Est un conte du temps passé [...] » (p. 228).

§4

quotidienne, leur dure
drame brutal qui se jo
En fait, la référenc
une douteuse généalog
en valeur des écarts. El
montage alterné entre
lant deux éléments diff
d'abord, l'action secon
frères ; ce que l'on sais
tral du quatrième mur
le point d'être perform
d'eux, dans un espace l
les bras levés.



§5

Sur la gravure manquent toutefois le soleil qui poudroie et l'herbe qui verdoie... C'est le second décalage important. On a bien là des actions montées en parallèle avec le drame intérieur, mais elles peuvent difficilement servir au sauvetage de la jeune femme. Leur atomisation temporelle presque imperceptible les oppose à l'intervention ostensible des

⁵Antoine Clouzier signe le frontispice et les huit gravures en tête de chaque conte. Les Clouzier sont une grande famille d'imprimeurs et on sait qu'Antoine est établi comme graveur à Paris en 1688. Louis-François Clouzier était un parent de Claude Barbin qui publie les *Contes* de Perrault ou les *Fables* de La Fontaine ; sa boutique était même voisine de la sienne sur le perron de la Sainte-Chapelle : le marché du livre est un petit monde même pour les contes affichant leur oralité. La gravure reprend la gouache anonyme de la version manuscrite de 1695.

deux frères. En fait au lieu d'une convergence dans un même espace de deux actions simultanées, on a plutôt le montage alterné d'une séquence d'actions (prière, ordres, demandes de délai, descente, saisie d'un coutelas, etc.) et d'une séquence de signes (soleil qui poudroie et herbe qui verdoie sont les signes qu'un temps vide d'actions humaines se passe ; nuage de poussière est signe d'animaux de passage ; enfin un autre nuage est signe des chevaux porteurs des deux frères). Autrement dit, d'un côté, la durée d'une action retardée, de l'autre, la durée de signes à interpréter. Ce qui crée le suspense ne tient donc pas à la vision de deux séries d'actions dont le spectateur ou la spectatrice ne savent pas si elles se rencontreront avant ou après la finalisation de la première, mais à l'opposition entre actions et signes, – ou plutôt à l'opposition entre actes de parole ou de corps et actes de déchiffrement des signes, même presque imperceptibles.

§6

Dès lors, on tient peut-être une clef de lecture de l'histoire dans son ensemble : en effet, le prétendant si « terrible » dont l'aspect physique singulier apparaît comme monstrueux, une fois placé dans le cadre d'une maison somptueuse, d'objets magnifiques et de divertissements mondains, « n'avait plus la barbe si bleue » (p. 220). Autrement dit, la barbe est moins une singularité physique inamovible qu'un signe à interpréter selon certaines variables. Et comme tout signe, elle dépend de son contexte d'apparition, voire de l'ambiance par laquelle elle est *teintée*⁶. Un environnement qui change modifie insensiblement la perception d'un objet, le point de vue se trouve alors déplacé et son image renouvelée, au point qu'une chose monstrueuse peut devenir attirante. Ce n'est pas l'objet seul qui suscite du désir, mais le désir qui fait l'objet recherché⁷. D'où l'importance accordée aux effets presque imperceptibles qui permettent de réorienter les perspectives. Ce jeu paradoxal sur le perceptible et l'imperceptible trouve son évocation la plus ramassée dans cette indication du narrateur au moment où la jeune épouse, depuis sa chambre, interroge sa sœur Anne qui se tient au sommet de la tour : « elle criait tout bas » (p. 226). Il lui faut crier pour être entendue de sa sœur si loin et haut placée, et le faire d'une voix assez basse pour ne pas être entendue de son mari qui se tient justement en bas dans la cour où doit avoir lieu l'exécution. Ses mots doivent être simultanément perceptibles et

⁶Sur l'importance potentielle de la notion d'ambiance, voir *L'Usage des ambiances. Une épreuve sensible des situations*, sous la dir. de Didier Tallagrand, Jean-Paul Thibaud et Nicolas Tixier, Paris, Hermann, 2021, et Bruce Bégout, *Le Concept d'ambiance. Essai d'éco-phénoménologie*, Paris, Seuil, 2020.

⁷En cette fin de XVII^e siècle, on commence à penser que la valeur ne monte pas des objets désirables vers les sujets désirants, c'est le regard que ceux-ci jettent sur le monde qui décide de ce qui vaut : « Nous ne nous efforçons pas vers quelque chose, nous [...] ne le désirons pas parce que nous jugeons qu'il est un bien, mais au contraire nous ne jugeons qu'un objet est un bien que parce que nous nous efforçons vers lui, parce que nous [...] le désirons. » Spinoza, *Éthique*, trad. B. Pautrat, Paris, Seuil, 1988, III, prop. 9, scolie.

imperceptibles en fonction de leurs destinataires.

§7

Dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Charles Perrault évoque Pline et l'histoire bien connue d'Apelle et de Parrhésios : qui des deux fera la ligne la plus fine, la ligne idéalement quasi imperceptible ?

ce tableau ne contenait autre chose dans toute son étendue qui était fort grande, que des lignes presque imperceptibles ; ce qui semblait le devoir rendre peu considérable parmi les beaux tableaux dont il était environné, [...] cependant il attirait davantage la curiosité que tous les autres Ouvrages des plus grands Peintres. Montjosieu ose soutenir que Pline n'a jamais vu aucune ligne sur ce tableau et qu'il n'y en avait point, que le bon homme s'est imaginé les voir, parce qu'il avait ouï dire qu'il y en avait, ou qu'il l'avait bien voulu dire, pour ne pas s'attirer le reproche de ne voir goutte. N'est-ce pas là une témérité insupportable⁸ ?

§8

Louis de Montjosieu est un mathématicien de la fin du XVI^e siècle qui, lors d'un séjour à Rome, écrit sur les monuments antiques et commente Pline l'ancien⁹. Son ouvrage est plutôt rare un siècle plus tard et c'est faire acte perceptible d'érudition que d'y faire ainsi allusion, même si c'est pour mieux s'en détacher et ostensiblement défendre un auteur antique sur un point de détail. Mais ce détail est symptomatique puisqu'il porte justement sur le flottement entre perception et imagination, en particulier lorsqu'on a affaire à du quasi-imperceptible. Où l'on voit également la suspicion jetée sur les effets de curiosité qui privilégient abusivement un tableau d'exercice manuel dans lequel on ne discerne à peu près rien, plutôt que tous les beaux tableaux des plus grands peintres.

§9

Il est sans doute significatif que la curiosité n'occupe qu'une place restreinte, et de toute façon critiquable, dans l'apologie des savoirs modernes que propose Perrault dans son *Parallèle*, alors qu'un Charles Sorel associait encore étroitement curiosité et science universelle¹⁰ ou qu'un Gabriel Naudé consacrait le premier chapitre de son livre sur les collections de livres à expliquer pourquoi « on doit estre curieux de dresser des Bibliothèques¹¹ ». De façon contemporaine de Perrault et tout aussi critique de la curiosité,

⁸Ch. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, t. I [Paris, Coignard, 1688], en ligne : <https://parallele-anciens-modernes.huma-num.fr/corpus/PAM0105>.

⁹Voir Colette Nativel, « Une lecture du Livre XXXV de Pline : le *Gallus Roma Hospes* de Ludovicus Demontiosius (Louis de Montjosieu), Rome, 1585 », *Archives internationales d'histoire des sciences*, vol. 61, 2011, p. 205-240.

¹⁰« Mais comme notre curiosité ne se donne point d'autres bornes que celles de l'Univers, [...] nous croyons qu'il n'y a qu'une Science Universelle qui nous puisse rendre contents », Charles Sorel, *La Science Universelle*, Paris, Toussaint Quinet, 1641, p. 2.

¹¹Charles Naudé, *Advis pour dresser une Bibliothèque*, Paris, Rolet le Duc, 1644.

La Bruyère l'intègre de manière éloquente dans son chapitre sur la mode et la ravale à la recherche du rare, non du beau ou du vrai : elle semble verser plutôt dans les bassesses de l'économie. Les cabinets de curiosité, qui avaient été si importants depuis la Renaissance perdent petit à petit de leur séduction initiale¹². Les laboratoires et les musées vont les remplacer : les sciences et les arts sont moins le développement de la *curiositas* que les nouveaux moyens d'en contenir la dynamique sociale.

§10 Or, la chambre interdite par la Barbe bleue est une sorte de cabinet de curiosité : à la fois parce qu'elle suscite la curiosité dommageable de la jeune épouse une fois que la pièce a été interdite, et parce qu'elle renferme une collection d'objets simultanément naturels et socialement exotiques : des épouses assassinées. Pourtant, à la différence des anciens cabinets de curiosité, les objets ne sont pas multiples et hétérogènes. Ce sont seulement des corps de femmes retirés violemment de la circulation sociale et exposés dans une collection particulière.

§11 Krzysztof Pomian utilise le terme de « sémiophore » pour désigner les objets formant une collection¹³. Les objets qui entrent dans une collection sont extraits de leur fonction sociale habituelle et deviennent surtout *porteurs de signes*. Le cabinet interdit de la Barbe bleue recèle des corps changés en objets de collection : ils n'agissent plus comme femmes, mais comme signes (il est d'ailleurs caractéristique que les corps ne soient pas directement vus par l'épouse curieuse, encore moins touchés, mais seulement perçus comme des reflets sur le miroir du plancher recouvert de sang caillé). Signes de quoi ? au moins signes de pouvoir.

§12 Le premier pouvoir est le pouvoir de durer. Une collection non seulement accumule des exemplaires d'objets extraordinaires, mais surtout fait durer des traces qui, sans cela, auraient pu disparaître (animaux décomposés, fossiles détruits, marbres brisés, canoës coulés : la collection les préserve de leurs destinées fatales). La clef fée porte en elle, en fait, le fonctionnement type de toute collection : la trace de sang ne s'y efface jamais, elle a été transmuée en signe. À l'inverse, comme l'énonce la première moralité, la curiosité est peut-être un plaisir, mais « dès qu'on le prend, il cesse d'être » (p. 228).

¹²Sur les cabinets de curiosité où sont amassés objets naturels (animaux exotiques tels crocodiles, iguanes ou ornithorynques empaillés, coquillages spectaculaires, blocs brillants de pyrite ou de serpentine, plantes étranges comme la mandragore, fossiles émouvants, etc.) et artificiels (marbres ou médailles antiques, sarcophages, armes anciennes, canoës indiens, etc.), voir Antoine Schnapper, *Le géant, la licorne, la tulipe : les cabinets de curiosité au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1978 et, plus généralement, sur l'évolution du rapport à la curiosité, voir Nicole Jacques-Chaquin et Sophie Houdard, *Curiosité et Libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, Fontenay/Saint-Cloud, ENS éditions, t. II, 1998.

¹³Voir K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1987.

§13

Molière avait déjà fait dire à son personnage d'Arnolphe que « du côté de la barbe est la toute-puissance¹⁴ ». C'est que la barbe, là encore, est moins un effet de nature qu'un signe de pouvoir. Il dit la supériorité des hommes sur les femmes, mais aussi, socialement, de certains hommes sur d'autres¹⁵. Certes, les usages de la cour et de la ville ont drastiquement réduit le port de la barbe dans cette fin de xvii^e siècle. Avoir une barbe apparaît en fait archaïque pour les contemporains de Perrault, comme un signe du temps passé – d'ailleurs le moraliste ne nous signale-t-il pas ostensiblement que cette histoire est à lire comme un « conte du temps passé » ? Ce n'est donc peut-être pas seulement la couleur inhabituelle de la barbe, mais l'ornement pileux lui-même qui peut apparaître comme socialement inadéquat et temporellement inopportun. La richesse remarquable de ce barbu ressemble à celle d'un parvenu qui se cache derrière sa barbe et son étrange couleur pour fausser le juste rapport au temps (et aux héritages nobiliaires qui devraient authentifier une telle fortune, à commencer par le nom : on peut noter l'absence de nom propre de « la Barbe bleue », réduit métonymiquement à son surnom).

§14

Car c'est une des critiques qui justifie la valorisation du rasage dans cet âge de l'honnêteté et de la civilité : la barbe voilerait le visage, elle en empêcherait la lisibilité. Or, ce récit de Perrault ne cesse de mobiliser une forte présence des signes qui appellent des déchiffrements. Porter une barbe si ostensible par sa couleur, c'est une manière paradoxale de se rendre illisible. On pourrait penser que ce caractère ostensible engage au contraire à sa lisibilité. Mais il faut penser l'inverse : non seulement la couleur inhabituelle écarte le déchiffrement usuel, mais le propre du secret est bien de passer, d'abord, par sa nécessaire apparition. Pour qu'il y ait du secret, il faut qu'un élément quelconque soit présenté comme secret. Le contenu du secret suppose d'abord l'exposition qu'il y a là du secret. Louis Marin avait parfaitement analysé cette structure paradoxale du secret qui oscille entre ostentation et occultation¹⁶. La Barbe bleue exhibe donc une pilosité colorée qui à la fois attire l'attention et cache quelque chose, attire l'attention sur le fait qu'elle cache quelque chose.

§15

¹⁴Molière, *L'École des femmes* [1663], acte I, scène 2.

¹⁵Sur les usages sociaux des poils et, en particulier, de la barbe, voir Jean-Marie Le Gall, *Un idéal masculin ? Barbes et moustaches, xv^e-xviii^e siècle*, Paris, Payot, 2011, ainsi que Benoîte Legeais, *Le pilocentrisme de la France d'Ancien Régime. Évolution des représentations de la pilosité de François I^{er} à Louis XVI*, Thèse de doctorat, Paris 3, Université de Montréal, 2015.

¹⁶L. Marin, « Logiques du secret », dans *Lectures traversières*, Paris, Bibliothèque du Collège international de philosophie, 1991, p. 247-258. Voir aussi *Quid est secretum ? Visual Representation of Secrets in Early Modern Europe, 1500-1700*, éd. Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni, Walter S. Melion, Leyde, Brill, 2020.

Le petit cabinet interdit fonctionne exactement de la même façon. Il suffit de le mettre au secret en interdisant d'y pénétrer pour que l'attraction soit immédiate. Le paradoxe ou la perversion – mais une perversion ne suppose-t-elle pas toujours d'aller contre une certaine *doxa*? – consiste à donner la clef d'une pièce dont on empêche l'entrée : comme la barbe bleue est la clef ostensible d'un visage illisible. Car on peut aussi prendre cette clef magique qui conserve les traces de sang comme une figure d'une opération générale : celle qui consiste à trouver la clef d'une énigme ou la lisibilité d'un signe. Le récit de Perrault consisterait alors autant dans la monstruosité d'une barbe et de féminicides en série que dans la mise en scène des opérations de lecture des signes. Il n'y a pas que la barbe à être étrange, le récit lui-même semble miné, ou au moins *coloré*, par ces mises en scène problématiques de signes illisibles et de clefs paradoxales.

§16

Pouvons-nous en tirer quelques éléments plus généraux sur le fonctionnement d'un récit ? Pour prendre une conception courante bien résumée par Paul Ricœur, un récit suppose une mise en intrigue, c'est-à-dire « un dynamisme intégrateur qui tire une histoire une et complète d'un divers d'incidents¹⁷. » Il y aurait donc d'abord une diversité de faits singuliers et l'intrigue les ramasserait dans une unité formelle qui donnerait le sentiment qu'ils sont intimement liés grâce à l'activité d'un conteur, dramaturge ou narrateur qui saurait en *tirer* les fils d'une même histoire : « Par la vertu de l'intrigue, des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l'unité temporelle d'une action totale et complète. C'est cette synthèse de l'hétérogène qui rapproche le récit de la métaphore¹⁸. » À la manière du concept, pour Kant, qui unifie le divers de la sensation, l'intrigue ramasserait dans une histoire totalisante le divers des événements. Issue de la multiplicité informe (comme est censée l'être toute multiplicité par définition non ordonnée), une forme surgirait qui synthétiserait tout ce qui est arrivé et lui donnerait un visage désormais reconnaissable. L'intrigue résoudrait la tension intérieure, la *distensio animi*, entre les événements venant de multiples directions et sur des plans différents, d'un côté, et, de l'autre côté, un désir de rassemblement comme si tous ces fils aux couleurs, aux matériaux et aux formes diverses avaient été noués d'une seule main de maître. Bien sûr, Ricœur prend soin d'en faire une *dynamique* et insiste sur l'utile notion de configuration ou de reconfiguration qui lierait les multiples éléments. Mais cela semble bien insuffisant pour le conte de Perrault : les embarras touchant les notions mêmes de signes et de lisibilité mettent en question les possibilités de reconfiguration. Il y a bien la forme reconnaissable d'un visage, pourrait-on dire, mais la barbe et sa couleur effrayante en voilent la figure.

¹⁷P. Ricœur, *Temps et récit*, tome II, Paris, Seuil, 1984, p. 18.

¹⁸P. Ricœur, *Temps et récit*, tome I, Paris, Seuil, 1983, p. 11.

§17 Aristote utilisait, lui, un terme bien choisi pour décrire l'intrigue tragique : « Il y a dans toute tragédie une partie qui est nœud [*désis*] et une partie qui est dénouement [*lúsis*¹⁹] ». Le bon dramaturge est ainsi celui qui sait lier et délier les faits qu'il agence. *Deó*, c'est attacher, lier, emprisonner. Il s'agit ici d'entendre les rapports de force et les tours d'imagination dans ces manières de lier des faits ensemble. Loin d'offrir le visage neutre d'une structure, comme semble le mettre de l'avant Paul Ricoeur en faisant agir l'intrigue plutôt que l'intrigant, l'opération narrative relève de la dynamique du piège. Or, c'est bien un piège que la curiosité, et rien de mieux que de donner la clef d'une cage pour y engager le récipiendaire.

§18 Si l'on se tourne vers des définitions contemporaines de Perrault, peut-être y gagnera-t-on une vision moins marquée par la rassurante quête des structures. Ainsi, dans son *Dictionnaire universel*, Furetière définit l'intrigue comme un « [a]ssemblage de plusieurs événements, ou circonstances qui se rencontrent en quelques affaires, & qui embarrasse ceux qui y sont intéressés. [...] Intrigue, dans ce sens, est le nœud ou la conduite d'une pièce dramatique, ou d'une Histoire Romanesque, c'est-à-dire, le plus haut point d'embarras où se trouvent les principaux personnages, qui leur est causé par l'adresse, ou la fourbe de quelques personnes pratiquées, ou par la rencontre de plusieurs événements fortuits qu'ils ne peuvent débrouiller²⁰. » On saisit d'emblée les enjeux stratégiques d'un récit et ses effets de pouvoir. Et surtout il s'agit moins de la clarté synthétique d'un ensemble de faits que des divers éléments qui embarrassent un sujet, moins de l'élégance d'un agencement que du sac d'embrouilles des actions humaines et naturelles : une barbe qui fait peur, une barbe qui ne fait plus horreur, une porte dont on a la clef, une porte qu'on ne doit pas ouvrir, le soleil qui poudroie au lieu de cavaliers qui font de la poussière, l'exécution (retardée) d'une épouse trop curieuse et l'exécution (inattendue) d'un mari trop tyrannique. De tels embarras suscitent une question sans cesse réitérée et toujours suspendue : Anne, ma sœur Anne, lectrice, ma chère lectrice, lecteur, mon cher lecteur, ne voyez-vous rien venir ?

§19 Dans ces jeux de piste, Furetière, pour rendre compte du terme français, suit le latin *intricare* (embrouiller, embarrasser) et *intrigare* (mettre dans l'embarras, rendre perplexe, d'où se livrer à des affaires compliquées ou éveiller la curiosité : toute intrigue a bien affaire à la curiosité, tout récit donne des clefs pour des portes qu'il est dangereux d'ouvrir). On ne saurait donc se contenter de penser l'intrigue comme un simple assemblage : un agencement, aussi bien réalisé soit-il, suscite aussi embarras, perplexité et curiosité et sans

¹⁹ Aristote, *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1455 b 24-30.

²⁰ Furetière, *Dictionnaire universel...*, La Haye, A. et R. Leers, 1690, s. v. « Intrigue ».

doute sont-ce ces dimensions-là qui font l'effet du récit et la garantie de son suspense. L'intrigue est en fait double : visage ostensible et barbe qui vient en brouiller la lisibilité, c'est ce que semble nous livrer *La Barbe bleue*. Et ce dédoublement fait aussi partie du caractère embarrassant de l'intrigue.

§20

Dans sa définition, Furetière ajoute, d'ailleurs, une étymologie fantaisiste trouvée chez un érudit du XVI^e siècle : « Trippault assure que ce mot se dit proprement des poulets qui ont les pieds empêtrés parmi des cheveux, & qu'il vient du Grec *en* & de *trix*, comme rapporte Ménage. » Il fournit ainsi, de façon *exemplaire*, à la fois une image et une pratique de l'embarras dont il parle : cette origine, illusoirement tirée du grec, met en scène une étymologie embarrassée en même temps qu'une exemplification saisissante de l'embarras à concevoir ce que des pattes de poulet font dans les cheveux d'un individu... Le caractère comique de l'étymologie imaginaire semble pourtant contredit par l'autorité convoquée, puisque c'est le savant Ménage qui la rapporterait. Cependant, l'embarras s'accroît, puisque Ménage ne fait que reprendre une étymologie donnée par Léon Trippault en soulignant qu'elle est erronée²¹ (ce que se garde d'indiquer Furetière !). De la barbe bleue aux cheveux emmêlés dans lesquels se piège le poulet, on dirait que la brossaille naturelle des poils est une possible figuration (configuration ?) de ces embarras des intrigues qui nous intriguent tant, nous, lecteurs et lectrices²².

§21

On ne peut donc restreindre l'intrigue à la satisfaction apaisante de sa composition et escamoter, du même coup, son caractère problématique (et parfois heureusement comique). C'est au contraire celui-ci qui apparaît le plus important, comme en témoignent, d'ailleurs, les réflexions sur la poétique théâtrale. Jean Chapelain reprend ainsi le couple aristotélien *désis/lúsis*, mais sous les termes d'intrigue et de catastrophe (c'est-à-dire le moment du retournement tragique, du dé-nouement). Il oppose alors l'intrigue (comme nouement, nœud, embrouillamini) au dénouement et à la catastrophe, autrement dit à

²¹Voir l'entrée « Intriguer » du *Dictionnaire étymologique* de Ménage (Paris, Jean Anisson, 1694), où il tâche de « désintriquer » ces étymologies farfelues de Nonius Marcellus à Trippault. Léon Trippault était conseiller au présidial d'Orléans et a bien proposé cette étymologie à l'entrée « Intrigue » du *Celt—hellenisme ou Etymologie des mots François tirez du Grec*, Orléans, Eloy Gibier, 1581, p. 179.

²²Cette sensibilité aux embarras n'est pas à mettre au compte des seuls savants subtils. Marie Du Bois, valet de chambre de Louis XIV, rapporte ainsi qu'un plaisir courant parmi les familiers du jeune roi est de jouer « aux petits jeux, comme aux romans : l'on s'assit en rond, l'un commence un sujet de roman et suit jusques à ce qu'il soit dans quelque embarras ; cela étant, celui qui est proche prend la parole et suit de même ; ainsi de l'un à l'autre les aventures se trouvent, où il y en a quelques fois de bien plaisantes. » (*Mémoires de Marie Du Bois sieur de Lestourmière et du Poirier*, éd. Louis de Grandmaison, Vendôme, Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois, 1936, p. 266.) Sur ces Mémoires et cette citation, voir Christian Jouhaud, *Le siècle de Marie Du Bois. Écrire l'expérience au XVII^e siècle*, à paraître.

ce qui recompose une unité. Le sens politique de machination, de secret, d'embrouille s'y retrouve non comme une signification supplémentaire ou accessoire, mais comme le cœur de sa définition. Le secret constitue bien une des sources d'énergie du récit. Et la mise au secret d'une pièce alors même qu'on en donne la clef est bien sûr une façon d'intriguer la pauvre épouse livrée ainsi aux démons de la curiosité. Si elle hésite quand même sur le seuil de la pièce maudite, c'est *signe* justement de son embarras.

§22 Johanne Villeneuve a parfaitement saisi cette logique des récits :

Partant du nœud des actions, nous atteignons la condition particulière d'une activité, celle d'un *être-pris* : traduite par la polysémie de l'intrigue moderne, elle se rapporte à un état de captivité, de claustration, de stupeur, d'embarras ou de fascination. On pensera ici au piège dans lequel le lecteur tombe, à ces filets tendus au héros téméraire, à la curiosité qui les happe tous deux et en fait souvent les dupes du récit²³.

§23 L'intrigue est donc une activité d'un genre particulier qui suppose à la fois un mouvement et un arrêt, une dynamique et une prise, un agencement formel et une force de capture. Il y a en latin deux mots pour blanc : *candidus* et *albus*, le blanc luisant de la neige ou le blanc opaque de l'œuf. De même, il devrait y avoir deux termes pour l'intrigue : le luisant d'une unité combinatoire d'actions, l'opaque d'un embrouillamini de phénomènes. Le montage alterné à la Griffith est reluisant, le montage alterné à la Perrault est une embrouille.

§24 Ainsi, tout récit possède un pouvoir d'agencement du divers en même temps qu'un pouvoir de capture des auditeurs ou des lecteurs. C'est ce qu'a étudié en détail, à partir justement d'analyses de La Fontaine, de Pascal et de Perrault, Louis Marin dans son ouvrage au titre éloquent *Le Récit est un piège* – ce qui l'amène à nous montrer aussi comment le récit peut raconter au pouvoir la fable de son autorité. Si le récit est un piège, le pouvoir également, et le récit du pouvoir peut devenir piège pour le pouvoir :

Le pouvoir comme piège, cela veut dire que le pouvoir n'existe pas et qu'il est une donnée, un *factum* originaire, je dis bien donnée, *factum* : il n'y a pas de transcendantal, nulle condition de légitimité et d'autorité, nulle proto-histoire, sinon dans le récit ou le mythe éternellement répété de la grande tristesse du monde dont la Vérité et la Justice, la force vraie et juste, s'est retirée, et qui n'est raconté que pour dire cet originaire, ce fait²⁴.

²³J. Villeneuve, *Le sens de l'intrigue, ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003, p. 61.

²⁴L. Marin, *Le Récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978, p. 142.

§25 Que l'on raconte la tradition perdue par la succession des générations ou le mythe d'origine d'un pouvoir absolu, c'est toujours le travail piègeur d'une quête d'autorité que permet alors le récit.

§26 Il faut savoir gré à Marin, dans le moment structuralo-narratologique au cœur duquel il travaillait, d'avoir ramené l'intrigue à ses enjeux sociaux de pouvoir et de capture. De même, Ross Chambers en montre les opérations d'autorité et de séduction :

Dans la mesure où il ne peut y avoir de récit sans l'autorité de raconter, et pas d'autorité sans l'autorisation d'un autre, [...] il est difficile de voir la possibilité d'un acte de narrer qui ne soit pas, plus ou moins, un acte de séduction. Et c'est cette caractéristique des actes de narration qui, je crois, met en lumière le pouvoir de la fiction. [...] Une telle définition de la fictionnalité [...] suggère que, parce que le récit est une des principales façons de relier les êtres humains entre eux, elle est nécessairement un phénomène discursif caractérisé par la duplicité de la situation de narration elle-même. De ce point de vue, la « fiction » est simplement la façon par où la narration interagit avec la situation narrative ; ou, pour le dire autrement, ce qui surgit dans le langage à partir de cette interaction²⁵.

§27 Il n'est, en effet, pas de récit qui ne soit porté par une autorisation quelconque : le charisme reconnu d'un prêcheur, le prestige communautaire d'un conteur, l'institution universitaire pour un professeur. Même dans ce dernier cas, les effets de séduction et d'auto-présentation comptent. L'acte de raconter, au moment où il est performé, est aussi en interaction avec sa propre situation d'énonciation et l'autorité qui s'y inscrit. Raconter relie des êtres humains entre eux en les nouant en même temps à la situation dans laquelle ils se retrouvent.

§28 Il est pourtant un lieu du conte où la lecture du récit devrait pouvoir être stabilisée : le titre du recueil de Perrault indique d'emblée qu'aux côtés des « histoires ou contes du temps passé » logent des « moralitez ». Un premier problème tient au fait que nous avons deux moralités plutôt qu'une ; un second, au fait que ni l'une ni l'autre ne tiennent vraiment compte du dénouement du récit. La première moralité de « La Barbe bleue » critique la curiosité qui « coûte souvent bien des regrets » (p. 228), même si la jeune femme a la vie sauve, hérite d'une fortune considérable, fait le bonheur de ses frères et sœur et se trouve un autre mari plus aimable. La deuxième moralité repousse l'histoire dans le temps passé et se focalise sur un présent censé présenter un tout autre tableau des relations conjugales : c'est dire que cette histoire de la dernière épouse de la Barbe bleue

²⁵R. Chambers, *Story and Situation. Narrative Seduction and the Power of Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 218-219.

n'a aucun effet sur le présent, elle permet tout au plus de saisir des différences de situation. Autrement dit, l'histoire ne fonctionne pas comme exemple d'une leçon morale et les moralités n'opèrent pas comme élévation vers l'universel d'une anecdote particulière. Les embarras de l'histoire ont déteint sur les moralités. C'est peut-être que leur fonction est différente : non pas extraction d'une leçon générale à partir d'un cas particulier, mais mode d'auto-autorisation du conteur ainsi libre de proposer les embarras séduisants du récit.

§29

En cette fin de XVII^e siècle, on reconnaît, en effet, l'autorité acquise par les auteurs que l'on va commencer à appeler des « moralistes ». À la topique des vices et des vertus, qui constituait classiquement l'enseignement moral, succède une esthétique des comportements. Une des nouveautés remarquables tient à ce que ces savoirs interrogés ou construits ne sont pas produits seulement par des savants (Perrault en est un excellent exemple). La morale n'est plus une affaire d'école, d'Église ou d'institution : elle ne formule plus des dogmes, elle questionne des conduites ; elle n'énonce plus des prescriptions, elle fait les descriptions des comportements mondains. Les pédants sont sans cesse moqués au cours du siècle, et précisément par les « moralistes ». Non seulement la morale de l'homme de bien préexiste à celle du bon chrétien, mais encore celle de l'honnête homme passe avant la morale de la doctrine savante. Les traités hérités d'Aristote et de saint Thomas d'Aquin cèdent le pas aux portraits, aux maximes, aux caractères, aux essais, et désormais même aux contes, toutes formes réinventées hors de l'autorité de l'école : la morale est devenue pratique mondaine²⁶. Elle ne relève plus d'une autorité transcendante (Dieu ou les Anciens), elle forme le lien tout entier pratique des manières de se conduire en société.

§30

Car, s'il est possible de parler, comme on l'a souvent fait, d'une montée de l'« individualisme », il faut admettre que l'individu naît en relation avec de nouveaux modes de sociabilité. Les moralistes participent de ces façons de mettre en scène la « publicité » même de cette sphère publique et de rendre lisibles les nouvelles médiations qui forment le corps social. Les moralistes décrivent les conditions (mais aussi les conditionnements : tout le réseau des habitudes et des coutumes) de cette culture de l'être social. En même temps, c'est par cette culture que de nouvelles élites vont se distinguer. Ce ne sont plus seulement la qualité de la foi, l'autorité du savoir, le prestige de la naissance qui font les positions sociales supérieures. La qualité de la conversation, le sens du monde, l'élégance des manières et des gestes prennent place, désormais, dans la constitution des élites. Être

²⁶Henri Jean Martin note bien la montée des ouvrages de morale mondaine tout au long du XVII^e siècle aux dépens des traités savants (*Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle*, t. II, Genève, Droz, 1999 [1969], p. 826-830).

sociable n'est plus une évidence : il faut le montrer, voire le démontrer, comme le fait très bien la Barbe bleue en jouant de ses meubles élégants et de ses divertissements bien organisés pour mieux faire oublier sa barbe effrayante et apparaître comme un « fort honnête homme » (p. 220). La morale de l'honnête homme (comme du tyranneau domestique) devient un art de la séduction, une technique des apparences, un gouvernement de soi et des autres.

§31

L'histoire de la Barbe bleue, sous la figure d'une curiosité féminine pathologique (archétypale depuis Ève ou Pandore), nous entraîne en fait dans tout l'embrouillamini des formes de sociabilité mondaine. Des mariages arrangés aux fortunes douteuses, des objets fascinants aux sujets exposés, des divertissements affriolants aux drames domestiques, des pouvoirs masculins aux ruses féminines, autant de traces têtues sur les clefs de lecture. Le fait même, d'ailleurs, de ne trouver d'objet magique dans le conte de fée qu'une clef qui réitère obstinément une trace de sang nous signale l'importance des clefs pour ouvrir des cabinets interdits, des personnages mystérieux ou des textes en apparence simples. La pratique de lecture des clefs est encore à la mode dans cette fin de XVII^e siècle et on passe aisément d'une clef de porte à une clef de roman ou de message chiffré²⁷. Or, comme le disent joliment Mathilde Bombart et Marc Escola dans leur réflexion sur les clefs de lecture, elles nous invitent moins à des explications de texte qu'à des « complications de texte²⁸ ».

§32

De même, dans le conte de Perrault, la dernière moralité²⁹ indique combien il faut que le lecteur ou la lectrice fassent preuve d'un esprit sensé et d'un savoir de la grammaire des actions humaines pour en saisir les implications et complications : « grimoire » est une altération du terme de « grammaire » qui, au Moyen Âge renvoie seulement au latin (les langues vulgaires ne sont pas dignes de règles grammaticales), et désigne donc un savoir d'initiés aux secrets – cependant, « grimoire » renvoie aussi au temps passé puisque c'est un vieux livre, voire un livre à l'usage des magiciens : soudain, la féerie refait surface, mais dans la moralité... Enfin, le terme lui-même, par la dynamique de la figuration, nous ramène à l'embarras : en effet, selon le *Dictionnaire de l'Académie* auquel Perrault a participé, « On dit qu'un homme sçait le grimoire, entend le grimoire, pour dire qu'il est habile. On appelle fig. *Grimoire*, des discours obscurs, ou des escritures dif-

²⁷La définition que donne Furetière mélange, de manière inhabituelle chez lui, les sens propres et figurés.

²⁸M. Bombart, M. Escola, « Clés et usages de clés : pour servir à l'histoire et à la théorie d'une pratique de lecture », *Littératures classiques*, n° 54, printemps 2005, p. 5-26.

²⁹« Pour peu qu'on ait l'esprit sensé, / Et que du Monde on sçache le grimoire, / On voit bien-tost que cette histoire / Est un conte du temps passé » (*loc. cit.*, p. 228).

ficiles à lire. *Expliquez vous, je n'entends point ce grimoire, c'est du grimoire pour moy. Cette letttrre [sic] là est un grimoire que je n'ay jamais pû déchiffrer*³⁰ ».

§33

Le suspense du montage alterné porte moins sur le sauvetage de l'héroïne à effectuer que sur les jeux de signes à interpréter habilement au milieu des broussailles de situations problématiques et d'énoncés aporétiques. Là où l'idéologie de l'époque continue à mettre du côté de la barbe les effets de pouvoir, le doute ultime jeté par la seconde moralité sur qui est véritablement maître touche aussi la puissance du lecteur ou de la lectrice, autrement dit, nous-même. Par les effets de sens qu'elle produit, une lecture crée une illusion de continuité entre un texte par définition situé dans un moment historique antérieur (parfois même lointain comme ce conte du temps passé) et le moment de son déchiffrement supposé. L'opposition des moralités successives et du récit constitue une image de la dynamique du déchiffrement – ou plutôt du « re-chiffrement³¹ ». Le montage alterné exploitait le fait nécessaire du montage cinématographique pour créer du continu angoissé à partir d'une discontinuité exacerbée par le flottement entre meurtrier et sauveteur ; le montage des signes permet au conte de Perrault de nous proposer une image de tout processus de lecture des textes du passé entre maîtrise habile et non-maîtrise indéterminée, qui nous autorise à ré-enchaîner malgré ou peut-être grâce aux discontinuités et aux suspens du sens. « La Barbe bleue » nous invite à rêver une « pilo-poétique » des intrigues où on plonge dans les complications et les embrouillaminis, comme dans une barbe aimée, et où on accepte peut-être même de ne pouvoir tout déchiffrer.

³⁰ *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, t. I, p. 452, s. v. « Grimoire ».

³¹ On pourrait penser ici à ce que Gilles Deleuze dit du diagramme foucauldien à partir du problème classique du continu et du discontinu en histoire : « Il n'y a pas enchaînement par continuité, mais ré-enchaînement par-dessus les discontinuités » (*Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 92).

Quelques mots à propos de : Éric Méchoulan

Éric Méchoulan est professeur associé à l'Université de Montréal. Il est membre du Centre de Recherches Intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques. Ses recherches portent notamment sur l'histoire matérielle et intermédiaire des idées, sur les liens entre la mémoire, la culture et ce que nous nommons « littérature ». Il est l'auteur de nombreux articles et de plusieurs livres, dont *Le livre avalé. De la littérature entre mémoire et culture (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Montréal, PUM, 2004 ; *La culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé ?*, Montréal, PUM, 2008 ; *Lire avec soin. Amitié, justice et médias*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Perspectives du care », 2017.

Pour citer cet article

Éric Méchoulan, « « La Barbe bleue », montage alterné et clefs de lecture », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 10/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/700>.