

Le conte écrit, une forme savante

Jeanne Demers et Lise Gauvin

Volume 12, numéro 1-2, avril 1976

Conte parlé conte écrit

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036618ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036618ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Demers, J. & Gauvin, L. (1976). Le conte écrit, une forme savante. *Études françaises*, 12(1-2), 3–24. <https://doi.org/10.7202/036618ar>

L

e conte écrit, une forme savante

Jeanne Demers et Lise Gauvin

« *Formes savantes*, cela veut dire pour nous des formes littéraires qui sont précisément conditionnées par les choix et les interventions d'un individu, formes qui présupposent une ultime et définitive fixation dans le langage, formes qui ne sont plus le lieu où quelque chose se cristallise et se crée dans le langage, mais le lieu où la cohésion interne la plus haute est atteinte dans une activité artistique non répétable ¹ ».

Que d'ambiguïtés sous la notion de « conte écrit » ! Comment en effet ne pas y voir le dénominateur commun d'œuvres aussi différentes que celles de Perrault, Grimm, Poe, Maupassant ou Yves Thériault, sans parler des récits collationnés un peu partout dans le monde par les ethnologues et les folkloristes. Ambiguïté sur le plan de l'inspiration d'abord. Les plus contemporains parmi les auteurs-conteurs avouent volontiers, comme Boccace, n'avoir rien inventé, ou comme les frères

1. André Jolles, *Formes simples*, traduit de l'allemand par Antoine Marie Bugnet, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 144.

Grimm, s'être modestement mis à l'écoute de la mémoire collective. « Littérature de deuxième instance », écrit même Jacques Ferron pour qualifier le conte, reprenant ainsi en une formule brève la phrase célèbre de Nodier, souvent citée par les écrivains québécois du XIX^e siècle : « Hâtons-nous de raconter les délicieuses histoires du peuple avant qu'il ne les ait oubliées »². Et de cette ambiguïté première, la forme ne se ressentirait pas ?

Plus que tout autre genre narratif, le conte écrit repose fréquemment — et consciemment encore — sur des récits antérieurs qui, semblables à ces canevas de la *Commedia dell'arte*, constituent une chaîne d'actualisations possibles, comme suspendues. La lecture de l'index international d'Aarne et Thompson ne donne-t-elle pas l'impression d'une vaste « machine à conter » qu'il suffirait de savoir faire fonctionner pour donner lieu à un trésor quasi inépuisable d'histoires, de variantes ou de motifs ? Mais la découverte des ressemblances entre les récits et leur classification par sujets indique à la fois l'utilité et les limites d'une telle entreprise : si elle prouve sans conteste la pérennité de certains thèmes, personnages et intrigues, sorte de tronc commun excédant les époques et même les civilisations, elle doit, pour ce faire, juxtaposer des textes fort hétérogènes, allant des archives de folklore à des œuvres plus nettement individualisées comme les *Cent nouvelles nouvelles*. Aussi peut-on reprocher à ce classement, entre autres choses, d'ignorer l'aspect stylistique du conte, de ne pas distinguer entre « conte oral » et « conte écrit », de ne retenir enfin que des schémas qui — Propp l'a démontré à propos du conte merveilleux russe — se ramènent finalement, sur le plan de l'histoire, à quelques intrigues-types dont le déroulement ressemble à un mécanisme d'horlogerie.

Entre l'existence virtuelle et constamment mouvante de l'œuvre orale, sa fixation écrite, voire littéraire dans le sens

² Le texte véritable devrait se lire comme suit : « Hâtons-nous de raconter les histoires... » (cf. L. Lacourcière, *Cahiers des Dix*, n° 32, p. 224-225). Cette citation tronquée par les auteurs du XIX^e siècle devient particulièrement significative, dans l'optique que nous proposons ici.

habituel du terme, et le conte écrit de pure imagination, s'inscrit pourtant toute la gamme des réalisations concrètes, singulières. Ce que l'on nomme habituellement, non sans imprécision, conte « folklorique », « populaire » ou « traditionnel », ne perd-il pas son statut folklorique ou populaire dès l'instant qu'il passe de la tradition orale à l'écrit? Ne se modifie-t-il pas déjà d'une tradition orale à une autre³? Comment demeurerait-il semblable à lui-même en subissant l'épreuve réductrice de l'imprimé? Et la modification à laquelle il lui faut alors consentir, comment ne serait-elle pas plus importante au fur et à mesure que le conte, s'éloignant de son origine orale, donc de sa simple transcription, se fait œuvre écrite⁴? Cinq versions d'un même récit légendaire, celui de Rose Latulipe, intitulé aussi « l'Étranger » ou « le Diable au bal », nous serviront de repères dans l'identification de ce cheminement vers ce qu'il est convenu d'appeler la littérature.

« Rose Latulipe », comme chacun sait, est l'histoire d'une jeune fille séduite par le diable déguisé en charmant compagnon de bal, puis punie de diverses façons pour avoir accepté de pactiser avec lui. Tel est le canevas sur lequel brodent des milliers de variantes, dispersées à travers le monde, et plus particulièrement au Québec, où l'héroïne devient, dans la plupart des cas, complice de son malheur à cause de fautes ou transgressions successives : coquetterie, abandon du fiancé protecteur, refus imprudent de quitter le bal à minuit, etc. Une étude systématique de la fortune de ce thème nous mènerait du *Faust* de Goethe au *Kamouraska* d'Anne Hébert, en passant par tous les avatars du mythe de l'étranger (aventuriers, coureurs de bois, survenants...) que décrivent plu-

3. Meletinski signale d'ailleurs le fait : « Le passage du conte archaïque et mythologique au conte de fées classique était accompagné de réarrangements axiologiques et syntagmatiques. (E.M. Meletinski, « Problèmes de la morphologie historique du conte populaire », *Semiotica*, no 2, 1970, p. 131).

4. Mais ces problèmes ne sont-ils pas déjà ceux de la traduction? A preuve, ces innombrables traductions/adaptations des *Mille et une nuits*, dont chacune diffère de la précédente, tant du point de vue du contenu que de la forme même de l'écrit, en fonction de multiples facteurs divergents.

sieurs romans québécois de la terre. Mais tel n'est pas notre propos. Nous limitant strictement au corpus choisi⁵, nous tenterons de cerner les différences de fond et de forme, inévitablement liées à celles des objectifs poursuivis dans chaque cas, entre le conte oral « forme simple » qui ne fait qu'utiliser l'écrit pour durer et le conte écrit « forme savante ». Notre point de vue sera celui du lecteur à qui l'on donne à lire, en des textes pourtant fort dissemblables, une « histoire » à peu de choses près, unique.

*

* *

ENTRE PAROLE ET ÉCRITURE

Les textes dits que nous livrent les translittérations des folkloristes et des ethnologues, reproductions rigoureusement mimétiques de rubans sonores, se prêtent aussi difficilement à la lecture, pour laquelle ils ne sont pas faits, que des partitions musicales sans instrument ni musicien. Plus encore, de tels documents — car c'est bien de documents qu'il s'agit — colligés dans l'intention de conserver, analyser et étudier les contes relevés, et non pas d'abord pour transmettre directement un certain bagage culturel, se trouvent dans une situation également fautive par rapport à l'oral dont ils émanent que face à l'écrit qu'ils adoptent. Indépendamment du problème des variantes et de la traduction, la transcription littéraire, le plus souvent, élimine la situation de discours propre à chaque actualisation du conte : entourage physique et social de l'acte d'énonciation, identité des interlocuteurs, échanges de paroles, gestes et mimique du locuteur, etc.

5. « Le diable beau danseur », coll. Denis Lessard, n° 1, in Jean Du Berger, *les Légendes d'Amérique française*, Dossiers de documentation des Archives de folklore de l'Université Laval, Québec, P.U.L., 1973, p. 14-15 (version A). — P.-G. Roy, « La légende du Monsieur en habit noir », in « Légendes canadiennes », *Cahiers des dix*, Montréal, 1937, p. 71-73, (version B). — A. de Haerne, « Le diable au bal », *Les Nouvelles soirées canadiennes*, Montréal, 1886, vol. V, p. 3-9, (version C). — Claude Aubry, « Rose Latulipe », *le Violon magique et autres légendes du Canada français*, Ottawa, Editions des Deux rives, 1968, p. 35-39 (version D). — Aubert de Gaspé fils, « l'Etranger », in *l'Influence d'un livre*, 1837 (Réédition-Québec, 1968), p. 28-37 (version E). Ces textes sont reproduits immédiatement après le présent article.

Image en réduction d'un texte plus global dont ils rendent compte indirectement par des renseignements sur l'« informateur », la date et le lieu de l'enregistrement, ces transcriptions, précisément parce qu'elles sont aussi exactes que possible, refusent toute velléité d'écriture. Le sentiment déconcerté du lecteur vient de ce qu'il a l'impression d'assister, en voyeur, à une représentation dont plusieurs éléments lui échappent. Ainsi dans une version orale transcrite de « Rose Latulipe » (le texte A de notre corpus), les signes du discours ne demeurent que comme traces, en creux, fossilisés en quelque sorte : phrases de connivence conteur/auditoire (« J'cré b'en i' avait des grippes, hein, l'diable), hésitations (« a'avait des... un'bouteille d'eau bénite »), interjections (« mes amis du bon Dieu »), allusions, par contraste, au contexte culturel de l'énonciation (« Dans c'temps-là i'payait la traite », « de c'temps-là, c'était des poêles à deux ponts »).

En pareil cas cependant, l'enquêteur ou l'ethnologue, lorsqu'il publie des contes en recueils, éprouve souvent le besoin de corriger, dans sa préface, l'aspect fragmentaire d'une narration dont n'est recueilli que le texte dit. Telle cette présentation de *Carcajou et le sens du monde* qui, non seulement fourmille de renseignements précieux sur la civilisation des montagnais naskapi, mais ajoute : « Tout ce que nous venons de dire des atno'gan serait incomplet si nous passions sous silence le fait que leur narration déclenche fréquemment le rire des auditeurs. Nous en avons souvent eu l'expérience en faisant tourner, à la demande des gens, les bobines sur lesquelles nous avons enregistré auparavant des atno'gan; l'oreille tendue, le sourire fixé, les coups d'œil entendus qu'ils se lançaient les uns aux autres et finalement l'éclat de rire général lorsque Carcajou, par la voix du narrateur, se présentait comme un bon chasseur ou encore lorsqu'il échouait misérablement en tentant d'imiter un autre animal »⁶.

L'introduction de Philippe Métayer aux *Contes de mon iglou*, reprend pour sa part, en une sorte de prologue, l'atmos-

6. Rémi Savard, « Introduction », *Carcajou et le sens du monde*, Éditeur officiel du Québec, 1971, p. 13-14.

phère des récits entendus : « Le plus souvent c'était le soir dans l'iglou, durant les longues veillées de l'hiver, que les vieux conteurs transmettaient aux plus jeunes les légendes du passé. La femme avait, de quelques tapes de sa baguette, éteint la plus grande part des mèches de la lampe de pierre... Personne ne dormait encore dans l'iglou, mais chacun était à la porte du rêve. À la voix du conteur remontant le fil du temps, le moment présent s'évanouissait comme sous un coup de baguette magique »⁷. Le titre déjà, *Contes de mon iglou*, est une tentative de l'éditeur-auditeur-témoin pour recréer le contexte de la récitation, contexte que vient également souligner, tout au long du livre, la présence de gravures dues à un artiste esquimau. Mais revenons à notre corpus. Le titre de la version A de « Rose Latulipe » — *Le diable beau danseur* — n'est-il pas révélateur lui aussi? S'il est du folkloriste, il constitue sa marque, son poinçon d'artisan : il indique une place dans un classement. Provient-il de l'informateur? Celui-ci n'étant pas innocent — comment le serait-il, puisqu'il se sait enregistré? —, c'est qu'il a joué le jeu de la science et son discours en porte l'empreinte.

Dès qu'elle prend contact avec l'écrit, la tradition orale ne peut éviter ce travail de modification/suppression/addition que lui font subir ceux qui la recueillent. Il est inévitable qu'elle devienne, à des degrés variables, objet d'adaptation. Cette adaptation est de deux sortes : ou bien le texte initial est rigoureusement respecté et les références à l'acte d'énonciation, rares, se trouvent remplacées par un discours second, celui du préfacier, du présentateur, ou bien il subit des remaniements divers et en quantité variable selon les intentions de l'éditeur. Remaniements d'abord formels dont un échantillonnage à peu près complet est donné dans le premier tome de *les Vieux m'ont conté*. Chaque conte de ce recueil est publié dans une double version, l'une, originale, représentant fidèlement la parole du conteur, l'autre retouchée en fonction, assure Germain Lemieux, d'une plus grande lisi-

7. *Contes de mon iglou*, recueillis et traduits par M. Métayer, « Introduction », Ed. du Jour, 1973, p. 11.

bilité. Si cette dernière version sait parfois combler la carence du texte oral en y apportant certains compléments tirés des gestes et de la mimique du conteur, elle se distingue surtout de la précédente par une série de retraits, de gommages, de réductions : suppression de ce que le folkloriste appelle « les surcharges du texte oral », soit les répétitions des mêmes éléments de description et d'explication, les apostrophes au lecteur, les avertissements. « Un cas se présente souvent », précise-t-il, « le nom du héros n'est mentionné qu'après une page ou deux. Pour clarifier le texte, nous introduisons le nom à l'endroit psychologique, au début du récit. »⁸ Clarifier le texte? On ne peut que s'étonner. Ces modifications ne se font-elles pas plutôt aux dépens du conte lui-même dont l'efficacité repose, dans une certaine mesure, sur ce que nous pourrions nommer, après J.C. Lapp, une « esthétique de la négligence »⁹?

Remaniements ensuite dans le fait même de choisir certains contes plutôt que d'autres lors de l'établissement d'un recueil. Non content d'alléger le texte de répétitions qu'il donne comme « oiseuses » ou d'allusions qui échappent à nos « cerveaux de civilisés », le compilateur des *Légendes indiennes du Canada* explique que les récits dont il dispose ne sont pas tous « d'égale valeur », certains d'entre eux étant « trop obscènes pour être rapportés »¹⁰. Toute prétention scientifique est ici abandonnée. On cherche tout au plus à donner quelques exemples représentatifs de l'esprit indigène, sans manquer d'ailleurs de le comparer à l'esprit civilisé.

Pareilles réductions peuvent se confondre, à la limite, avec le simple résumé. C'est le cas d'une autre version de Rose Latulipe intitulée cette fois « La légende du monsieur en habit noir » (la version B du corpus). Cette version, bel

8. *Les vieux m'ont conté*, Contes franco-ontariens, recueillis et annotés par Germain Lemieux, t. 1, « Introduction » Bellarmin, Maisonneuve et Larose, Montréal et Paris, 1973, p. 17.

9. J.C. Lapp, « The Esthetics of Negligence, LaFontaine's Contes », *l'Esprit Créateur*, vol. III, n. 3, 1963, p. 113.

10. C. Mélançon, *Légendes indiennes au Canada*, éd. du Jour, 1967, « Introduction », p. 7.

et bien signée, est due à un auteur dont la seule participation au récit consiste à localiser l'endroit où il a entendu « raconter » la légende qu'il rapporte et à interpeller les « jeunes gens » dans un épilogue parodiquement (le lecteur l'espère, du moins!), moralisateur. La réduction est maximale : récit embryonnaire, absence de toute dramatisation, de toute surprise du texte. On est à deux doigts de l'exemplum linéaire et neutre. À preuve cette phrase lourde de logique irréfutable destinée à ceux parmi les lecteurs qui n'auraient pas encore deviné l'identité pourtant évidente du bel étranger : « On comprit alors que ce monsieur en habit noir était tout simplement Belzébuth. Il n'avait pas ôté son chapeau pour cacher ses cornes et il avait gardé ses gants pour dissimuler ses griffes ». (p. 29)

TRISTES... ET MOINS TRISTES RÉÉCRITURES

« Chaque fois qu'une Forme simple s'actualise, écrit Jolles, elle avance dans une direction qui peut la conduire jusqu'à cette fixation définitive qu'on trouve finalement dans la Forme savante : à chaque fois elle s'engage sur la voie de la solidité, de la particularité, de l'unicité, en perdant ainsi une part de sa mobilité, de sa généralité, de sa « pluricité »¹¹. L'examen des textes qui précèdent nous permet d'ajouter en corollaire : chaque fois qu'un conte s'actualise par l'écrit, il se fige et trahit d'autant plus la forme simple que de l'ensemble des signes qui la constituent initialement, on ne retient, par souci de généralisation extrême, que ceux que Philippe Hamon nomme référentiels¹². N'est-ce pas ceux-là que choisit précisément la légende, davantage axée sur un contenu dont on atteste d'ailleurs l'authenticité, que le conte, plus orienté vers la relation conteur-conté et donc vers le plaisir du texte?

11. A. Jolles, ouvrage cité, p. 187.

12. P. Hamon distingue trois grands types de signe : ceux qui renvoient à une réalité du monde extérieur, les « référentiels », ceux qui renvoient à une instance d'énonciation, les « embrayeurs », ceux qui renvoient à un signe disjoint du même énoncé, ou signes « anaphoriques » (« Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, mai 1962, p. 94).

« La légende du Monsieur en habit noir », telle que reprise par Pierre Georges Roy (toujours la version B du corpus), se déroule en dehors de tout discours de conteur. Celui-ci a été effacé pour mieux subordonner le récit à son exemplarité.

Alors que le conte doit permettre à celui qui l'entend ou le lit de le raconter à nouveau, la légende tend vers le sens plein et fixe de ses éléments, renvoyant à des clichés, à une culture, à des idéologies. Seul joue vraiment le phénomène d'information, si le lecteur est étranger à cette culture, ou de reconnaissance, s'il en fait partie. Ce qui n'empêche pas la légende, et bien qu'elle se prête plus facilement au résumé et se fasse plus volontiers cavenas, de prendre, à l'occasion, la forme orale ou écrite du conte.

Malgré la passivité apparente de sa désignation, le conte transcrit/écrit n'évite pas, sauf s'il s'agit d'une translittération, la présence d'un auteur (scripteur), l'émergence d'une subjectivité donc, qui oriente, sinon la matière, du moins la forme du texte final présenté au lecteur. Qu'il choisisse d'occulter certains documents, d'en privilégier d'autres, de résumer seulement l'histoire entendue, cet auteur camouflé et discret joue à peu près le rôle, par rapport à la tradition orale, de l'adaptateur de littérature enfantine qui, en voulant faciliter la lecture de chefs-d'œuvre, altère profondément ceux-ci. Tels ces *Contes tirés de Shakespeare*¹³ qui n'ont du conte que le nom et des textes du grand dramaturge anglais, que le souvenir. Tristes réécritures que celles où, sous prétexte de se mettre au niveau du destinataire, l'auteur-adaptateur annule le travail de l'écrivain, diminue l'attente du lecteur, le prive du jeu textuel.

Dans cette zone grise d'une littérature trop exclusivement didactique, le texte intitulé « le Diable au bal » et attribué à A. de Haerne (la version C du corpus) surcharge le récit légendaire d'une série d'éléments dont les visées morales ne

13. Charles et Mary Lamb, *Contes tirés de Shakespeare*, 1807, ouvrage paru en traduction chez Flammarion, 1969, 224 pages.

font aucun doute : manichéisme du préambule (l'opposition curé/vieux José annonce celle de Baptiste/Belzébuth), punition exemplaire de la belle Corinne (marque sur le visage, folie) et abondance d'épithètes (le « brave » Baptiste, le « vénérable » José). De plusieurs façons, l'auteur trahit sa présence, présence d'autant plus gênante qu'elle est voilée par l'apparence d'objectivité apportée par le sous-titre — « légende canadienne » — et la narration à la troisième personne, sans intervention directe du sujet de l'énonciation. Le récit qui en découle est une adaptation terne, faite à la fois pour le lecteur et contre lui, de motifs connus. Pour le lecteur que l'auteur veut influencer et convaincre en se servant de ce texte-prétexte. Contre lui également ; pour le lecteur de contes, ce qui importe, n'est-ce pas, ainsi que l'écrit M. Raymond « bien moins de comprendre que d'être surpris, d'être entraîné au-delà, de se perdre de vue »¹⁴ ? Or tout est déjà dit dès la première phrase de « le Diable au bal ». Comme s'il s'agissait d'une sentence : « C'était un pécheur endurci que le vieux José, et dans le silence, bien souvent, le vénérable Messire de Coudray avait pleuré les désordres de cette brebis égarée » (p. 29). Quelle différence avec le clin d'œil malicieux du conteur oral, dans la première version citée qui, jusqu'à la toute fin, sait ménager la surprise de son auditeur : « Pis là, a' l'a r'connu qu'était pas bonne. P'is là, a' s'est mis'a retourner à la confesse p'is à faire b'en, p'is à amuser des bons garçons... par des *cochonneries* » (p. 27).

Le conte transcrit/écrit, forme ambiguë, oscille, hésite entre les exigences scientifiques de la recherche folklorique et la création littéraire, entre le langage de la forme et celui du poète, quand ce n'est pas celui du prédicateur. Sans l'attester ouvertement, il est toujours l'objet d'une réécriture, d'une adaptation, soit que celle-ci se fasse uniquement par l'élimination inévitable de la situation de discours propre au récit oral, soit qu'on modifie le récit ou qu'on le transpose selon

14. M. Raymond, « Notes pour une histoire et une poétique de la nouvelle », *Vérité et poésie*, Neuchâtel, 1964, p. 139-140.

l'idéologie à véhiculer. Il pourrait sembler vain de comparer ainsi des projets et des données aussi diverses que des archives de folklore, des contes simplement recueillis ou compilés, et des récits légendaires signés, si tous ces textes n'avaient en commun, en même temps que la présence/absence d'auteur dont nous avons déjà parlé, la suppression d'un certain nombre de signes constitutifs de toute œuvre. Paradoxalement, le conte transcrit, s'arrêtant au seuil de la littérature, nie son propre statut et paraît vouloir masquer le phénomène de la transcription lui-même. Aucun des récits que nous venons de mentionner ne se donne directement comme transcrit, aucun, sinon celui de Pierre-Georges Roy — et encore, puisqu'il ne s'agit pas à proprement parler d'un conte transcrit, mais d'un simple résumé de l'histoire — ne porte explicitement les marques de la présence dans le texte du narrateur-transcripteur : à la catégorie des personnages-embrayeurs¹⁵, se substitue un brouillage plus ou moins heureux d'auteur implicite et de lecteur a-chronique, attentifs au seul « message » du texte, à sa fonction référentielle. Fidélité bien imparfaite que celle-ci qui consiste à taire le processus de la transcription en vertu d'une plus grande adéquation à l'*histoire* racontée!

Résultat d'un effort, d'un travail conscient de réécriture, la fidélité dont parlent les frères Grimm, dans leur correspondance avec Arnim, n'a rien d'un calque maladroit. Véritable expérience de re-création, elle tente de retrouver le langage premier de la forme en suppléant à la carence de la reproduction mimétique, « si bien, écrit Jan de Vries en une sorte de reproche, que nous admirons le style de Wilhelm Grimm plutôt que la forme du conte populaire ».¹⁶ Mais est-ce bien un reproche? Au *no man's land* qu'est le conte transcrit se substitue la parole de l'écrivain qui choisit d'actualiser les récits entendus, en vue non plus seulement de les conserver, mais de les transmettre à un public d'éventuels conteurs, reconstituant ainsi la triade que Bühler donne com-

15. P. Hamon, article cité.

16. « Les contes populaires », *Diogène*, n° 22, Paris, 1958, p. 6.

me fondamentale de l'acte de communication : le « monde », c'est-à-dire le contenu dont on parle, le locuteur et le destinataire ¹⁷.

Telle version récente de Rose Latulipe, par exemple (la version D du corpus), loin de déguiser le rôle d'intermédiaire que l'« auteur » est appelé à assumer en pareil cas, consiste à superposer constamment deux temps, le passé des légendes et des croyances et le présent de l'énonciation, jouant sur la connivence ainsi acquise avec le lecteur moderne : « J'ai pris grand plaisir à récrire les légendes qui forment ce recueil », confesse Claude Aubry dans sa préface. « Je l'ai fait sur un ton un peu ironique, je l'avoue, et dans l'esprit de notre temps, disons plutôt dans l'esprit d'un « honnête homme » du *xx*^e siècle, mais tout en respectant la trame et non sans une certaine amitié pour les personnages de ces récits. » ¹⁸ Cette distance ironique se manifeste par des synthèses à l'emporte-pièce, du genre de celle-ci : « Le héros classique de nos légendes, à part Satan, n'était pas encore intervenu. Mais il devait bientôt entrer en scène. Une fois de plus, ce serait le combat épique entre Monsieur le curé qui voulait à tout prix sauver ses ouailles et Satan qui, à tout prix lui aussi, voulait lui en croquer » (p. 39). Ou encore, par des questions adressées au lecteur, par des manifestations d'étonnement : « Tout Canadien-français qu'il était, il n'avait qu'une fille, Rose » (p. 36). Pareille transcription — mais peut-on encore parler de transcription? ne sommes-nous pas plutôt dans le domaine du conte écrit? —, insistant sur le hiatus entre les cultures présente et passée, englobe pourtant l'une et l'autre dans un contexte commun au narrateur et au lecteur implicite (« nos légendes »). Plus précisément, Claude Aubry livre ici sa lecture de la légende, lecture qu'il souhaite faire partager. Des divers modes de participation de l'auteur au texte, celui-ci, tout en étant le plus direct, le plus individualisé (le « sujet » du conte devenant à la limite cette relation de nar-

17. Karl Bühler, *Sprachtheorie*, Iena, 1934, cité par O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972, p. 426.

18. Cl. Aubry, ouvrage cité, « préface », p. 11.

rateur à narrataire), n'est toutefois pas sans donner encore dans le piège de la schématisation, du résumé contraire à la forme du conte dont le resserrement va de pair avec un certain luxe de détails, d'informations : « Au moment où nous écrivons ces lignes, » lit-on dans l'introduction de *les Vieux m'ont conté*, Tome I, « une jeune secrétaire lit tous les contes qu'elle trouve dans nos manuscrits pour les raconter, le soir venu, à ses petits frères et sœurs. Et malheur à elle si le conte est trop résumé! ¹⁹ »

NÉCESSITÉ D'UNE « SUR-ÉCRITURE »

Projet apparemment modeste, la mise par écrit de contes, si elle souhaite dépasser la simple transcription dont le but premier, rappelons-le, est de fournir des documents de travail aux chercheurs, si elle désire surtout éviter toute réduction liée à une adaptation laissée au hasard ou encore orientée par quelque intention immédiatement pratique, doit non seulement rétablir la chaîne conteur-conté sans laquelle le conte ne peut exister, mais surtout savoir l'utiliser pour organiser celui-ci. Chaîne conteur-conté qui motive, implicitement ou explicitement, dans la relation narrateur-narrataire, le plaisir du conte comme texte. N'est-ce pas d'ailleurs cette chaîne conteur-conté qui, formellement, distingue le plus le conte de la nouvelle? Cette dernière, par définition, appartient à l'écrit. C'est forcément à un *lecteur* (narrataire) qu'elle s'adresse et, théoriquement du moins, à un seul à la fois. À un lecteur dont il lui faut, bien entendu, retenir l'attention, qui lui est acquis cependant par tout un conditionnement culturel à partir du moment où, que ce soit grâce au titre, à un début qui le plonge en pleine action, au mystère d'un prénom ou peut-être même à la renommée de l'auteur, il se sent emporté dans le destin heureux/malheureux du (des) héros. Lecteur qui n'a évidemment que faire d'un témoin à ses émotions et encore moins d'un complice! À qui importe peu, même si le récit se déroule à la première personne, celui qui les provoque : le « je » devient alors personnage; il s'agit, en quelque sorte, d'un « je/il ».

19. Ouvrage cité, Introduction, p. 16.

Il en va bien autrement pour le lecteur de contes. À lui aussi on propose un jeu précis dont il connaît également les règles, et depuis toujours. Voilà toutefois que les choses se compliquent : ces règles relèvent de l'oral. Elles supposent nécessairement un conteur, quelque part ; rassemblés autour de lui, des auditeurs qui participent de leurs réactions à l'événement-fête que le conte constitue, et du même coup, contribuent jusqu'à un certain point, à l'élaboration du récit. Du plus loin qu'il se souvienne — son expérience du conte ne remonte-t-elle pas habituellement à sa petite enfance ? — le lecteur adhère à ces règles. Son adhésion est si totale, si inconditionnelle qu'elle se transforme chez lui en ce qui a été nommé un « horizon d'attente » auquel doit répondre l'écrivain-conteur. Qu'il emprunte ou non ses thèmes à la tradition, d'ailleurs, devant la page blanche, le texte à faire, un même défi l'attend, entier : il lui faut transformer un auditeur devenu lecteur en *lecteur-auditeur*.

Y manque-t-il, le conte alors ne s'actualise pas et la célébration n'a pas lieu. Selon le dosage de ses divers éléments — discours, description, récit, paroles rapportées — il se fait, nous avons pu le constater dans le cas de certaines versions de « Rose Latulipe », anecdote, *exemplum*, résumé. Dissimulant couleurs et formes sous des plis bien nets qui permettront le rangement ou le transport, le dragon en papier de la fête ne s'est pas déployé. Si, au contraire, l'écrivain répond et même comble l'attente de son lecteur, nous avons *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. Nous avons aussi, en plus terne — ou est-ce en plus « classique » ? « l'Étranger » d'Aubert de Gaspé fils (la version E du corpus), tiré de *l'Influence d'un livre*.

Mais en quoi consiste l'attente du lecteur de contes ? En quoi surtout diffère-t-elle de celle du lecteur d'autres types de récit ? Tout lecteur de récits d'imagination, est-il besoin de le dire, cherche d'abord un dépaysement du quotidien. Il se cherche aussi. Le tour du monde et de l'autre que sont le roman et la nouvelle, ne lui présente-t-il pas, en même temps que le suspense, toujours plus ou moins présent — que se

passera-t-il? — son double, ses possibles, en positif comme en négatif? Il faut encore davantage au lecteur de contes : au dépaysement, il exige que s'ajoute l'émerveillement dans le sens étymologique du mot, l'étonnement qui peut aller, lorsqu'il s'agit du conte fantastique, jusqu'à la peur, l'angoisse, l'épouvante même. Et, sans doute en mémoire du moment où le conte était mythe, il lui demande de se faire miroir des choses et des êtres, miroir à traverser pour apprendre, comprendre, éventuellement participer au savoir de celui qui a la parole. À ce dernier dont la présence lui paraît essentielle, il suppose une sagesse particulière que lui confère l'âge le plus souvent, à défaut, l'instruction, le sexe parfois, variable selon les civilisations²⁰. Il imagine aussi, obligatoirement des co-auditeurs avec qui partager la morale et/ou le plaisir du conte. Morale-plaisir plutôt, puisqu'elle est, ainsi que l'explique André Jolles²¹ essentiellement compensatoire.

Tout cela ne peut faciliter la tâche de l'écrivain qui tient à se faire conteur. Comment, lui qui ne dispose après tout que de mots, s'y prendra-t-il pour rejoindre un lecteur à la fois exigeant — qui n'attend rien de moins du conte que de transformer la vie — et assez naïf pour demander un passage aussi absolu de l'oral à l'écrit ou, précisément, et c'est alors que la difficulté apparaît vraiment, que l'écrit se fasse « messenger d'expérience entre un personnage qui raconte et d'autres qui écoutent »²².

L'écrivain-conteur choisit-il de jouer la carte de la forme? Il procédera par mimétisme. « Sur-écrivain » son texte, d'une certaine façon, et reconstituant, par l'intermé-

20. Dans certaines sociétés rowandaises, par exemple, c'est la femme qui raconte. Mais il s'agit alors de contes oraux. La civilisation de l'écrit paraît, pour sa part et du moins en Occident, privilégier l'homme conteur. C'est ainsi que dans les *Contes vrais* de Pamphile Lemay, sur la quinzaine de conteurs mis en scène, une seule femme prend vraiment la parole. Les autres, comme la mère Fanfan de « le Hibou » ne font que transmettre des commérages et communiquer des craintes populaires.

21. *Op. cit.*, p. 190 et suiv.

22. A. Vial, « Conte, nouvelle et roman », in *Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizt, 1954, p. 470.

diaire du narrateur le contexte du conte oral, il présentera au lecteur, dans un premier récit, le cadre — salon, cuisine, jardin, selon les besoins de l'atmosphère — où sera raconté le second, celui qui véhicule le contenu du conte proprement dit. Le « je » du narrateur premier pourra prendre en charge le récit enchâssé ou encore le confier à un membre de l'assistance. La chaîne conteur-conté se trouve ainsi restituée par la sorte de relais que constitue le récit premier. Via le lecteur implicite de celui-ci, c'est constamment que le lecteur se verra impliqué dans la relation plus ou moins serrée conteur-auditeur(s), auditeur(s)-conteur.

Ce type de conte écrit, une variante en fait, variante ramenée à l'unité, du cadre de la nouvelle toscane — que René Godenne, notons-le bien au passage car cela est significatif, appelle « nouvelle-contée »²³ — a été abondamment pratiquée par les écrivains-conteurs. Maupassant, comme on sait, en a presque fait sa marque de commerce et nombreux sont les contes québécois du XIX^e siècle construits sur ce modèle. N'est-ce pas d'ailleurs le cas de l'Étranger? Un soir de neige, le « je » du premier récit trouve refuge dans une maisonnette isolée, habitée par un couple âgé et leur fille, Marguerite. Celle-ci, jeune et jolie, se préparant à aller danser, boude les conseils de prudence de son père. Tout est alors en place pour le récit second : coquetterie de la jeune fille qui s'attarde à sa toilette, circonstances particulières — on est au soir du Mardi Gras — présence d'un conteur tout désigné, le père, en possession d'un savoir, existence enfin d'un auditoire en puissance : un voyageur curieux, disponible, et la mère, trop complaisante, à qui il sera bon de remettre en mémoire les mésaventures de Rose Latulipe avec le diable. Jusqu'au prénom de la jeune fille qui appelle la narration de la légende!

Dans un premier coup d'œil, un tel conte paraît tout devoir à l'oral. D'une part, il reconstitue presque entièrement l'atmosphère et les rites de ce dernier, d'autre part, il s'appuie

23. In *La nouvelle française*, Presses universitaires de France, 1974, 176 pages.

sur un récit légendaire, donc sur un bien en quelque sorte public, transmis par la tradition : « — Je tiens cette histoire de mon grand-père, dit le bonhomme ; et je vais vous la conter *comme il me la contait lui-même* »²⁴. Méfions-nous cependant, les choses ne sont pas si simples. L'oralité est feinte, puisqu'elle passe par l'écriture. Quant à la légende, elle se prolonge dans le destin individualisé de la jeune fille du récit premier, elle se transmet surtout au lecteur, non plus par la voie de la tradition mais par celle de la culture, au sens restreint du terme. Nous n'en voulons pour preuve que la discrète allusion au *Faust* ainsi que l'exergue, emprunté à Shakespeare par Aubert de Gaspé. Et quel geste relève davantage de l'écriture que l'emploi d'un exergue !

Le fait de dépendre de l'écriture, d'être pris en charge par des procédés qui, spécifiquement, appartiennent à celle-ci, ne qualifie pas automatiquement le conte écrit comme « littéraire ». En particulier le conte à récit(s) enchâssé(s) et justement parce que, constituant une sorte de limite au genre, disons, pour mieux cerner le phénomène, un « modèle-limite », il est plus menacé que d'autres formes par le danger de la fixation sclérosante. Paradoxalement en effet, lorsque ce dernier atteint une trop grande perfection formelle, lorsqu'il est trop semblable à lui-même, il peut — et ici s'inscrit peut-être l'une des frontières entre le simple conte écrit et le conte littéraire — « fonctionner » sous de fausses représentations auprès de son lecteur, par le seul mécanisme d'une forme bien rodée et l'unique force de la légende ou de l'histoire rapportée par le narrateur second. Bien des contes du XIX^e québécois ne s'en sont pas fait faute, notamment parmi ceux publiés dans des périodiques.

Mais il n'y a pas que de mauvais sonnets, n'est-ce pas ? Et le bon écrivain-conteur sera précisément celui qui saura ne conserver des lois du genre que l'essentiel — ou mieux l'esprit. Et encore devra-t-il prendre avec elles toutes les libertés possibles. Libertés qui, à l'occasion, auront même une

24. Cf. p. 44. C'est nous qui soulignons.

allure de servitude, afin de mieux faire entrer le lecteur dans le jeu pseudo-innocent du conte écrit, une servitude au deuxième degré, pour ainsi dire : « Il était une fois une petite fille très gentille, *presque plus gentille que toi*, écrit Eluard au début d'un conte pour enfants intitulé « Grain-d'Aile »²⁵, et il continue son récit qu'il parseme, sans aucune recherche apparente, d'apostrophes à une jeune lectrice implicite — « *Toi, vois-tu, tu grandis tellement dans mon cœur que tu es plus grande que moi!* » —, à son héroïne — « Attention au vent, Grain-d'Aile, il pourrait t'emporter. » —, de commentaires généraux même — « Ce n'est pas plus difficile de parler avec les oiseaux qu'avec n'importe qui sur terre » —, soulignant par l'italique chaque intervention de discours dans le texte. « Sur-écriture » de nouveau, mais plus subtile, faussement naïve (notons bien l'efficacité de la première phrase, provocante à souhait!), différente de celle qui ne fait que reproduire, démarquer le contexte du conte oral.

Si la « sur-écriture » du conte écrit, parce qu'elle provient de la nécessité pour le récit qui se veut conte de s'appuyer de manière au moins minimale sur la chaîne conteur-conté, se trouve étroitement liée à la qualité des lecteurs auxquels elle se destine et aux objectifs qu'elle se propose, elle n'a pas à se manifester toujours de façon aussi évidente. Un récit comme *Don l'Original* d'Antonine Maillet, par exemple, qui a tout du conte philosophique, se « sur-écrit » principalement en empruntant à un faire littéraire remontant au Moyen Âge, faire poussé jusqu'à une sorte de paroxysme : un seul regard sur les sous-titres le révèle déjà. Mais ne s'agit-il pas justement d'un conte qui s'adresse à un public cultivé? Le but poursuivi, n'est-il pas de l'amener à voir, par le biais d'un comique à connivence particulièrement serrée, l'absurde de certaines situations sociales et politiques?

Comme le poète, l'écrivain-conteur dispose de nombreuses ressources. Il est rare toutefois qu'il joue de tous les procédés à la fois, à moins qu'il ne veuille leur abondance com-

25. In *Oeuvres complètes*, Pléiade, 1968, t. II, p. 411-418.

me significative. Le plus souvent, il se contente de quelques-uns, mettant les autres en sourdine. Il lui arrive aussi d'en utiliser à des degrés d'efficacité différente. Ainsi Michel Tremblay, dans *Contes pour buveurs attardés*²⁶, qui tout en installant entre son lecteur et les divers conteurs qu'il met en scène, une poignante relation d'angoisse, ne dédaigne pas de se servir des avantages indiscutables de la disposition en recueil²⁷, dans le sens le plus organisé du terme : deux parties très nettes, « Histoires racontées par des buveurs » et « Histoires racontées pour des buveurs »²⁸; le cadre, une taverne, un auditoire également, auxquels — et voilà une liberté prise avec le procédé — il consacre tout un chapitre à la fin de la première partie. Il va même jusqu'à tirer sur la chaîne conteur-conté par le discours-suspense du 3^e buveur, Sidi bel Abbes ben Becar, qui ne racontera pas l'histoire qu'il sait, mais annoncera prophétiquement (« lorsque vous verrez des arbres géants recouverts de fruits pousser au milieu des déserts, lorsque vous verrez les déserts eux-mêmes disparaître à jamais... »²⁹) le retour sur terre de son héros mort, contribuant de cette façon à maintenir le climat de crainte que distille l'ensemble.

La relation la plus étroite qui puisse exister entre le lecteur et le texte demeure celle que crée la poésie. Les écrivains-conteurs le savent qui y recourent fréquemment, quand les poètes eux-mêmes — pensons à Prévert — ne se font pas conteurs. « Sur-écriture » par excellence qui abat toutes les frontières entre les diverses utilisations du langage, écrites comme orales, pour rejoindre, dans une sorte de retour aux sources, le Mythe, à la fois récit et poésie. Mais revenons à la « forme savante » qu'est le conte écrit, sous-produit indirect de ce dernier : ce qui importe, au fond, à son lecteur, c'est qu'on lui rappelle constamment le plaisir qu'il a à lire un

26. Éditions du Jour, 1972, 160 pages.

27. Le recueil relève forcément de l'écriture. Il constitue une stylisation du contexte propre au conte oral.

28. *Op. cit.*, p. 7 et 51. C'est nous qui soulignons.

29. *Ibid.*, p. 17.

conte, que ce plaisir lui soit rappelé par le ralentissement obligé et la polyvalence d'un texte poétique ou (et) par quelque autre procédé, plus ou moins évident, de « sur-écriture ». Forme savante en effet que le conte écrit puisqu'il doit son existence même à cette sur-écriture.

*
* *

Emboîtant trop servilement les recherches de Vladimir Propp, la critique, jusqu'à présent, s'est surtout intéressée à la grammaire narrative du conte, sans toujours bien faire la distinction, il n'est pas inutile de le répéter, entre conte oral/conte écrit, et encore moins entre les différents types de contes que ce dernier génère. Or il devient de plus en plus évident que l'approche fonctionnelle, pour ce qui est du conte écrit, n'atteint pas, en dépit de tentatives intéressantes comme celle de Todorov à partir du *Décameron*³⁰, beaucoup plus que l'histoire dont il est question. Sa forme actualisée et les significations profondes de celle-ci — la portée anaphorique, par exemple, du récit premier face au récit enchâssé, dans « l'Étranger » — restent, pour l'essentiel, du domaine de l'inconnu. N'est-ce pas pourtant dans le texte même, que se manifestent ou mieux, se dissimulent, les lois qui constituent le conte écrit comme « genre »³¹, celles qui le différencient à la fois des autres types de contes et des autres récits courts, que se mesure surtout la valeur d'un écrit? N'est-ce pas précisément à ce niveau, accessible, nous le savons maintenant et pour une large part grâce à Genette, par la grammaire textuelle, que s'établit la chaîne conteur-conté dont nous faisons état plus haut? À ce niveau que travaille vraiment l'écrivain-conteur et auquel il asservit l'histoire? À ce niveau enfin que le conte installe les signaux qui lui sont propres

30. T. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, The Hague-Paris, 1969, 100 pages.

31. Il est bien entendu que nous utilisons ce mot de façon temporaire et à défaut d'un autre qui serait plus juste. Au moment même où la notion est remise en question, comment ne serions-nous pas conscientes des nombreux problèmes qu'il soulève?

et qui ressemblent à s'y méprendre à ceux que Harald Weindrich reconnaît chez Platon, dans le mythe de Protagoras : signaux situationnels, métalinguistiques, textuels persistants et textuels récurrents³².

Ces signaux, n'allons pas nous y tromper, ne constituent que la partie visible de l'iceberg. En soi, ils ne pourraient qu'organiser le conte en forme vide, s'ils n'impliquaient pas presque automatiquement, du moins dans tous les cas où le conte écrit est de qualité, une prise en charge, par une conscience, d'une histoire. Prise en charge telle d'ailleurs qu'elle peut à la rigueur nier celle-ci, comme le fait le narrateur d'un conte de Réal Benoit, intitulé « Julie »³³. Conte à l'extrême pointe de lui-même, puisqu'il se déroule dans un pur discours, en dehors de tout récit véritable. Mais il y a plus encore. Si le lecteur tient à ce qu'on lui annonce d'abord, puis qu'on lui fasse savoir périodiquement qu'il lit bien un conte, ce n'est pas tant qu'il veuille identifier (classer) — tous les lecteurs ne sont pas dénaturés! — le texte qu'il a entre les mains, que parce que la distance ainsi marquée avec l'histoire, intellectualise en quelque sorte son plaisir de lecteur, l'érotise, lui en fait vraiment prendre conscience. Au

32. In « Structures narratives du mythe », *Poétique*, n° 1, 1970, p. 27. Le passage qui nous intéresse se lit ainsi : « Pour qu'un texte en général (et un mythe en particulier) se laisse reconnaître comme narration, il faut qu'il comporte des signaux appropriés pour l'auditeur ou pour le lecteur. Ces signaux sont de plusieurs classes. Dans le mythe de Protagoras, chez Platon, le lecteur reconnaîtra à peu près les signaux suivants : 1. Signaux situationnels : plusieurs auditeurs rassemblés autour d'un narrateur singulier, dans une attitude de sérénité; 2. Signaux métalinguistiques : l'annonce, de la part du narrateur, de ce qu'il va raconter un mythe; 3. Signaux textuels persistants : au commencement, une formule d'introduction : « Il était une fois... »; dans le cours du texte, d'autres signaux qui désignent la séquence narrative; 4. Signaux textuels récurrents : l'emploi des temps narratifs, en grec l'imparfait et l'aoriste, dans une certaine distribution. Ces signaux peuvent être considérés, dans la terminologie introduite par Lévi-Strauss, comme faisant partie de « l'armature » du mythe : c'est-à-dire d'un « ensemble de propriétés qui restent invariantes dans deux ou plusieurs mythes » (*Le Cru et le Cuit*, Paris, 1964, p. 205). Ils appartiennent tous à la dimension syntagmatique, autrement dit au discours, et sont constitutifs du style narratif. »

33. R. Benoit, « Julie », in *NEZON*, éd. Parizeau, Mtl, 1945, p. 111-117.

risque de nous redire, rappelons aussi que cette distance même, caractéristique du conte écrit, sert l'écrivain-conteur, qu'il soit Voltaire, établissant avec son lecteur une connivence d'ironie ou Aubert de Gaspé fils, dans une relation plus immédiatement perceptible d'expérience à partager. Et si jamais une analyse, du fantastique par exemple, devient possible, c'est que l'on aura su l'effectuer à l'intérieur du triangle isocèle que constitue le conte écrit, soit dans la relation inégale NARRATEUR-histoire-LECTEUR.