



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: "La Barbe bleue" de Charles Perrault et "Barbe bleue" d'Amélie Nothomb : dialogue d'un conte d'autrefois et d'un roman d'aujourd'hui

Author: Magdalena Wandzioch

Citation style: Wandzioch Magdalena. (2017). "La Barbe bleue" de Charles Perrault et "Barbe bleue" d'Amélie Nothomb : dialogue d'un conte d'autrefois et d'un roman d'aujourd'hui. "Romanica Cracoviensia" (2017, nr 3, s. 193-200), doi 10.4467/20843917RC.17.018.7700



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Magdalena Wandzioch

Université de Silésie

LA BARBE BLEUE DE
CHARLES PERRAULT ET
BARBE BLEUE D'AMÉLIE
NOTHOMB. DIALOGUE
D'UN CONTE D'AUTREFOIS
ET D'UN ROMAN
D'AUJOURD'HUI

Charles Perrault's *La Barbe bleue* and Amélie Nothomb's *Barbe bleue*. A dialogue between an old fairy tale and a contemporary novel

ABSTRACT

Fairy tales, issued from folklore, belong to a common heritage and that is why they undergo a constant transformation. In 2012, Amélie Nothomb draws the inspiration for her 21st novel *Barbe bleue* from this inexhaustible source. The paper discusses modifications introduced by the famous Belgian writer to Charles Perrault's version of the fairy tale of Bluebeard observed in the chronotope and in the way characters are created, particularly in the aesthetic and spiritual proximity between the protagonist from Nothomb's novel and its prototype.

KEY WORDS: Fairy Tale, Modern Novel, Rewriting.

C'est en 1697 que Charles Perrault a publié un petit recueil *Contes de ma mère l'Oye* contenant entre autres un conte intitulé *La Barbe bleue*. Depuis lors, le personnage ainsi nommé n'a cessé de fasciner de nombreux artistes : musiciens, cinéastes et écrivains.

Ce monstre sanguinaire apparaît dans huit opéras dont la première, celle d'André Grétry, remonte à 1789 et la dernière, plutôt une comédie musicale, *Anne, ma sœur Anne*, de Jeanne Béziers date de 2001. Le personnage est protagoniste de trois ballets, le dernier, celui de Michel Kelemenis, a été chorégraphié en 2017. On le rencontre également dans la cinématographie : déjà en 1901 dans le film muet de Georges Méliès et dernièrement dans celui de Cathérine Breillat, sorti en 2009, sans parler d'autres réalisations filmiques et télévisuelles. Le théâtre n'oublie pas non plus *Barbe Bleue* qui est présent dans quelques pièces.

Mais ce sont surtout des hommes de lettres qui se sont laissés séduire par ce personnage mystérieux et féroce. La liste exhaustive des adaptations du conte de Perrault est impossible à établir tant les réécritures conscientes sont nombreuses. Citons, à titre d'exemple, au XIX^e siècle celles d'Anatole France, de Henri de Régnier, et au XXI^e

celles d'Anne Terral, d'Amélie Nothomb, de Kurt Vonnegut, de Lori Saint-Martin et d'Audrée Wilhelmly.

L'amateur des contes doit donc reconnaître tout simplement que l'hypertextualité « a [...] ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens » (Genette 1982 : 559).

De ce point de vue, il nous semble que parmi les ouvrages mentionnés ci-dessus, c'est le roman d'Amélie Nothomb qui, sans se vouer à une servile imitation, est le plus proche de l'esprit du conte de Perrault et assure le mieux la continuité du passé dans le présent bien que plus de trois siècles séparent la publication de ces deux ouvrages qui portent presque le même titre. Rappelons que le conte de Charles Perrault s'intitule *La Barbe bleue* et le roman d'Amélie Nothomb, paru en 2012, porte le titre *Barbe Bleue*.

Pour le lecteur cultivé, le titre du roman, placé sous le signe du texte fondateur, est un programme prometteur qui, accompagné de nom du genre « roman », fonctionne comme un pacte de lecture identifiable mais peu contraignant. L'intitulé est d'ailleurs symbolique car le protagoniste est seulement une sorte d'avatar moderne de Barbe bleue et ni le personnage étrangement prénommé n'apparaît dans le roman ni cette appellation pittoresque n'y est même mentionnée.

Et pourtant la présence insolite de cette figure du conte, culturellement reconnaissable, importune le lecteur du roman prouvant ainsi que le vieillissement thématique ne concerne pas la création littéraire de Charles Perrault. Il y a davantage : le lecteur assidu du genre puise son plaisir de lire dans les variations exécutées sur le motif connu. Connaissant les règles du jeu intertextuel et prévoyant ou croyant pressentir où l'auteur du texte réécrit l'amènera, il est curieux des chemins par lesquels il sera conduit.

Le roman d'Amélie Nothomb est construit de manière atypique car il se compose de 17 courts fragments non numérotés, séparés par des blancs textuels. Une telle organisation du texte crée l'impression d'une lecture ininterrompue propre au conte merveilleux. En ce qui concerne la narration, l'auteure suit l'usage du conte féerique car les événements sont racontés par un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique. Notons en même temps que le récit rapporté par un tel narrateur est une convention romanesque solidement établie.

Cependant le lecteur initié peut constater dès le début du roman qu'Amélie Nothomb a considérablement renouvelé le texte repris et lui a assuré une originalité incontestable.

Les remaniements effectués touchent premièrement le cadre spatio-temporel. Le jadis du conte, voire l'espace diégétique coupé de la réalité par l'absence de référence géographique (Chelebourg 2006 : 19) est remplacé par le présent romanesque tout à fait réel car Amélie Nothomb situe l'action à Paris, en 2012.

Comme le dit G. Genette, « une telle [...] *transdiégétisation* ne peut évidemment aller sans, pour le moins, quelques modifications de l'action elle-même » (Genette 1982 : 420) et du « changement du milieu social » (Genette 1982 : 421).

Aussi le jeu complexe de reprise et de transformation appliqué au conte de Charles Perrault par l'écrivaine belge concerne-t-il tous les niveaux de la création littéraire à commencer par le protagoniste et son nom. Comme le note avec justesse Tiphaine Samoyault, « inscrire des noms ou des caractères qui renvoient explicitement à la littérature antérieure, c'est à la fois attester la présence d'un personnage existant, pourvu d'attributs connus et imposer un système de référence autonome » (Samoyault 2001 : 74).

Dans l'hypotexte de Perrault, la Barbe bleue n'est pas un véritable patronyme de cette figure répulsive, mais plutôt une expression descriptive qui se manifeste souvent dans des contes merveilleux. Toutefois cette désignation fait image et propose à elle seule la vignette féerique. « ...par malheur cet homme avait la Barbe bleue : cela le rendait si laid et si terrible, qu'il n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuît de devant lui » (Perrault 1995 : 115).

Quant au protagoniste de l'hypertexte d'Amélie Nothomb, un aristocrate espagnol, il porte un nom stylisé don Elemirio Nibal y Milcar. *Don*, le titre d'honneur particulier aux nobles d'Espagne, est juste, mais ni son prénom ni son deuxième nom n'apparaissent dans la langue espagnole et son premier nom est un prénom arabe. Et contrairement à son modèle au visage rébarbatif, rien dans l'apparence de l'aristocrate n'attire l'attention. Tout au plus a-t-il « l'air d'un dépressif profond, le regard éteint et la voix épuisée » (Nothomb 2012 : 11) ce qui ne constitue pourtant pas un signe distinctif.

L'anthroponymie n'est pas bien sûr le seul détail modifié par l'écrivaine belge. L'onomastique, dont nous parlons plus loin, surtout celle relative aux noms féminins, joue un rôle important dans le roman nothombien. L'héroïne du roman en question se nomme également d'une manière originale, à savoir Saturnine Puissant. Cependant la vraie signification de son prénom ne sera comprise qu'à la fin de la lecture.

Dans l'hypotexte de Charles Perrault, la Barbe bleue, personnage disgracié par la couleur de sa barbe et homme à réputation ternie par les mystérieuses disparitions de ses femmes successives cherche une nouvelle épouse. Ce qui séduit une jeune femme au nom inconnu et qui entraîne son consentement au mariage c'est la richesse extraordinaire du gentilhomme « qui avait de belles maisons à la Ville et à la Campagne, de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderie, et des carrosses tout dorés » (Perrault 1995 : 115).

Don Elemirio Nibal y Milcar n'a rien à envier à son prototype car il habite un hôtel particulier, dans le VII^e arrondissement, donc dans un beau quartier parisien. Ses appartements ont « un nombre remarquable de boudoirs » (Nothomb 2012 : 11), sa cuisine est « titanique et moderne » (Nothomb 2012 : 12), il possède une voiture de luxe, la Bentley. Un secrétaire, un chauffeur et un homme de ménage sont en service chez lui.

Dans le roman nothombien ce sont des femmes désireuses de connaître le grand espagnol, homme bizarre, à « réputation sulfureuse » (Nothomb 2012 : 66), entouré d'une aura de mystère, qui répondent à ses annonces de presse concernant la location d'un appartement luxueux à un prix dérisoire. L'aristocrate espagnol le loue dans son hôtel de maître à des jeunes et jolies femmes qui, toutes, disparaissent tour à tour, sans que personne sache ce qu'elles sont devenues.

C'est Saturnine, une jeune Belge cherchant un appartement à Paris, que choisit, parmi plusieurs candidates, don Elemirio Nibal y Milcar. Saturnine, femme courageuse mais inconsciente de la situation, saisit l'occasion et devient colocataire du grand espagnol.

La suite démontre comment le texte de Perrault alimente le roman d'Amélie Nothomb. Dans le conte, peu après le mariage, La Barbe bleue, qui doit s'absenter pour quelques semaines, laisse toutes les clés de la maison à son épouse en l'avertissant fermement : « ouvrez tout, allez partout, mais pour ce petit cabinet, je vous défends d'y entrer, et je vous le défend de telle sorte, que s'il vous arrive de l'ouvrir, il n'a rien que vous ne deviez attendre de ma colère » (Perrault 1995 : 116).

Le conte étant un palimpseste, on voit ses traces transparaître au travers du roman. Don Elemirio, maître de céans, met à la disposition de sa nouvelle colocataire tout le palais excepté une seule pièce, la chambre noire où il développe ses photos. Et il la prévient : « Elle n'est pas fermée à clef, question de confiance. Il va de soi que cette pièce vous est interdite. Si vous y pénétriez, je le saurais et il vous en cuirait » (Nothomb 2012 :12).

Le lecteur établit immédiatement une similitude entre cette pièce et le cabinet secret de Barbe Bleue, héros du conte de Perrault. Le sens de la menace proférée est identique, on y voit le même propos adapté pourtant à un lectorat différent.

L'insubordination de l'épouse de la Barbe bleue, qui pendant son absence entre dans la pièce interdite et y découvre huit cadavres de ses devancières attachées au mur, est révélée au mari cruel par la clé-fée qui, tombée par terre, dans une marre de sang, ne se laisse pas nettoyer. Son pouvoir pernicieux indique qu'elle est une fée méchante qui en renonçant à la forme anthropomorphe habituelle aux fées, induit en erreur la jeune femme qui ne s'attend pas à sa trahison.

Qui plus est, cette clé-fée, le seul élément surnaturel du conte en question, déjoue les habitudes lectorales des amateurs de ce genre où les merveilles abondent et où les fées octroient un soutien indéfectible aux humains.

Saturnine, la nouvelle colocataire de l'aristocrate espagnol est dans une situation incomparable à celle de la dernière femme de la Barbe bleue car elle n'est point curieuse et les secrets du maître du logis ne l'intéressent guère. En tant que femme indépendante, elle satisfait sa curiosité intellectuelle en travaillant à l'École du Louvre. Et don Elemirio, à la différence de son modèle, ne quitte jamais son foyer, l'extérieur lui paraissant odieux.

Saturnine s'installe donc dans l'appartement mirifique et le maître des lieux, très hospitalier, prépare chaque soir le dîner et l'invite à le partager. Leurs discussions sur divers sujets sont la matière des « chapitres » successifs. Il s'avère immédiatement que tout sépare le maître de maison et la jeune femme sauf le goût partagé pour les couleurs, surtout pour le jaune d'or. Don Elemirio, touché par ce fait, tout en considérant qu'aucun mariage n'est assorti à son rang, se déclare tout de même mais il est éconduit car Saturnine n'a pas envie de l'épouser.

Et comme il montre une ardeur immodérée pour l'or et tout ce qui évoque cette couleur, il coud lui-même et offre une jupe en velours doré à la jeune femme.

Cette vêture semble posséder des vertus magiques : « elle épousait si parfaitement sa taille qu'elle [Saturnine – M. W.] eut l'impression d'une étreinte amoureuse » (Nothomb 2012 : 72). Et sa propriétaire se pose même la question : « existait-il un chamanisme de la machine à coudre ? » (Nothomb 2012 : 72).

A partir de ce moment quelque chose d'indéfinissable s'installe insidieusement dans cet univers aux repères sûrs et le texte accumule les indices d'alerte, dont les paroles obscures de don Elemirio qui, voyant sa colocataire en nouvelle tenue, dit en aparté : « ... ma victoire de ce soir, c'est que vous portiez la jupe. Même si cela n'a sûrement pas pour vous le sens que cela a pour moi » (Nothomb 2012 : 69).

Peu après, Saturnine apprend que les huit colocataires précédentes, qui ont reçu en cadeau des toilettes assorties à leurs caractères et à leurs noms, ont disparu sans laisser de traces. Et bientôt la vérité terrifiante lui est révélée par don Elemirio lui-même.

Ces femmes sont mortes pour avoir transgressé son interdit et pour être entrées dans la chambre noire qui s'est avérée être une chambre frigorifique munie d'un dispositif cryogénique. Don Nibal et Milcar a attendu leur décès pour les photographier vêtues des toilettes de différentes couleurs qu'il leur a confectionnées lui-même. Le lecteur apprend alors que les crimes commis sont dûs à la passion thanatophile de l'Espagnol et se rappelle que dans l'hypotexte de Perrault, il n'a jamais connu les motivations du héros éponyme, un vrai monstre humain, pour qui la curiosité indiscrete de ses épouses était une faute punissable. Cependant une telle lacune concernant le protagoniste est tout à fait conforme à la poétique du conte merveilleux dont les personnages n'ont ni épaisseur psychologique ni dimension sentimentale et doivent se contenter d'un statut social.

Le lecteur remarque aussi que la cause de la mort atroce de toutes ces femmes est identique : la désobéissance à la volonté du maître. La seule différence est que les proies mises en scène par Charles Perrault assument tragiquement leur anonymat, tandis que les victimes de la conduite déviante de don Elemirio ne sont pas dépourvues d'identité, bien au contraire, elles portent des prénoms originaux : Eméline, Prospérine, Sévérine, Incarnadine, Térébenthine, Mélusine et Digitaline.

Don Elemirio avoue que suivant leurs prénoms, il leur a confectionné des tenues appropriées, seulement la première colocataire, Emeline a reçu la toilette choisie par elle-même. Influencée par la lecture du conte *Peau d'âne*, elle a rêvé d'une robe couleur de jour. Il va sans dire que le lecteur y décèle un clin d'oeil d'Amélie Nothomb qui évoque un conte en vers du même recueil que *La Barbe bleue*. La jeune princesse de ce conte demande à son père de lui offrir une robe « de la couleur du Temps ». C'est aussi Incarnadine, dont le prénom signifie la couleur rouge clair et vif, qui se voit offrir une veste convenable, veste flamme. Pour assortir les couleurs des vêtements aux prénoms de ses colocataires, l'aristocrate espagnol se sert du *Catalogue universel des coloris*, établi par la métaphysicienne Amélie Casus Belli. Le lecteur complice comprend immédiatement la plaisanterie de l'écrivaine qui a le don inégalé d'inventer les prénoms et les noms de ses personnages.

Quant aux autres femmes, elles ont été gratifiées des atours en accord avec leurs prénoms et leurs caractères à la fois. Le cadeau offert à Thérébenthine dont le prénom est une appellation de l'huile résineuse recueillie de térébenthacées et qui a écrit une thèse sur l'hévéa, arbre produisant un latex utilisé pour la fabrication du caoutchouc, a exigé un effort de la part de don Elemirio. Il a dû fondre un pneu pour en récupérer la substance ductile et en faire une ceinture-corselet. Digitaline, femme vénéneuse au dire du grand espagnol, a mérité des gants mesureurs gradués pour illustrer l'adage latin : *Dosis sola facit venenum* (Seule la dose fait le poison). Toutefois, le lecteur n'a pas besoin de recourir à la maxime latine pour savoir que la digitaline, extraite des feuilles de la digitale pourprée, est un poison, utilisé pourtant en médecine comme cardiotonique.

Ayant entendu les explications de son hôte et voyant dans la chambre noire une place libre pour sa photo, Saturnine, consciente du danger, s'enfuit de la pièce en fermant la porte et en mettant en marche le système réfrigérant. L'amateur des contes merveilleux y reconnaît sans peine le procédé dit « renversement de situation », voire « choc en retour » : si un sorcier ne réussit pas à exercer une coercition, il en subit lui-même l'effet horrible. Et en effet, don Elemirio, laissé dans la chambre noire, y meurt de froid comme ses victimes, puni, comme il se doit dans un conte de fées, pour ses actes délictueux.

On voit donc que Saturnine, femme énergique et indocile, s'éloigne du modèle de la dernière épouse de la Barbe Bleue, soumise et passive. Celle-ci, faut-il le rappeler, attend l'aide de ses frères qui arrivent au dernier moment pour lui permettre d'échapper à la punition terrible. Et conformément aux lois d'une justice rétributive des contes, ils tuent la Barbe bleue et sauvent ainsi leur soeur qui, devenue héritière de toute la richesse de son mari, épouse « un fort honnête homme qui lui fit oublier le mauvais temps qu'elle avait passé avec la Barbe Bleue ». C'est ainsi que la première règle d'un conte de fées est observée car le malheur advenu à l'héroïne est désamorcé par le protecteur dont celle-ci bénéficie (Carlier 1998 : 18)

Toutefois l'histoire racontée par Amélie Nothomb n'est pas un conte féerique et le comportement de l'héroïne qui laisse mourir l'Espagnol est un acte socialement inadmissible et elle doit en subir des conséquences.

Pour entretenir le suspense, le narrateur nous informe que Saturnine a quitté l'appartement de don Elemirio, a appelé son amie et l'a attendue près de la station de métro La Tour-Maubourg en contemplant la coupole dorée des Invalides. Cependant la surprise la plus grande, la vraie chute du récit, attend le lecteur dans la dernière phrase du roman : « A l'instant précis où don Elemirio mourut, Saturnine se changea en or » (Nothomb 2012 : 125).

C'est à ce moment-là que le prénom étrange de l'héroïne, riche d'implications mythologiques, devient intelligible. Et bien que Saturnine ait expliqué à son hôte que « l'adjectif saturnien s'oppose à l'adjectif jovial. Saturne était réputé triste... » (Nothomb 2012 : 57) son prénom fait penser aux Saturnales qui, chez les Romains, étaient des fêtes en l'honneur de Saturne, dieu de la végétation et des semailles, symbole de l'âge d'or, époque où tous étaient heureux. C'est pourquoi Hésiode a donné à cette humanité heureuse le nom de « race d'or ».

Toutefois la fin de l'histoire, tellement inopinée, ne permet ni l'exégèse générique univoque ni l'inscription du roman dans le schéma des pratiques hypertextuelles proposé par Gérard Genette.

Le lecteur avisé voit dans cette métamorphose instantanée un élément emprunté à la féerie où de tels processus n'étonnent guère tant ils sont fréquents.

Cependant dans le cas de Saturnine il est impossible de décider à quel type de transmutation on a affaire car ce n'est pas une métamorphose involontaire de l'homme, victime de sortilèges vu qu'il n'y a pas de sorcier jetant un maléfice contre la jeune femme, ce n'est pas non plus une métamorphose délibérée par science personnelle ou par aide magique et aucunement une métamorphose naturelle d'un personnage qui appartient à la fois aux deux espèces, l'humaine et l'animale (Schnitzer 1995 : 72).

D'autre part, le lecteur peut se demander si le changement de nature équivaut à la mort car dans ce cas-là la catastrophe finale serait plutôt caractéristique du fantastique où le dénouement, quoique tragique, ne résout rien et laisse le lecteur sur ses conjectures. Alors la promesse générique contenue dans le titre du roman ne serait pas tenue et l'énigme resterait insoluble. De toutes manières, les deux approches sont moins concurrentes que complémentaires et l'esthétique du choc émotionnel augmente l'intérêt du roman.

Il est aussi extrêmement difficile d'interpréter judicieusement l'hypertexte allographe que constitue le roman nothombien en y appliquant la classification des usages hypertextuels proposée par Gérard Genette.

Si l'on admet que l'ouvrage est une transformation du conte de Perrault et si on l'inscrit dans le régime ludique, on ne peut tout de même pas admettre qu'il est une parodie de son hypotexte. De même si l'on veut le traiter comme imitation et l'insérer toujours dans le même régime, il serait difficile de le considérer comme pastiche du conte *La Barbe Bleue*. Il faut donc y voir plutôt un exemple de transformation pragmatique (Genette 1982 : 442), qui consiste en la modification du cours même de l'action et de son support instrumental.

L'art étant toujours plus riche que le métadiscours le concernant, il semble également impossible d'appliquer au roman nothombien la théorie de Catherine Durvyne touchant la réécriture. Le critique énumère quatre intentions pour lesquelles des écrivains procèdent à des transformations des hypotextes.

Le premier dessein est mimétique et son résultat est un pastiche. Mais dans le cas d'Amélie Nothomb qui n'imite point le style de Perrault, il serait malaisé de parler de cette forme d'art au deuxième degré.

Le projet didactique s'exprimant par un résumé et par une expansion critique n'est pas non plus envisageable car le roman en question ne vise aucunement à instruire le lecteur. On n'observe même pas l'intention dissuasive contenue dans le conte de Perrault qui dans la première moralité prévient les femmes que la curiosité coûte toujours très cher.

La disposition ironique de l'auteure belge, quoique visible dans le texte, n'aboutit pourtant pas à une parodie.

Le dernier projet qui constitue un cas particulier et qui dévoile le souci de perfectionnement (Durvyne 2001 : 107), même si telle était l'intention de l'auteur, serait tout simplement inexécutable car on ne peut pas parfaire les chefs d'œuvre que sont les contes de Charles Perrault.

On voit donc que le roman nothombien, d'une originalité incontestable, échappe à une classification rigoureuse quelconque.

Et si, en cherchant une nouvelle signification au roman d'Amélie Nothomb, on y voyait tout simplement une féerie contemporaine qui invite le lecteur à d'agréables redécouvertes et surprises et qui est capable de l'envoûter par l'humour et la fantaisie ?

Toutes nos considérations prouvent que l'inventivité d'Amélie Nothomb dépasse les théories élaborés par des critiques éminents et que l'aventure lectorale ne finit jamais surtout avec les contes merveilleux, genre du passé mais jamais dépassé.

C'est pourquoi nous souscrivons au propos de Nicole Belmont qui remarque que « quand on avance [...] dans la connaissance et l'intimité des contes, on remarque un étrange phénomène : le désir d'interprétation s'apaise ou s'éteint, puisqu'on a compris alors que les paroles conteuses en disent plus et mieux » (Belmont 1999 : 237).

BIBLIOGRAPHIE

- BELMONT Nicole, 1999, *Poétique du conte*, Paris : Gallimard.
CARLIER Christophe, 1998, *La clef de contes*, Paris : Ellipses.
CHELEBOURG Christian, 2006, *Le Surnaturel. Poétique et écriture*, Paris : Armand Colin.
DURVYE Catherine, 2001, *Les réécritures*, Paris : Ellipses.
GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes*, Paris : Éditions du Seuil.
NOTHOMB Amélie, 2012, *Barbe bleue*, Paris : Éditions Albin Michel.
PERRAULT Charles, 1995, *Contes*, Paris : PML.
SAMOYAUULT Tiphaine, 2001, *L'inertextualité*, Paris : Éditions Nathan.
SCHNITZER Luda, 1995, *Ce que disent les contes*, Paris : Éditions du Sorbier.