

La forme du conte et son influence sur la lecture des personnages de *Curiosité* d'Anne Terral

Izabela Front

[Université de Silésie]

En 2009 la maison d'édition Stock a publié *Curiosité*, roman d'Anne Terral qui est une réécriture du conte de *Barbe-Bleu*. En effet, un de ses personnages, le comte de Furbach, fait penser à l'époux meurtrier. Cependant, c'est la figure de la femme qui se trouve au-devant de la scène. Ariane a environ 40 ans. Victime de violence conjugale, elle échappe à son mari et refait sa vie dans le manoir du comte où elle reçoit l'emploi d'intendante. Elle observe son patron, les femmes qui apparaissent dans sa vie et qui disparaissent après qu'elles osent entrer dans une chambre interdite. Elle participe aussi à des réceptions que le comte organise une fois par an pour choisir une nouvelle épouse. Le temps du récit se limite à une telle soirée. Vers sa fin, c'est Ariane que le comte choisit.

Telle est l'histoire présentée par Terral : l'histoire d'un meurtrier et d'une femme qui, elle-même victime, l'aide à mener ses projets à bien et finit par tomber amoureuse de lui. Cette histoire paradoxale pourrait donner naissance à un roman psychologique ou policier. Pourtant le lecteur ne juge pas les actes des personnages d'une manière classique. Il ne s'inquiète pas de la vie d'Ariane, ni de celle des autres femmes. Il ne cherche pas à résoudre l'énigme de leur disparition ni à comprendre le comportement dévié du comte. Ce qui attire son attention, c'est la quête de l'amour et de la confiance qui unit les deux protagonistes. La question qui s'impose est alors de savoir comment le texte programme une telle lecture. Selon notre hypothèse elle est due à la nature double de *Curiosité* qui est un exemple de ce que Gérard Genette a appelé une chimère générique¹. Dans le cas de *Curiosité* il s'agit d'un roman qui emprunte au monde des contes merveilleux non seulement son thème, mais aussi quelques éléments formels. Ces éléments imposent au lecteur un certain régime de lecture lié au contrat générique.

Le premier élément emprunté aux contes que nous proposons d'analyser est le traitement du temps et de l'espace. Le conte merveilleux introduit son lectorat dans un monde régi par des lois particulières. Tout y est possible et le surnaturel est comme allant de soi. C'est l'éloignement spatio-temporel qui est à la base de cette réalité et qui est devenu le signe même du genre. Comme le remarque Christophe Carlier :

¹ Cf. Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982, pp. 288 et 370.

l'éternel passé des contes s'entend moins comme un repère chronologique que comme un mode d'organisation du réel. La référence au passé permet au conteur d'inventer ses propres lois tout en les justifiant par un usage prétendument bien connu. [...] On voit ici à quoi sert la référence au passé : non pas à faire croire [...], mais à faire admettre. Non pas à convaincre, mais à établir un code, à installer une convention.²

C'est pour établir ce code que le cadre particulier des contes merveilleux est souligné dans leurs premières phrases, souvent avec le fameux « Il était une fois... » ou d'autres formules semblables. Ces expressions constituent une sorte de seuil que franchit le lecteur et qui le prépare à ce qui suivra.

Le cadre de *Curiosité* est analogue. Déjà dans l'épigraphe, avec une citation de *l'Autre moralité* de *Barbe-Bleue*, l'auteur renvoie le lecteur à la version perraultienne du conte. « Pour peu qu'on ait l'esprit sensé [...] / On voit bientôt que cette histoire / Est un conte du temps passé. / Il n'est plus d'époux si terrible, / [...] Fût-il mécontent et jaloux. / Près de sa femme on le voit filer doux. »³ répète Terral après Perrault. De telle manière l'auteur nie l'histoire qu'elle va raconter et renvoie le lecteur vers un passé indéfini. De plus, le temps de l'histoire restera indéfini comme dans les contes jusqu'à la fin du roman : dans le texte tout entier, il n'y a pas de repère qui permette de situer les événements dans le temps sauf quelques objets de la vie quotidienne tels que les voitures ou les ordinateurs qui surgissent par endroits et qui laissent deviner le caractère contemporain de l'histoire.

Quant à l'espace, lui aussi indéfini et en plus enchanté, il fait penser également aux contes. Les protagonistes vivent dans la ville de Furbach — endroit lointain vers lequel Ariane a dû voyager pendant plusieurs heures, en passant par des forêts et des collines. La ville et celles qui l'entourent (*Runzel, Meinster, Wurtz, Kochheim*) n'existent pas sur les cartes d'Europe. Pourtant, leurs noms semblent être empruntés à la langue allemande et les vins (*riesling, muller-thurgau, spatburgunder, dornfelder*) ainsi que les spécialités de cuisine (tartes fines aux *quetsches, Baumkuchen, Stollen au kirsch*) servis pendant la soirée, proviennent soit d'Allemagne soit d'Alsace. Nous pouvons alors supposer que c'est quelque part là-bas que se produit l'histoire. Au cœur de cet espace se trouve le manoir d'*Überwintern*. Le bâtiment, qui est emblématique des contes aux yeux du lecteur d'aujourd'hui, se dresse dans un endroit désert, à l'écart de la ville. L'ample résidence fait penser à un labyrinthe mystérieux : même Ariane ne sait pas combien de chambres et d'étages il compte. À son aile droite, au sixième étage où les volets aux fenêtres demeurent toujours fermés, se trouve la chambre interdite, connue au lecteur d'autres versions de *Barbe-Bleue*.

Malgré l'atmosphère mystérieuse et les éléments tels que le manoir ou les bals annuels issus du monde charmant et élégant des contes, le texte est parsemé de descriptions peu séduisantes comme celle du train qui sent la bière ou celle des gens qui s'enivrent pendant la réception. Cette dichotomie troublante (provoquée aussi par la présence des objets contemporains mentionnés plus haut) surprend

² Carlier, Christophe. *La clef des contes*. Paris : Ellipses, 1998, p. 41.

³ Perrault, Charles. *La Barbe-Bleue*. Cité par Anne Terral dans *Curiosité*. Paris : Éditions Stock, 2009, p. 7.

le lecteur. D'un côté il franchit bel et bien le seuil du monde qui n'est pas le sien et où tout peut advenir. D'autre part, proche et lointain, ce monde présente des problèmes auxquels le lecteur doit faire face dans la vraie vie. En effet, la nature double de ce monde est inscrite dans le genre du conte merveilleux. Tout en représentant une « logique particulière », comme le dit Carlier⁴, l'espace des contes rappelle celui du monde réel. Le célèbre « dans un pays lointain... » qui ouvre les contes, paraît plutôt manipuler son public que le renvoyer à un endroit inconnu. Effectivement, le monde des contes ressemblait toujours à celui qui était connu du public contemporain. Cela concerne autant les routes et les foires que les châteaux. Les uns comme les autres étaient des éléments tout à fait ordinaires à l'époque des origines des contes. Ainsi le texte emmène-t-il le lecteur loin du monde réel dans un endroit féerique mais, en même temps, celui-ci a l'impression de regarder à travers la lecture ce même monde dans un miroir qui en déforme l'image. Jean Georges voit l'essentiel même des contes, dans cette, comme il la nomme, « rencontre entre l'impossible et le quotidien »⁵.

Cet impossible qui se réalise dans les contes constitue la quatrième dimension de leur monde. Il s'agit du merveilleux, le phénomène qui ne provoque pas d'inquiétude ni chez les personnages ni chez le lecteur. C'est grâce à cet élément que dans les contes tout peut se produire sans être jugé d'une manière habituelle. Comme le remarque Jean-Pierre Aubrit, le merveilleux

suppose que l'on accepte immédiatement et sans réticence la présence au sein de notre monde d'événements totalement irrationnels, dont la réalité ne fait pas plus de doute que le quotidien le plus banal où il s'inscrit. Le critère de la vraisemblance y est donc non seulement absent, mais encore inopérant⁶.

Les événements, bien que surnaturels, sont conformes au monde dans lequel ils adviennent.

En ce qui concerne *Curiosité*, il est vrai que le merveilleux y est peu encombrant, mais sa présence n'est pourtant pas sans importance. Il s'agit d'un hiver éternel et irréel qui, comme l'explique Ariane, « débute dès le mois de juillet »⁷. En anesthésiant la vie, il introduit une ambiance presque onirique de mélancolie. Dans la description d'Ariane, il gagne la dimension symbolique de la stupeur émotionnelle :

À l'horizon, rien que de la forêt, du vert taché de particules blanches, un pelage immobile. Sous cette terre, aucune graine ne semble près de vaincre ce qui la contraint. Serait-il un jour possible de lire ce qui sommeille là-dessous, avenir gelé prisonnier d'une attente sans fin, qui ne demande qu'à se déployer ? D'ici là, sur un iceberg entouré de banquise, la vie demeure insondable.⁸

⁴ Carlier, Christophe. *Op.cit.*, p. 33.

⁵ Jean, Georges. *Le pouvoir des contes*. Paris : Casterman, 1990, p. 95.

⁶ Cf. Aubrit, Jean.-Pierre. *Le conte et la nouvelle*. Paris : Armand Collin, 1997, p. 118.

⁷ Terral, Anne. *Curiosité*. Paris : Éditions Stock, 2009, p. 17.

⁸ *Ibid.*, p. 34.

À ce cadre merveilleux s'ajoutent la construction complexe du roman et le style qui imite le style oral des conteurs. Ces deux éléments participent eux aussi à la création d'une atmosphère particulière de *Curiosité*. En ce qui concerne la construction, le roman se compose des parties en prose (récit d'Ariane) dans lesquelles sont intercalées les parties en vers (paroles du comte qui s'y adresse à ses femmes). Les parties en prose, qui sont quantitativement beaucoup plus importantes, se composent en plus de deux lignes narratives tressées dans un tout serré. La première fait voir la soirée de réception et, comme nous l'avons signalé, englobe tout le roman de son début jusqu'à sa fin. Le lecteur y est jeté *in medias res*, sans qu'il y ait une exposition quelconque. Cette première ligne est interrompue par plusieurs analepses qui créent la seconde ligne de la narration où la protagoniste évoque son passé.

Tout cela donne une forme très élaborée qui rend la lecture difficile. Ariane saute d'un sujet à l'autre, comme elle le dit « à l'image de [s]es souvenirs »⁹. Par conséquent, le récit semble chaotique et fait spontanément. Cependant la structure dûment organisée dans les moindres détails, avec des phrases longues et juxtaposées, accuse plutôt l'art d'une romancière que la précipitation d'une intendante au milieu d'une réception. Quel que soit son talent à raconter, le langage d'Ariane semble seulement imiter le langage parlé. Il n'est qu'un élément du jeu mené par l'auteur avec la convention du conte. Cet élément n'est pourtant pas gratuit. Le style de *Curiosité* riche en ornements, répétitions et jeux de mots rappelle celui des contes de fées. Il est un autre indice de la réalité merveilleuse. De plus, les amusants jeux linguistiques rendent la sombre atmosphère du texte moins sérieuse. Le lecteur sourit quand il apprend que « le comte a d'autres chats à caresser »¹⁰ ou que les invités qui « ont trop bu, [...] sont bêtement imbuables »¹¹. Tout cela adoucit, voire cache aux yeux du lecteur la construction quasi géométrique du texte et le rend plus agréable à lire. En même temps, ce style emmène le lecteur dans le piège de la construction complexe du roman. Ariane parle de détails et d'événements peu importants mais nombreux. Son bavardage divertit le lecteur sans lui permettre de se concentrer sur la trame principale. En outre, le tempo qu'adopte le récit donne au texte un caractère frénétique, troublant. Ariane ne cesse pas de répéter que « rien n'est fin prêt »¹² et de souligner le fléau des invités qui arrivent au manoir. Le dynamisme est assuré aussi par le présent dans lequel sont relatés les événements. Le lecteur a l'impression que tout se passe sous ses yeux.

Le constant va-et-vient entre la précipitation de la protagoniste et l'engourdissement de l'hiver qui dévore le monde crée une ambiance singulière. C'est un mélange de lenteur et de nervosité, d'allégresse et de mélancolie. Tout cela donne au lecteur le vertige. Il se laisse emporter par les émotions suscitées par les sensations esthétiques. La déréalisation du monde présenté et cet égarement détournent son attention du crime et de ses conséquences et ainsi atteignent son jugement. Au lieu d'analyser les actes des personnages, le lecteur est libre et encouragé par le texte de se concentrer sur leur vie intérieure. Celle-ci est peinte amplement grâce à deux stratagèmes inter-

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibid.*, p. 96.

¹¹ *Ibid.*, p. 48.

¹² *Ibid.*, pp. 11, 13.

textuels que Gérard Genette a nommés la *transvocalisation* et la *transvalorisation*¹³ et qui éloignent le texte de Terral des versions antérieures du conte de *Barbe-Bleue*. En ce qui concerne la transvocalisation, comme nous l'avons déjà signalé, dans *Curiosité*, il n'y a pas de narrateur omniscient à la troisième personne. Ce sont les protagonistes qui relatent les événements et cela les rapproche du lecteur. Celui-ci devient leur complice auquel ils livrent leurs secrets, surtout Ariane qui lui adresse la parole directement. Le lecteur est censé comprendre les décisions et les émotions des protagonistes. Il connaît bien les motifs de leur comportement, c'est-à-dire la quête de l'amour et la souffrance mises en valeur par le texte. De plus, la souffrance est un sujet particulier : comme l'a démontré Jouve, il est propice à éveiller chez le lecteur de la sympathie à l'égard du personnage¹⁴. Le rôle de complice lui est alors imposé. Il peut bien sûr le refuser, mais comme le note Jouve, quand le lecteur décide de rejeter la place qui lui est assignée par le texte, le contrat de lecture est rompu. Soit le lecteur abandonne la lecture, soit il voit le texte comme « un pur objet d'analyse »¹⁵. Par conséquent, le texte ne peut pas avoir sur lui son effet. De toute façon, dans le cas de *Curiosité*, le lecteur n'a pas envie de s'opposer au rôle qu'on lui donne. Le texte le mène en douceur, sans qu'il le sache, vers une alliance avec les protagonistes.

L'expansion de la profondeur psychologique des personnages par rapport à leurs modèles des contes est typique du genre romanesque. Elle pourrait cependant endommager leur caractère exemplaire et symbolique en dirigeant l'attention du lecteur vers le problème du meurtre et vers l'analyse du comportement des protagonistes. Malgré le cadre « merveilleux » du récit, nous aurions affaire à une lecture « réaliste » des choses. Pour l'éviter, Terral a choisi de doter les personnages d'une nature double. Ils se trouvent à mi-chemin entre les personnages romanesques dont on connaît le for intérieur et ceux de conte, définis, comme l'a démontré Vladimir Propp, uniquement par leur fonction narrative¹⁶. Effectivement, Ariane et le comte de Furbach ont une faible densité ontologique. Ils sont dépourvus de portrait physique et le texte passe sous silence leur milieu : ils n'ont pas de famille ni d'amis ni de vie professionnelle. Leur caractère même se limite à la recherche de l'apaisement, de l'amour et de la confiance et leur présence dans le texte est strictement subordonnée à la fin narrative : incarner un homme et une femme amoureux.

Cette valeur emblématique est soulignée par les changements d'ordre de transvalorisation qui en plus ont l'avantage d'éveiller l'esprit critique du lecteur. Rappelons que les changements dans l'hypertexte par rapport à l'hypotexte appelés la transvalorisation telle que la définit Genette peuvent concerner l'importance d'un élément du récit ou sa marque axiologique¹⁷. Dans le cas de *Curiosité*, la transvalorisation possède cet aspect double. Les problèmes abordés par Terral sont les mêmes que ceux des versions antérieures du conte. Il s'agit bien de la vie en couple, du vice de la curiosité et de la violence conjugale. Pourtant le poids de ces sujets a été changé et les valeurs qui

¹³ Cf. Genette, Gérard. *Op. cit.*, pp. 411-413 et 483-585.

¹⁴ Cf. Jouve, Vincent. *Effet personnage*. Paris : PUF, 1992, p. 140. La sympathie est comprise ici comme similitude de sentiments. Participation à la douleur d'une autre personne.

¹⁵ *Ibid.* p. 126.

¹⁶ Cf. Propp, Vladimir. *Morphologie du conte merveilleux*. Paris : Seuil, 1970.

¹⁷ Cf. Genette, Gérard. *Op. cit.*, p. 483.

y sont liées ont été modifiées. Cela grâce aux changements diégétiques concernant les personnages.

Ariane n'est pas la jeune fille innocente du conte de Perrault, mais une femme mûre. À cause de ses expériences douloureuses, elle reste méfiante à l'égard de la vie dont elle s'abrite au manoir. Là-bas, d'une manière inattendue, elle tombe amoureuse de son employeur. C'est pour cela qu'elle ne le dénonce pas à la police. Si elle n'arrive pas à sauver ses précédentes épouses, elle devient pourtant un porte-parole des femmes maltraitées, comme elle le dit :

la voix de toutes celles qui [...] vivantes, se sont terrées sous leur maison, très profond dans la terre [...], la voix de toutes celles à la place de qui on décide de la vie et des bleus qui peuvent leur être distribués comme récompenses pour bons et loyaux services, la voix de toutes celles qui ne peuvent plus prononcer un mot à cause du trou [I.F. derrière le cœur].¹⁸

La seule personne à qui elle sauve la vie est le comte lui-même. Quand il la choisit pour femme, elle accepte son amour. En même temps, elle rejette la clé de la chambre interdite et de telle manière elle accepte aussi la curiosité sans se laisser envahir par elle.

En ce qui concerne la figure de Barbe-Bleue incarnée par le comte, elle a aussi subi des changements considérables par rapport à son modèle du texte perraultien. Beau et élégant, fort et intelligent, le comte de Furbach fait penser plutôt à un prince charmant qu'à un homme monstrueux. Il y a pourtant quelque chose de mystérieux et de troublant dans sa figure. Ariane y aperçoit une ombre de souffrance. Lui-même, il reconnaît qu'à l'origine de cette souffrance il y a une quête de l'amour et de la confiance. « Moi [...], dit-il, je voulais juste que l'on me considère et qu'il en ait une, un jour, une et une seule qui me fasse confiance. »¹⁹ Une fois déçu par la curiosité de ses femmes, le comte est cependant impitoyable. Ce côté sombre de sa personnalité se matérialise sous la forme de la chambre secrète qui acquière dans le texte de Terral un sens profondément symbolique. Comme le dit Ariane, sa porte « fermée à double tour ouvre l'accès à l'une des parties de son âme et toutes [I.F. ses femmes] ont regretté d'avoir voulu l'atteindre. »²⁰

La construction des personnages et de l'intrigue est à l'origine de plusieurs transvalorisations. Premièrement, même si le problème de la violence conjugale est présent dans le texte de *Curiosité*, il est loin d'en être le sujet principal. Dans le cas des femmes du comte, il n'est qu'un prétexte pour aborder la question de l'amour et de la confiance. Leur souffrance n'est pas thématifiée et elles-mêmes sont absentes du roman. En ce qui concerne Ariane, le sujet de la violence est plus pesant, mais le texte se concentre surtout, comme dans le cas du comte de Furbach, sur la souffrance psychique de la protagoniste. De plus, la virilité condamnée dans les anciennes versions du conte n'est aucunement réprouvée. Il en est de même en ce qui concerne la curiosité. Si comme dans le conte de *Barbe-Bleue*, elle occupe une place importante,

¹⁸ Terral, Anne. *Op. cit.*, p. 152.

¹⁹ *Ibid.*, p. 149.

²⁰ *Ibid.*, p. 149.

elle n'est pourtant pas totalement condamnée. Ariane accepte son existence comme une partie immanente de la nature humaine dont il faut cependant se méfier. Par contre, ce que le texte met en relief est la quête de la compréhension et de l'amour. Les circonstances de cette quête sont secondaires. Le comte, justifié dans une certaine mesure par sa hantise, n'est pas perçu en tant que meurtrier, mais comme un homme qui est désespérément à la recherche d'un amour parfait. Ariane, partiellement coupable de six meurtres auxquels elle a presque participé, est vue surtout comme une femme mûre qui elle aussi cherche de l'amour. Cette dimension universelle du texte trouve sa confirmation dans une lettre qu'Ariane adresse au comte de Furbach vers la fin du roman. La protagoniste y décrit son désir de créer un livre composé des lettres envoyées par tous les amants du monde. Elle veut parler au nom de toutes les femmes et de tous les hommes²¹. On peut risquer l'hypothèse qu'avec l'histoire qu'elle raconte, elle vient de le faire et que de cette manière les protagonistes deviennent un modèle du couple amoureux.

En nous approchant de la conclusion, nous voudrions rappeler le constat de Tomachevski. Selon le critique « Le rapport émotionnel [I.F. du lecteur] envers le héros relève de la construction esthétique de l'oeuvre [...] »²². Cette phrase résume bien la poétique mise en place par Anne Terral dans son roman. Grâce à des éléments esthétiques typiques du genre des contes merveilleux, l'auteur a programmé la réception particulière de son texte. En effet, le conte suppose un monde où tout est possible et qui annule la loi de vraisemblance. De cette manière, la forme du conte permet d'aborder n'importe quel sujet sans le soumettre au jugement classique : le fait que les mondes fictif et réel soient à la fois proches et lointains pour le lecteur implique que tout événement est perçu d'une façon symbolique. Par conséquent, le lecteur ne condamne pas le comte de Furbach pour avoir tué six femmes ; il ne regarde pas non plus comme une déviance le comportement d'Ariane qui tombe amoureuse du meurtrier. En cela *Curiosité* se différencie des romans policier, réaliste ou psychologique, qui eux respectent la vraisemblance. De plus, comme les personnages sont à mi-chemin entre personnages romanesques et personnages de conte, ils allient la profondeur psychologique et la nature archétypique : ils représentent à eux deux tous les amants avec leurs espoirs et leurs angoisses.

BIBLIOGRAPHIE

- Aubrit, J.-P. *Le conte et la nouvelle*. Paris : Armand Collin, 1997.
- Carlier, Ch. *La clef des contes*. Paris : Ellipses, 1998.
- Genette, G. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982.
- Jean, G. *Le pouvoir des contes*. Paris : Casterman, 1990.
- Jouve, V. *Effet personnage*. Paris : PUF, 1992.
- Propp, V. *Morphologie du conte merveilleux*. Paris : Seuil, 1970.
- Terral, A. *Curiosité*. Paris : Éditions Stock, 2009.
- Tomachevski, B. « Thématique ». In T. Todorov, T. *Théorie de la littérature*. Paris : Seuil, 1965, pp. 263–307.

²¹ Cf. *ibid.*, p. 171.

²² Tomachevski, Boris. « Thématique ». In Todorov, Tzvetan. *Théorie de la littérature*. Paris : Seuil. 1965, p. 295.

FAIRY TALE STRUCTURE AND ITS INFLUENCE ON THE INTERPRETATION OF CHARACTERS IN ANNE TERRAL'S *CURIOSITÉ*

Published in 2009, Anne Terral's novel *Curiosité* is a modern version of *Bluebeard*. Not only does the author use the story to write her own novel but, what is even more important, she also borrows certain formal elements from fairy tales, such as time and space treatment, unrealistic atmosphere and archetypal nature of characters. It seems crucial then to examine what poetic possibilities have come out of the union of a novel with a fairy tale. The assumption is that the presence of the elements listed above allows the author to tell the story of a murder in a symbolic manner. Those elements suspend the standard judgment of facts, typical for criminal, psychological or realistic novel. In consequence, the reader does not condemn the count of Furbach for killing his wives nor does he perceive Arian's behavior as insane because of her feelings for the count. Thanks to the denial of verisimilitude *Curiosité* becomes a metaphoric novel of love and trust.

KEY WORDS / MOTS CLÉS :

fairy tale — character — poetics — unreal world
conte merveilleux — personnage — poétique — déréalisation du monde

Izabela Front

Institut de Langues Romanes et de Traduction
Faculté des Lettres, Université de Silésie
41-205 Sosnowiec, ul. Grota-Roweckiego 5
izabelafront@gmail.com