HAL
open science

Au bout du conte : structures et imaginaires du conte, figures du conteur dans le roman contemporain

Frank Wagner

To cite this version:

Frank Wagner. Au bout du conte : structures et imaginaires du conte, figures du conteur dans le roman contemporain. AGON, Rivista Internazionale di Studi Culturali, Linguistici e Letterari, 2016, Ottobre - dicembre (11), pp.230-270. hal-02460362

HAL Id: hal-02460362

https://univ-rennes2.hal.science/hal-02460362

Submitted on 30 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Quaderno n. 8 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 11 (ottobre-dicembre 2016)

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

Frank Wagner

AU BOUT DU CONTE: STRUCTURES ET IMAGINAIRES DU CONTE, FIGURES DU CONTEUR DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN

RÉSUMÉ. À l'évidence, entre autres domaines, on constate que dans le roman de la fin du XXe et du début du XXIe siècle la présence du conte continue de se faire activement sentir, sous des aspects variés. Le constat pourrait de prime abord paraître surprenant, tant *ethos* du conteur et imaginaire du conte semblent se situer aux antipodes des valeurs et de l'*épistémè* contemporaines. Aussi est-ce sous une forme le plus souvent revisitée que le conte revient dans la littérature d'aujourd'hui, à travers le recyclage avisé de ses divers éléments constitutifs. C'est ce dont on souhaiterait donner quelque idée, à la faveur d'une tentative de formalisation, établie sur la base de la distinction genettienne des relations de personne hétérodiégétique et homodiégétique. Structures et imaginaires du conte, ainsi que figures du conteur, seront donc successivement analysés chez Robert Coover, Jacques Roubaud, Italo Calvino, Marie NDiaye, Marie Redonnet et Éric Chevillard, dans l'espoir qu'apparaissent ainsi les mutations variées que le remploi du conte par les romanciers contemporains fait subir à la forme comme aux valeurs traditionnellement associées à ce genre vénérable.

MOTS-CLÉS: Conte, Roman, Remploi, Hypertextualité, Relation de personne, Auteur impliqué, *Ethos*, Postmodernisme.

«Quel est le tarif d'un narrateur-conteur?»…

Internet constitue assurément une source d'informations pleine de surprises. À titre d'exemple, croiser les entrées «narrateur» et «conteur» à l'aide du premier moteur de recherche venu suscite ainsi l'apparition de cette question que, dans sa notoire ingénuité, le littéraire bon teint estimera sans doute pour le

moins inattendue: «Quel est le tarif d'un narrateur-conteur?»[1]. Tout aussi étonnant est d'ailleurs l'affinement typologique qui s'ensuit, sous l'intitulé alléchant de *Narrateur ou conteur, lequel choisir?* (*ibidem*). Qu'on en juge:

> À première vue, il ne semblerait pas qu'il y avoir [*sic*] une grande différence. Un artisan narrateur ou conteur se déplace et raconte une histoire à un auditoire. Mais en fait, ces deux personnes ne pratiquent pas tout à fait le même métier. Le narrateur va se cantonner à raconter un fait, une histoire. Celle-ci peut être historique, ou factuelle. Un conteur va, quant à lui, plus travailler sur le merveilleux. À l'instar des griots africains, il va mêler contes, légendes et faits pour créer une histoire unique. Nombreux sont les conteurs aujourd'hui qui font revivre des épisodes historiques en y mêlant les légendes locales. Ils peuvent également participer à des journées découvertes en ajoutant des anecdotes merveilleuses. Idéaux pour des goûters pour enfants très réceptifs à ces histoires, ils peuvent aussi animer des réunions d'entreprises pour découvrir une région. Ce conteur fait vivre ses récits de manière vive. (*Ibidem*)

Pour de plus amples précisions tarifaires, on voudra bien se reporter au site de «mondevis.com» qui propose «des devis gratuits narrateur et conteur» (*ibidem*)…

De cet encart publicitaire sorti de son contexte, peut-être aura-t-on goûté l'humour involontaire, qu'il procède de l'opposition caricaturale des activités du narrateur et du conteur sur la base discutable de critères strictement thématiques, ou de la spécification des publics potentiellement intéressés par l'offre en cause.

---

[1] https://mondevis.com/conteur-narrateur/guide (page consultée le 1er avril 2016).

Mais l'annonce n'en est pas moins instructive, du moins à titre de symptôme. Y apparaissent en effet sous une forme synthétique plusieurs des caractéristiques communément associées au conte dans l'esprit du grand public: oralité, vivacité, dimension merveilleuse, légendaire et patrimoniale, lien privilégié à l'enfance. En outre, on peut y repérer l'indice d'un phénomène de mode, témoignant d'une possible résurgence de l'intérêt non seulement pour le conte en tant que genre, mais pour l'activité de contage en public – même si la visée clairement mercantile du propos incite à la plus élémentaire prudence au moment de saluer une entreprise soucieuse du rétablissement de quelque lien communautaire que ce soit… En effet, stéréotypie et dérive régressive sont tout de même ici patentes.

Or, bien loin de ne se manifester qu'à l'occasion de goûters d'anniversaire enfantins ou de récréations pour comités d'entreprises en goguette, le conte et ses figures imposées alimentent à l'évidence nombre de fictions contemporaines, tant littéraires que cinématographiques, pour ne mentionner que ces deux médias. Sans doute pourrait-on s'inquiéter de cette persistance tant, de prime abord, *ethos* du conteur et imaginaire du conte semblent se situer aux antipodes des valeurs et de l'*épistémè* contemporaines. De fait, dans le champ de la fiction

«consentante»[2], il ne manque pas de *best-sellers* ni de *blockbusters* pour s'emparer de ces figures imposées, alors conçues comme les outils éprouvés d'un très efficace *prêt-à-raconter* – en décalage régressif et lénifiant avec la noosphère de l'époque où nous vivons. Mais, pour l'observateur de la littérature contemporaine sur son versant le plus «déconcertant», force est de constater que, si le conte y insiste, c'est bien souvent sous une forme revisitée, à la faveur d'un recyclage avisé de ses divers éléments constitutifs, et en pleine conscience des inévitables frictions de l'oralité et de la textualité, dès lors transcendées dans/par la narrativité. Tel sera précisément l'objectif du rapide panorama qui suit: tenter de cerner, dans la frange la plus inventive et exigeante du roman[3] contemporain – principalement, mais non exclusivement, de langue française –, les divers aspects que peuvent revêtir structures du conte et figures du conteur, sans oublier d'interroger les conséquences du traitement particulier (et pluriel) que la

[2] D'après la distinction opérée par Dominique Viart et Bruno Vercier (D. Viart, Br. Vercier, *La Littérature française au présent*, Bordas, Paris 2005) entre littérature *consentante*, *concertante* et *déconcertante.*

[3] De sorte que, sauf exception ponctuelle, ne seront pas évoqués les contes ou recueils de contes que produisent certains écrivains contemporains.

littérature d'aujourd'hui fait ainsi subir aux valeurs associées à l'imaginaire de ce genre vénérable.

Dans ce dessein, d'emblée, une première distinction s'impose, qui déterminera la progression de l'enquête à venir. Pour mémoire, au titre de la *relation de personne*, Gérard Genette repère deux régimes: *l'hétérodiégétique*, où le narrateur n'est pas présent comme personnage de l'histoire qu'il raconte, *versus l'homodiégétique*, où le narrateur est à l'inverse personnage de l'histoire qu'il raconte[4]. Reconduire ce *distinguo* narratologique, sans pour autant récuser *a priori* la possibilité de cas ambigus risquant peu ou prou de le fragiliser, devrait ainsi permettre de sérier les problèmes, en mettant au jour deux tendances majeures dans le remploi du conte par les romanciers contemporains: en relation hétérodiégétique, une insistance probable sur les faits de *structures* (stylistiques et/ou narratives) et sur *l'imaginaire* communément associé au genre revisité; en relation homodiégétique, une valorisation prévisible de *la figure du conteur* et du *simulacre d'oralité* dont, dans un texte littéraire, son apparition est tributaire. On aura d'ailleurs reconnu là quelque écho de l'ambivalence propre au conte; puisque, si la majorité des items relevant de ce genre se caractérisent

[4] G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972 et *Nouveau Discours du récit*, Seuil, Paris 1983.

par une énonciation impersonnelle, l'activité de contage en public suppose *a contrario*, face à l'auditoire, une instance physique «porte-voix» (le conteur) en charge de la transmission de la *fabula.* On le verra, de cette tension entre impersonnalisation et personnalisation, les romanciers qui, de nos jours, s'emparent du conte à des fins créatrices, ont toute latitude pour accentuer tel ou tel des deux pôles constitutifs, au gré de leur projet spécifique.

En relation hétérodiégétique: «Il y avait une petite fois…»

Même si mon propos n'est pas d'ordre stylisticien, il me faut tout de même signaler que, dans cette perspective, le conte peut être sommairement défini par sa simplicité lexicale et syntaxique, comme par la récurrence de formules-types qui, au fil du temps, ont fini par revêtir une valeur de signature générique. Ainsi, en particulier, du *topos* introductif, «Il était une fois…», qui favorise en outre de façon aussi économique qu'efficace l'institution d'un pacte de fictionalité. En guise d'entrée en matière, on mentionnera donc la variation dont ce *leitmotiv* archétypal fait l'objet dans l'*incipit* du *Procès-verbal*, premier roman de Jean-Marie Gustave Le Clézio:

> Il y avait une petite fois, pendant la canicule, un type qui était assis devant une fenêtre ouverte; c'était un garçon démesuré, un peu voûté, et il s'appelait Adam; Adam Pollo. Il avait l'air d'un mendiant à

> rechercher partout les taches de soleil, à se tenir assis pendant des heures, bougeant à peine, dans les coins des murs.[5]

Associé à l'emploi ponctuel d'un registre de langue familier («type»), à la présence de répétitions («Adam; Adam Pollo»), à la formulation d'appréciations subjectives («Il avait l'air d'un mendiant»), le détournement parodique de la formule d'attaque des contes de fées participe ainsi d'une forme d'individualisation biaise de l'instance narrative – l'occasion de rappeler que l'hypothétique impersonnalité de la narration hétérodiégétique peut être notablement tempérée dans le cas des récits qui, comme celui-là, jouent la carte du *telling* plutôt que celle du *showing*[6]. Sans pour autant s'exagérer l'importance du phénomène, peut-être ne trouvera-t-on pas indifférent que l'entrée en littérature du futur Prix Nobel se soit ainsi effectuée, fût-ce à la faveur d'un *introït* ludique, sous les auspices du conte – genre qui, on le sait, informera, à des degrés divers, son œuvre ultérieure.

---

[5] J.-M. G. Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Gallimard, Paris 1963, p. 15.

[6] Ces analyses de l'*incipit* du *Procès-verbal* sont empruntées à Vincent Jouve: V. Jouve, *Qui parle dans le récit?*, "Cahiers de narratologie", X, 2, 2001, pp. 75-90: 77-78.

«Encore une autre légende outrancière»[7]

Or, sur ce point, Le Clézio est bien loin de faire figure d'exception isolée, tant à l'inverse abondent les écrivains contemporains ambitieux, pour qui le conte paraît constituer au moins ponctuellement un foyer d'attraction, autant qu'un *stimulus* de leur créativité. Tel est par exemple, Outre-Atlantique, le cas de Robert Coover, dont on ne saurait ici passer sous silence *Rose (L'Aubépine)*, virtuose déclinaison métafictionnelle de *La Belle au bois dormant*. En l'occurrence, le conte-source remplit la fonction d'une matrice que l'hypertexte amplifie et complexifie par un jeu sophistiqué de répétitions assorties de variations, tant sur le plan du «contenu» diégétique (les réveils successifs de la Belle, ses récurrentes punitions) que sur celui de la textualisation – structure qui n'est pas sans rappeler celle d'un texte antérieur de l'auteur: *La Bonne et son maître* (1982). En outre, aux antipodes de tout formalisme gratuit, ce dispositif induit une réflexion en acte sur les dessous fantasmatiques des contes archétypaux, comme sur le rôle qu'ils peuvent jouer aujourd'hui dans notre économie imaginaire. En particulier, Coover s'empare des connotations érotiques et morbides de son hypotexte pour en saturer son récit, où ritualisation

[7] R. Coover, *Rose (L'Aubépine)* [1996], Seuil, Paris 1998, p. 9.

du désir, tentation de l'inceste et fantasme de viol bourgeonnent désormais en pleine lumière. Si l'entreprise peut à ce point paraître remarquable, c'est que, tranchant sur le tout-venant des récritures «érotiques» racoleuses de contes célèbres, elle témoigne d'une conscience aiguë des propriétés des formes littéraires, de leurs tenants et aboutissants anthropologiques et de leur historicité (c'est-à-dire aussi de leur degré d'usure); au service d'une indéniable inventivité formelle.

Pour autant, il va sans dire que la métafiction américaine[8] n'a pas l'apanage de ce rapport lucide à la forme du conte et/ou à ses enjeux. Dans le domaine de la littérature d'expression française, en attesterait par exemple l'œuvre de Sylvie Germain, tout particulièrement son dernier roman en date, *À la table des hommes* (2016), aux allures de fable animalière fantastique; ou encore, antérieurement, des textes[9] comme *Medua* (1976) de Maurice Carême, *Sylva* (1961) de Vercors, *Histoire de la chauve-souris* (1975) de Pierrette Fleutiaux, *La Traversée de l'Europe par les forêts* (2004) d'Alain Fleischer, etc.

---

[8] Dont, aux côtés notamment de Donald Barthelme, lui-même auteur d'un roman intitulé *Blanche-Neige* (1967), Robert Coover peut être perçu comme l'un des plus éminents représentants.

[9] Que je cite quelles que soient les particularités de la relation de personne qui y est adoptée.

«Le Conte conte le conte et compte»[10]

Mais, sur le terrain de la sophistication formelle, *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador*[11] de Jacques Roubaud mérite indéniablement une place de choix. Donner quelque idée du traitement (notamment énonciatif) réservé en l'occurrence au conte ainsi que de la tonalité particulière qui préside à l'entreprise roubaldienne implique de citer un peu longuement le début du «Chapitre 0», intitulé *Indications sur ce que dit le conte*:

> Celui qui dit le conte.
> 1 Celui qui raconte, c'est le Conte et celui qui raconte le conte c'est le comte, le Comte du Labrador. Aussi le conte est-il dit le Conte du Labrador.
> 2 Quand le conte dit ce que dit le conte, le conte vous dit: voici ce que dit le conte. Qui parle alors, le conte? Oui, mais n'oubliez jamais que le conte, c'est le conte du Labrador.
> 3 Ceci n'est certainement pas le premier conte dit par un comte. Mais sans doute est-ce le premier conte du Labrador dit par un comte du Labrador.
> 4 Peut-être avez-vous du mal à croire que le co(n,m)te est l'auteur de l'histoire; et si vous le croyez, peut-être avez-vous tort de le croire.
> 5 *Méfiance !* Méfiez-vous des contes qui vous content leur conte comme si le conte était l'auteur du conte. Méfiez-vous plus encore du Comte du Labrador.[12]

---

[10] J. Roubaud, article paru dans le *Dossier Roubaud* de la revue "Lendemains", 109, 2003; repris dans *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador*, Éditions Absalon, Nancy 2008, pp. 135-151.

[11] *Ibid.*

À la lecture de ces quelques indications liminaires, sans doute conviendra-t-on qu'il est difficile de n'être pas saisi d'une forme de vertige, suscité par la démultiplication de ces instances énonciatives de surcroît homophones. En outre, se manifeste ainsi d'emblée un *ethos* foncièrement ludique, qu'on peut juger caractéristique de nombre de productions oulipiennes. Le texte tiendra amplement ses «promesses» initiales, accumulant devinettes, énigmes (mathématiques ou non), clins d'œil intertextuels (au conte du Graal, à Arnaut Daniel, Herman Melville, François Le Lionnais, etc.) et métatextuels (*Nouvelles indications sur ce que dit le conte*, pp. 45-48 et *passim*). Bref, dans la composition et l'écriture de ce texte particulier, Roubaud associe à parts égales lucidité et ludicité. À l'analyse, il s'agit certes indéniablement d'un conte, mobilisant le personnel-type du genre (princesses, rois, animaux parlants…), mais en lieu et place de la simplicité associée à l'horizon d'attente de la forme convoquée, le récit témoigne à l'inverse d'une surprenante complexité, tant s'y croisent «les influences […] de la poésie du début du 20e et celle du 16e, du

[12] *Ibid.*, p. 7.

mythe du Graal et du roman anglais, des mathématiques et des troubadours, etc.»[13].

Dans un souci d'économie, il faut renoncer à présenter ici dans le détail la complexité des contraintes génératives dont s'est doté Roubaud; mais l'une d'entre elles doit tout de même être évoquée, dans la mesure où – si l'on se fie à une confidence épitextuelle de l'auteur – elle a précisément déterminé les contours génériques du texte. Dans *Généalogie d'un conte sous contrainte*[14], Roubaud explique en effet que l'un de ses objectifs initiaux était de composer un texte d'après la contrainte quenienne *X prend Y pour Z* qui, dans *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador*, devient *X complote avec Y contre Z*. L'auteur choisit alors un ensemble à quatre éléments (les rois, oncles de la princesse) qu'il soumet à la structure d'un groupe algébrique: *le groupe de Klein* – qui tient son nom du mathématicien allemand Felix Klein. Et Roubaud de commenter les implications de ce choix en ces termes:

> @21 Klein, en allemand, signifie petit.
> @22 J'en conclus immédiatement que mon ouvrage serait un conte: les contes sont pour les petits.[15]

---

[13] Extrait du texte de quatrième de couverture.

[14] J. Roubaud, *Généalogie d'un conte sous contrainte*, in Oulipo, *Un art simple et tout d'exécution*, Circé, Paris 2001, pp. 119-125.

Dans la dernière phrase citée, on fera toutefois la part de l'ironie: si, en droit, nombre de contes s'adressent *a priori* à un public enfantin, tel saurait difficilement être le cas de celui-là, où densité intertextuelle, multiples clins d'œil à l'histoire des mathématiques[16] et complexes ratiocinations sollicitent au plus haut degré la culture et les compétences intellectuelles (notamment herméneutiques) d'un lecteur adulte et éclairé – sans même mentionner l'énigme du «langage chien supérieur»; os à ronger sur lequel nombre d'exégètes se sont cassés les dents… D'autant que, contrairement à ce qui advient dans beaucoup d'autres textes à contrainte(s), oulipiens ou non, l'hypothèse d'une pluralité de niveaux de lecture n'est en l'occurrence guère convaincante: en attestent aussi bien l'*Appendice* (attribué au chien), recensant «79 questions aux auditeurs du conte» (pp. 119-125), dont il y a fort à parier qu'une large proportion demeurera sans réponse, que la «Dédicace du conte à la princesse par le comte» (pp. 127-128), qui présente toutes les apparences d'une «fin» ouverte. En définitive, si *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador* s'inscrit, pour les raisons

---

[15] *Ibid.*, p. 122.

[16] Sur ce point on se reportera à la remarquable étude d'E. Laskowski-Caujolle, *L'Épluchure du conte-oignon*, in *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador*, cit., pp. 155-170.

mathématiques évoquées plus haut, dans le cadre générique du conte, c'est semble-t-il pour mieux le faire *imploser*, sous la pression d'une remarquable sophistication formelle, innervée par une non moins impressionnante culture flirtant avec l'encyclopédisme. Comme le signale judicieusement le texte de quatrième de couverture, ce conte pas tout à fait comme les autres paraît donc plutôt s'adresser à «ces grands enfants que sont les poètes, les mathématiciens et, plus encore, les poètes mathématiciens». En tout état de cause, l'entreprise roubaldienne œuvre ainsi, par le jeu de ressources pour le moins inattendues, à un salutaire renouvellement du genre.

> *«… transmettre le scriptible qui attend d'être écrit, le racontable qui n'est raconté par personne»*[17]

Or, dans les rangs de l'Oulipo, Jacques Roubaud n'est pas le seul à témoigner d'un intérêt manifeste pour le conte. Tel y est en effet également le cas d'Italo Calvino, dont la bibliographie recèle plusieurs textes où cette empreinte générique particulière peut être décelée[18]. On mentionnera tout

---

[17] I. Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* [1979], Seuil, Paris 1981, p. 183.

[18] À commencer par: I. Calvino, *Contes italiens* [1957], Gallimard, Paris 1995.

d'abord la trilogie *Nos Ancêtres*, dans la mesure où l'argument de chacun de ces volumes romanesques emprunte peu ou prou à la tradition du conte fantastique; qu'il s'agisse d'un paladin mutilé dont les deux moitiés vivent d'une vie autonome (*Le Vicomte pourfendu*, 1952), d'un nobliau fermement décidé à passer son existence entière dans les arbres (*Le Baron perché*, 1957), ou d'un chevalier dont l'armure immaculée dissimule un vide ontologique (*Le Chevalier inexistant*, 1959).

Ensuite, même s'il n'y est pas explicitement question de conte(s), *Si par une nuit d'hiver un voyageur* contient nombre de réflexions métatextuelles qu'il est tentant de rapporter aux enjeux de ce genre spécifique. Ainsi de l'idéal d'apocryphie généralisée prêté au traducteur Hermès Marana (p. 170), de la tentation de l'auto-annulation consignée dans son journal par l'écrivain imaginaire Silas Flannery (p. 183), ou encore de la figure mythique du «Père des Récits» (p. 127), vieil indien analphabète présenté comme «la source universelle de la matière narrative» (*ibidem*). Au fil du roman, se déploie ainsi une rêverie récurrente sur *l'impersonnalité* de l'activité fabulatrice. Or les contes, en tant que mémoire narrative commune, pour ainsi dire phylogénétique, constituent

eux-mêmes à leur façon un semblable «magma primordial» (*ibidem*), où les questions de la paternité du récit, partant de sa propriété intellectuelle, sont dépouillées de l'importance qu'elles revêtent dans l'économie contemporaine de l'institution littéraire. *Si par une nuit d'hiver un voyageur* met ainsi avec insistance en intrigue ce qu'on peut considérer comme le fantasme d'une énonciation impersonnelle et collective, dont le conte fournirait l'archétype.

Enfin, une problématique similaire est à l'œuvre dans *Le Château des destins croisés* (1973) (et dans sa «suite», *La Taverne des destins croisés*), comme l'atteste cet extrait, parmi bien d'autres:

> Sans doute mon histoire est-elle aussi contenue dans cet entrelacement de cartes, passé présent futur, mais pour ma part je ne sais plus la distinguer des autres. La forêt, le château, les tarots m'ont conduit à ceci: *à perdre mon histoire, à la confondre dans la poussière des histoires, à m'en libérer*. Il ne reste plus de moi que l'obstination maniaque de compléter, de fermer, de faire revenir les récits.[19]

Pour que cette citation fasse sens, il est nécessaire de rappeler la situation narrative éminemment singulière de ce roman. Assumée par un narrateur de type extra-homodiégétique, l'histoire met en scène divers personnages réunis par hasard dans un château perdu au sein d'un bois touffu, et qui, au moment de converser pour tuer le temps, s'avisent que, par l'effet de quelque charme, ils se

[19] I. Calvino, *Le Château des destins croisés* [1973], Seuil, Paris 1976, p. 53 (je souligne).

trouvent tous frappés de mutisme. Fort heureusement, la découverte providentielle d'un jeu de tarots permettra à chacun de «raconter» son histoire en en disposant les lames illustrées de façon suggestive, à charge pour les présents d'interpréter à bon escient leur enchaînement[20]. On constate donc que le conte ne fournit pas seulement ici un substrat diégétique (forêt, château, sort mystérieux…), mais encore le principe structurant même du roman, *via* une mise en intrigue (paradoxale) de l'activité de contage. Certes, les emprunts à la matière médiévale sont ici évidents[21], qu'il s'agisse des particularités du chronotope ou des multiples allusions intertextuelles au *Conte du Graal*[22] et à ses continuations, c'est-à-dire aussi à une époque où la notion d'autorité littéraire demeurait encore largement problématique, et ne se laissait pas appréhender dans les termes qui nous servent aujourd'hui à la penser. Mais la structure enchâssée de ce récit implexe convoque surtout le souvenir de textes

---

[20] Il importe de préciser que ces lames de tarots sont reproduites sous forme de dessins dans les marges du texte de Calvino.

[21] Comme l'a bien montré Dominique Demartini: D. Demartini, *Une combinatoire du récit médiéval.* Le Château des destins croisés *d'Italo Calvino*, "Cahiers de recherches médiévales et humanistes", XIV, 2007, pp. 233-249.

[22] Chrétien de Troyes, *Perceval ou le conte du Graal*, date de composition inconnue: fin du XIIe siècle.

postérieurs au *Perceval*, comme *Le Décaméron*[23] de Boccace ou *L'Heptaméron*[24] de Marguerite de Navarre. Dès lors, autant sinon davantage que le *conte* en tant qu'«objet» littéraire importe en l'occurrence *le geste de conter*, dont le feuilleté énonciatif du roman favorise une très originale problématisation. En outre, le matériau narratif inusuel que les conteurs successifs sont contraints d'utiliser en vertu du postulat fantastique initial engage une non moins stimulante réflexion sur la question de *l'interprétation*, qu'on la pose en termes médiévaux (à travers la distinction des sens *littéral*, *allégorique*, *moral* et *anagogique*[25]) ou modernes (à la faveur d'une tentative pour penser les *limites* du geste interprétatif, dans le sillage des travaux d'Umberto Eco[26]). Or cette question vaut *aussi* à l'extérieur de la sphère diégétique. Autrement dit, le paradoxe inaugural (conter sans le secours des mots, en utilisant un médium iconique *a priori* inapproprié) favorise en définitive une dialectisation oblique des relations de l'écriture et de la lecture.

---

[23] Recueil de cent nouvelles écrites entre 1349 et 1353.

[24] Date de composition incertaine: probablement durant la première moitié du XVIe siècle.

[25] Voir par exemple Henri de Lubac: H. de Lubac, *Exégèse médiévale: Les quatre sens de l'Écriture*, "Revue de l'histoire des religions", CLVIII, 2, 1960, pp. 204-219.

[26] U. Eco, *Les Limites de l'interprétation* [1990], Grasset, Paris 1992.

Au vu de la richesse des interrogations théoriques qu'il suscite, sans doute conviendra-t-on que *Le Château des destins croisés* constitue l'un des plus inventifs et ambitieux exemples de remploi du conte dans/par le roman contemporain.

De l'hétérodiégétique à l'homodiégétique: à cheval sur la frontière

Avec l'évocation de ce dernier texte, en matière de relation de personne, la réflexion s'est progressivement déplacée de l'hétérodiégéticité à l'homodiégéticité puisque, on l'a vu, le récit-cadre y est assumé par un narrateur-personnage. Toutefois, *en termes d'effets*, cet indéniable constat narratologique doit être quelque peu tempéré. Y incite en effet le sentiment de dépossession de soi régulièrement exprimé par cette instance *bifrons,* qui tend d'ailleurs à se fondre dans le groupe des personnages – dont, sur le plan actantiel, elle partage le sort – par l'emploi récurrent du «nous» inclusif, qu'on peut aussi interpréter comme un «nous» dissolutif. Dès lors, et en dépit de la capacité de maîtrise communément associée à une activité de narration rétrospective, le narrateur homodiégétique apparaît ici bien plutôt comme un simple médiateur que comme un authentique ordonnateur. C'est donc en dernier

recours à *l'auteur impliqué*[27], instance abstraite qui ne peut directement intervenir dans le récit comme sujet énonciateur, qu'il faut attribuer l'ordonnancement du texte. Aussi l'effet de particularisation du discours narratif en droit consécutif au choix du type homodiégétique apparaît-il en l'occurrence tout relatif. Or, au sein des romans contemporains au moins partiellement fondés sur le remploi du conte conçu comme «réservoir» thématique et/ou structurel, une ambiguïté similaire de la relation de personne peut être repérée – même si chacun de ces textes joue en la matière de ressources qui lui sont propres.

«Mais la demeure du Diable avait bien changé»[28]

Tel est tout particulièrement le cas de *La Femme changée en bûche* de Marie NDiaye, auteur dont, de *La Sorcière* (1996) à *La Diablesse et son enfant* (2000), l'œuvre, fréquemment assimilée au «réalisme magique» par la critique, ré-exploite de façon singulière thèmes et structures du conte fantastique.

---

[27] Sur cette notion, voir W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago 1961.

[28] M. NDiaye, *La Femme changée en bûche*, Minuit, Paris 1989, extrait du texte de quatrième de couverture. Les analyses qui suivent consistent en une synthèse de l'un de mes articles antérieurs, consacré à la dimension proprement narratologique de ce roman: Fr. Wagner, *Parler et percevoir (les fluctuations de la situation narrative dans* La Femme changée en bûche *de Marie NDiaye)*, "Poétique", CL, 2007, pp. 217-237.

> Le Diable m'avait, autrefois, promis son aide. L'heure venue, j'allai le trouver, ayant puni mon mari d'une terrible façon, et définitivement perdue pour le monde. Mais la demeure du Diable avait bien changé. Le désordre, la négligence y régnaient à présent, ainsi qu'une étrange désolation, une incompréhensible lassitude, l'oubli des rites les plus anciens…

Ce texte de quatrième de couverture suffit à établir la dette du roman de 1989 à l'égard du conte fantastique, dont l'un des *topoï* (le pacte avec le Diable) est ici recyclé. En outre, à se concentrer provisoirement sur la principale ligne d'histoire de *La Femme changée en bûche*, il apparaît également évident qu'aux emprunts thématiques s'ajoute le remploi de schèmes proprement structurels. Il est en effet somme toute aisé de repérer dans le roman une variation sur l'un des schémas narratifs archétypaux repérés par Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* (1928): introduction d'un manque initial (le mari doit être puni) / réparation du manque (le mari est puni) / péripéties subséquentes / situation finale (l'épouse devient l'une des secrétaires du Diable). Pour qui s'en tiendrait là, *La Femme changée en bûche* pourrait donc être perçu comme un conte fantastique, expansé pour atteindre les dimensions d'un roman de 150 pages, dont l'une des particularités tiendrait au fait qu'il est narré par sa protagoniste.

Or, à l'examen, la situation est beaucoup plus complexe, et la relation au conte infiniment plus originale que ce que cette présentation sommaire pourrait

donner à penser. Tout d'abord parce que, sur le noyau narratif qui vient d'être évoqué, se greffent progressivement d'autres lignes d'histoire, suscitant l'apparition de divers personnages périphériques au couple de l'épouse et du mari, de sorte que la pureté du schéma actantiel principal s'en trouve notablement altérée. Ensuite et surtout parce que le roman est fondé sur un dispositif énonciatif foncièrement inusuel, qui déjoue les typologies narratologiques relatives à la relation de personne. Le texte est en effet subdivisé en trois parties successives, autonomisées par des blancs typographiques et numérotées. Or, de l'une à l'autre, la *situation narrative* (au sens de Franz K. Stanzel[29]) évolue; c'est-à-dire que les relations de la *voix* et du *mode* ou *point de vue* sont graduellement modifiées, et complexifiées. À une première partie conduite en narration homodiégétique focalisée sur la protagoniste succède ainsi une deuxième partie où alternent narrations homodiégétique et hétérodiégétique en focalisation interne variable; elle-même suivie d'une troisième partie où s'enchevêtrent au sein même de l'unité phrastique – dès lors menacée d'atomisation – des bribes de narration homodiégétique et/ou hétérodiégétique

[29] Fr. K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Braumüller, Vienne, Stuttgart 1955; traduction anglaise: *Narrative Situations in the Novel*, Indiana University Press, Bloomington 1971.

diversement focalisées. À la simplicité de la situation narrative inaugurale répond donc *in fine* une configuration proprement tératologique, dont l'extrait suivant permettra de se faire une idée:

> Mais le singulier plaisir de mentir à Tante dont il craignait la prescience! Parmi la foule longue et droite et sous son cou mince, serrant fort son sac à ferrures, sous son cou mince Tante peu soucieuse d'élégance, informe dans une large robe brune, mais la paisible éternité de Tante sévère et guettant sur le quai – Nous descendîmes avec embarras, cherchant du regard –, dans les affres de ses petites affaires, les mille tourments d'une existence savamment compliquée – Comme il fait beau, pensa le père à sa fenêtre – et se disant, la chair est si transparente que je dois faire effort, créer d'artificiels interdits, inventer le mystère et l'obscurité – Comme il fait beau, pensa le père en fumant tranquillement – Vois, dis-je, là-bas, le chignon de ta tante![30]

Ce n'est pas le lieu d'en débattre, mais la mise en place d'un dispositif à ce point anomique, outre qu'elle démontre *in actu* la possibilité qu'un texte littéraire se situe *à cheval* sur la frontière supposée séparer les types homo- et hétérodiégétique comme les différentes formules de focalisation, entraîne en conséquence la remise en question des notions connexes d'altérations ou d'infractions – puisque la «norme» supposée permettre de les définir sur le mode de l'écart s'est ici progressivement dissoute.

---

[30] M. NDiaye, *La Femme changée en bûche*, cit., p. 140.

En outre, par-delà ces questions proprement narratologiques, dans *La Femme changée en bûche*, parmi les nombreuses interprétations envisageables, peut être repérée une tentative ambitieuse pour déplacer la relation d'incertitude définitoire du fantastique du plan thématique (le Diable existe-t-il?) sur un plan rhématique (*quid* de la voix et du point de vue comme de leurs relations?), ou plutôt pour les fondre en une totalité harmonieuse (car l'existence du Diable n'est assertée que par la narratrice-protagoniste, et sous une forme non dénuée d'ambiguïté[31]). À ce titre, *forme-sens* par excellence, le roman de Marie NDiaye constituerait un exemple particulièrement inventif de *fantastique métatextuel*. Mais, qu'on souscrive ou non à cette hypothèse de lecture, force est de convenir que la romancière, s'emparant du conte comme mixte de topiques et de structures, le réactualise ici de façon aussi originale que personnelle – puisque sa façon de «sophistiquer» la forme revisitée emprunte une voie inédite, dont le détail n'a somme toute que peu à voir avec les machineries combinatoires d'un Roubaud ou d'un Calvino.

[31] «[…] je pouvais m'éterniser des années […], oubliant le Diable et peut-être à la fin ne croyant même plus tout à fait à son existence […]», *ibidem*, p. 53.

«Petites machines de ratage et de mort»[32]

Si, dans *La Femme changée en bûche*, la distinction narratologique de l'hétéro- et de l'homodiégétique est déjouée par un traitement expérimental et déceptif de la relation de personne, *à l'échelle d'un texte donné*, chez Marie Redonnet, c'est plutôt *à l'échelle de l'œuvre* que la différenciation des deux types tend à perdre de son importance. En effet, que ses textes soient (rarement) conduits en relation hétérodiégétique, comme *Nevermore* (1994), ou (la plupart du temps) en relation homodiégétique, comme presque tous ses autres romans, ne modifie guère l'ombre portée du conte qui s'y projette indéniablement. Pour s'en convaincre, il n'est que de confronter les premières lignes de *Lia*, conte inaugural du recueil intitulé *Doublures*, et celles de *Forever Valley* (1986), deuxième roman publié par l'auteur:

> Lia fut élevée à l'orphelinat chez les sœurs de la Conception. Elle ne s'intéressait qu'aux leçons de travaux manuels. Quand elle eut seize ans, les sœurs décidèrent de la mettre en apprentissage.[33]
>
> La toiture de l'église a fini par s'effondrer. Le père n'a rien dit. Ça fait longtemps qu'il se désintéresse de l'église, depuis qu'elle est fermée. J'ai toujours connu l'église fermée.[34]

---

[32] M. Redonnet, *Doublures*, P.O.L., Paris 1986, extrait du texte de quatrième de couverture. Toutes choses égales par ailleurs, la formule me paraît également pouvoir être appliquée à la majeure partie des romans de l'auteur.

[33] M. Redonnet, *Lia*, in *Doublures*, cit., p. 9.

À la lecture croisée de ces deux incipits, ce qui saute aux yeux, plutôt que la différence de type narratif (hétéro- *versus* homodiégétique), c'est un dénominateur commun d'ordre stylistique, d'ailleurs repérable dans tous les textes littéraires de Redonnet, et qui se caractérise par la juxtaposition de phrases syntaxiquement simples (sujet-verbe-complément). Or, s'il a pu être épinglé avec sévérité par la critique[35], ce trait stylistique doit évidemment être interprété à l'aune de la relation privilégiée que l'œuvre où il se manifeste avec une telle insistance entretient avec la forme littéraire du conte. Pas plus qu'ailleurs, dans l'œuvre de Marie Redonnet, pauvreté n'est vice, dans la mesure où simplification de la syntaxe et du lexique, ainsi que privilège accordé au modèle rhétorique de la parataxe, témoignent clairement d'un phénomène de *mimèsis* formelle. Sur le plan phrastique et/ou interphrastique, on peut donc considérer que ces romans décalquent l'écriture du conte.

---

[34] *Id.*, *Forever Valley*, cit., p. 9.

[35] Notamment par Pierre Jourde: P. Jourde, *La Littérature sans estomac*, Esprit des Péninsules, Paris 2002, pp. 191-197.

Mais il faut aussitôt préciser que la dette contractée par l'auteur à l'égard de cette forme est tout aussi perceptible, sinon davantage encore, sur le plan structurel. En effet, pour les familiers des travaux de Propp, les romans de Marie Redonnet constituent autant d'objets privilégiés tant, en dépit de leur longueur accrue, il est aisé d'y déceler la présence de certains des schémas repérés par le formaliste russe dans les contes folkloriques. Pour ne donner qu'un seul exemple, la structure narrative de *Rose Mélie Rose* (1987) est à cet égard révélatrice[36]. *L'absence* et *le manque* y découlent de la mort initiale de Rose, qui voue Mélie à une existence solitaire dans l'Ermitage où elles résidaient toutes deux jusqu'alors, après que la vieille femme y avait recueilli la petite fille abandonnée. *Le départ* de la protagoniste pour la localité de Oat inaugure ensuite un itinéraire dont les successives étapes constituent autant d'*épreuves.* Enfin, *le retour* final de Mélie à la Grotte aux fées, son lieu de naissance, et la mise au monde d'une petite fille qu'elle choisit de prénommer Rose, correspondent à *la liquidation* du manque et/ou de l'absence. Le roman paraît dès lors renouer, en raison même de la structure de son intrigue, avec la causalité archaïque du conte.

---

[36] Sur ce point, voir les analyses de Marc Gontard: M. Gontard, *Postmodernisme et littérature*, "Œuvres & Critiques", XXIII, 1, 1998, pp. 28-48, en particulier pp. 42-43.

Pour autant, il y a là bien davantage que la simple *reprise* d'un schéma contique archétypal. À la linéarité apparente du parcours narratif de la protagoniste se substitue en effet une «progression» circulaire, où résident certains des principaux effets de sens du récit. En atteste par exemple le traitement de l'onomastique puisque, on l'a vu, Mélie choisit de donner à sa petite fille le prénom de la vieille femme qui l'avait recueillie et baptisée; de sorte que la mort de la première Rose peut paraître ainsi annulée[37] – en même temps que l'énigmatique titre du roman se voit explicité. En outre, le texte témoigne d'un jeu formel dans l'esprit de Raymond Roussel: à la veille de sa mort, Rose lègue à Mélie le «livre de légendes» (p. 8 et *passim*) dans lequel elle lui a appris à lire, ce qui peut déjà être interprété comme un clin d'œil métaleptique au substrat hypotextuel sur lequel le roman est fondé. Or c'est précisément dans ce livre de *légendes* que Mélie collera les photos Polaroïd prises au fil de son périple, et dont chacune sera ornée d'une *légende* manuscrite – syllepse qui n'est pas sans évoquer le «procédé» de l'auteur

[37] D'autant que Rose part au lendemain de ses premières règles, et revient pour accoucher; ce qui lie l'itinéraire de la protagoniste à la question de la féminité – même si je ne prétends pas limiter cette problématique à la capacité d'enfantement...

d'*Impressions d'Afrique*[38]. Aussi peut-on conclure que, dans *Rose Mélie Rose* comme dans le reste de l'œuvre, en dépit de sa simplicité de façade, c'est une récriture particulièrement avisée du conte qui nous est proposée.

En témoigne tout aussi exemplairement l'imaginaire de ces fictions, indissociable de leur ancrage diégétique et de leur situation narrative. Sans doute vallée perdue et château englouti constituent-ils autant de stéréotypes; mais leur fonction est précisément, au moyen même de cette stéréotypie, d'ancrer l'œuvre dans *un hors-lieu et un hors-temps* qui n'est plus celui des contes du temps jadis, mais renvoie plutôt à quelque univers énigmatique, dont la narratrice-protagoniste doit faire la découverte, en inventant à chaque étape de son parcours ses propres schémas d'appréhension du monde[39]. Aussi peut-on interpréter cette traversée d'un univers dénué de valeurs culturelles et/ou morales stables par un sujet somnambulique aux allures de néophyte désorienté, comme l'emblème d'une conception du monde et du roman prenant acte de

[38] Première publication en feuilleton en 1909 dans *Le Gaulois du dimanche*, puis en 1910, à compte d'auteur, chez l'éditeur parisien Alphonse Lemerre. Sur le «procédé», voir aussi R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Alphonse Lemerre, Paris 1935 (posthume).

[39] Conformément aux analyses de Marc Gontard, (M. Gontard, cit).

l'effondrement des métarécits de légitimation – dans un geste typiquement postmoderne[40].

Or, dans cette perspective, la nette prédominance statistique de la relation homodiégétique dans l'œuvre de Marie Redonnet n'est peut-être malgré tout pas indifférente en termes de renouvellement du conte. Car, à la faveur de ce choix technique, c'est en fait l'*ethos* du conteur qui se trouve substantiellement modifié. En effet, à rebours de l'impersonnalité, du savoir fondé sur l'expérience et de la compétence narrative du conteur traditionnel, la conteuse de ces romans peut être caractérisée par sa subjectivité, son inexpérience, comme par la naïveté de sa pratique narrative – sur quoi vient brocher l'oralité maladroite voire infantile de son discours. Dès lors, le choix de la parataxe comme mode privilégié de jonction syntaxique connote cette difficile, voire impossible maîtrise d'un univers que le sujet de la parole *et* des perceptions s'échine en vain à comprendre et maîtriser, faute des cadres expérientiels appropriés. Aussi, dans ces textes, le choix d'attribuer la voix narrative à Mélie, Silsie (dans *Silsie*, 1990), Candy (*Candy Story*, 1992), etc., contribue-t-il de façon décisive à

[40] Sur ce point, voir J.-Fr. Lyotard, *La Condition postmoderne*, Minuit, Paris 1979.

renouveler en quelque sorte de l'intérieur, sans la moindre ironie condescendante, le genre du conte, dans un rapport d'adéquation à l'*épistémè* et à l'axiologie contemporaines.

En relation homodiégétique: «Narrateur ou conteur, lequel choisir?»

Un conte à régler[41]

Fort différente dans son principe comme dans sa tonalité apparaît l'entreprise d'Éric Chevillard à la lecture du *Vaillant petit tailleur* (2003). Tout d'abord, parce que, comme son titre l'indique, ce roman consiste en une récriture d'un conte bien précis, dans la version collationnée par les frères Grimm; ensuite parce qu'en matière de régime, semble prédominer en l'occurrence le satirique, voire le polémique[42], tant l'hypotexte et ses «auteurs» y sont, à chaque page ou presque, agressés, à grand renfort d'ironie grinçante. Le début du *Préambule* permettra d'en juger:

---

[41] Cet intertitre me fournit l'occasion de rendre un fugitif hommage intertextuel à Jacques Sternberg: J. Sternberg, *188 contes à régler*, Denoël, Paris 1988.

[42] Même si ces deux régimes ou tonalités sont à l'évidence sous-tendus par une attitude *ludique*; ce qui peut paraître cautionner l'interprétation des nombreux critiques qui, à propos du texte de Chevillard, parlent de *parodie.*

> Oui, c'est bien la fameuse histoire du vaillant petit tailleur telle que l'ont recueillie les frères Grimm en 1812 dans leur première anthologie de ces contes et récits populaires parfaitement ineptes qu'ils tenaient pour la plupart de la vieille servante de leur ami le pharmacien Wild, bavarde et puérile grand-mère, radoteuse autant que l'Ancien Monde dans le Nouveau, prénommée Marie, mais aussi des veuves oisives du village de Kassel, Dorothea Viehmann et les sœurs Hassenpflug, pour ne citer que ces trois hystériques, et d'autres sources encore, plus ou moins complémentaires ou contradictoires. […] fameuse histoire, sans doute, mais qui pâtit en somme de n'avoir pas d'auteur: il n'est pas trop tard pour lui en donner un.
> Ce sera moi.[43]

Dès cette *attaque* – dans l'acception polysémique du terme… –, la donne est en effet clairement fixée: un narrateur auctorial, de type extra-homodiégétique, se lance dans une activité de refonte radicale de l'hypotexte élu, afin de pouvoir en revendiquer la paternité. Aussi la dynamique de destruction/reconstruction qui informe bien souvent les écritures doubles est-elle ici, conformément à ces prémisses, portée à un degré d'exténuation. De fait, le narrateur primaire n'aura de cesse de railler l'inanité de l'histoire dont il s'empare, l'obsolescence du genre dont elle relève, le ridicule de ceux qui l'ont originellement collationnée.

Mais prétendre cerner les tenants et aboutissants du projet de Chevillard implique en outre de se demander *pourquoi* le conte populaire, emblématisé par

[43] É. Chevillard, *Le Vaillant petit tailleur*, Minuit, Paris 2003, pp. 7-8.

Le Vaillant petit tailleur, fait ici l'objet d'un tel acharnement. Deux griefs principaux paraissent pouvoir être repérés: les contraintes structurelles stéréotypées pesant sur le genre (p. 9 et *passim*); la liberté réduite dont, par voie de conséquence, dispose le conteur. Or c'est précisément de cette double tutelle présentée comme sclérosante que le récit va s'affranchir, en jouant de toutes les ressources de la fantaisie la plus débridée: anachronismes, interpolations saugrenues, déformations désacralisantes, excursus digressifs, métalepses, intertextualité proliférante, commentaires métatextuels, etc. À titre d'exemple particulièrement savoureux, on mentionnera l'épisode des deux géants lecteurs de *Psychanalyse des contes de fées* (1976) de Bruno Bettelheim (p. 139), dont un large extrait est d'ailleurs cité (p. 140) …

Pour qui s'intéresse à *l'ethos* du conteur, le renversement opéré en ces pages est donc des plus saisissants, puisque la conduite du récit est confiée à un narrateur mégalomane et exhibitionniste dont la présence occupe le devant de la scène narrative – ce qui ne l'empêche pas de raconter l'histoire du vaillant petit tailleur, jusqu'en ses épisodes les plus célèbres, et de satisfaire par là même l'imaginaire de ses lecteurs; auxquels il dispense par ailleurs d'autres gratifications de son cru, beaucoup plus inattendues.

Pour autant, estimer que *Le Vaillant petit tailleur* est écrit *en haine du conte* relèverait d'un contresens partiel, et témoignerait d'une méconnaissance de l'œuvre de Chevillard. Tout d'abord parce qu'en dépit des similitudes qui peuvent inciter à les assimiler, le narrateur primaire n'est pas l'auteur réel; ensuite parce que la posture artistique de cet écrivain relève notoirement de la *contre-attaque.* La plupart de ses récits sont en effet construits à partir d'un pôle-repoussoir: le récit de voyage dans *Oreille rouge* (2005), l'autobiographie dans *Du hérisson* (2002), l'histoire littéraire positiviste dans *Démolir Nisard* (2006), etc. Le conte n'est donc somme toute qu'un prétexte parmi d'autres, qui favorise le déploiement d'une écriture conjuguée, comme d'habitude chez cet auteur, au «vindicatif présent»[44]. À l'examen, l'adversaire de Chevillard serait bien plutôt toute vision lénifiante du monde et/ou de la littérature, dont il entreprend, volume après volume, de saper les bases. Aussi retrouve-ton dans *Le Vaillant petit tailleur* les mêmes caractéristiques que dans ses autres écrits: culte de la digression, élection du coq-à-l'âne comme moteur de la narration, littéralisation de métaphores, multiplication de paralogismes, édification d'un

[44] J'emprunte cette formule à Pierre Ouellet, qui l'a forgée pour rendre compte de l'œuvre d'Antoine Volodine: P. Ouellet, *Le Vindicatif présent: éthique de la vengeance dans l'univers de Volodine*, "Écritures contemporaines", VIII, 2006, pp. 189-207.

univers linguistique en expansion permanente – sur fond d'inquiétude métaphysique nimbée du voile de l'humour noir et de la dérision.

Cela précisé, qui méritait de l'être, considéré pour lui-même, *Le Vaillant petit tailleur* n'en constitue pas moins un exemple précieux pour qui s'intéresse aux modalités de remploi du conte par les romanciers contemporains: d'une part parce qu'il s'agit d'une récriture foncièrement anomique, entre expansion iconoclaste, glose avisée et pseudo-exercice d'exécration; d'autre part parce que la voix qui y résonne traduit une modification radicale de l'*ethos* du conteur, tant l'homodiégéticité tapageuse qui se manifeste ainsi relève à l'évidence d'un *procès de personnalisation* – dont, aussi ludique soit-il, on peut estimer qu'il participe de la noosphère contemporaine[45].

---

[45] Voir G. Lipovetsky, *L'Ère du vide*, Gallimard, Paris 1983. Sur le plan narratologique, il conviendrait également de s'intéresser à la multiplicité des narrations contemporaines conduites en relation homodiégétique, et marquées par une vive tension entre oralité et textualité. En témoignerait spectaculairement l'œuvre de Raymond Federman, par exemple *Retour au fumier* (2005). Les narrateurs de tels textes peuvent en quelque sorte être considérés comme des «conteurs sans conte». Sur cette question, dont je ne peux traiter ici faute de temps, on se reportera avec profit à: S. Rabau, *Fictions de présence: la narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XXe siècle*, Honoré Champion, Paris 2000.

Tout conte fait

À l'issue de ces six[46] promenades dans les bois enchevêtrés du conte et du roman, il est temps de formuler quelques conclusions. Tout d'abord, même s'il n'en a pas été question jusqu'ici tant ce point relève de l'évidence, le remploi d'un genre dans/par l'autre entraîne nécessairement des modifications d'ordre *quantitatif*. Le seuil à partir duquel un récit peut être considéré comme un roman demeure certes assez largement soumis à l'appréciation subjective, mais il n'empêche que, considérée sous l'angle de la longueur, toute récriture romanesque d'un conte est *a minima* – et entre autres choses, bien sûr – une expansion ou une extension ou une amplification[47]. Pour s'en tenir au *corpus* précédemment analysé, en attesteraient aussi bien *Rose (L'Aubépine)* de Robert Coover que *Le Vaillant petit tailleur* d'Éric Chevillard.

Or cette première modification en entraîne inévitablement d'autres, en particulier sur le plan de la *structure*. Dans tous les exemples évoqués, et quelle

[46] En ne comptabilisant pas les quelques lignes consacrées à Le Clézio, pour d'évidentes raisons intertextuelles…

[47] Sur les différences entre ces catégories, voir G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, pp. 298 sq.

que soit la nature de la relation qu'ils entretiennent à la forme revisitée, le schéma narratif du conte tel que Propp l'a formalisé subit de notables altérations, qui témoignent d'un processus de *complexification.* Compte tenu des propriétés respectives des deux genres en cause, sans doute n'est-ce guère surprenant, mais force n'en est pas moins de souligner le degré élevé de sophistication dont font preuve en la matière ces romanciers contemporains – et ce, qu'ils s'adonnent à une récriture *stricto sensu*, fondée sur un hypotexte clairement identifiable, ou à une plus libre variation sur le genre considéré en tant que tel. À la simplicité structurelle du conte traditionnel répond donc, à la faveur d'un notable renversement, la complexité de son remploi romanesque; selon des modalités là encore extrêmement variées, des machineries combinatoires élaborées dans la plus pure tradition oulipienne par Jacques Roubaud et Italo Calvino aux expérimentations «narratologiques» de Marie NDiaye. Par là même, l'image traditionnellement associée au conte se trouve radicalement modifiée, ainsi que le lien hypothétique de cette forme à un public enfantin.

En outre, à sa façon, chacune de ces déclinaisons romanesques du conte pose en acte la question de l'*ethos* du conteur, quelle que soit la relation de

personne élue. En effet, que le texte soit innervé par un fantasme d'impersonnalité (Italo Calvino), par un procès inverse de personnalisation (Éric Chevillard), ou qu'il embrouille la donne énonciative (Jacques Roubaud, Marie NDiaye, et dans une moindre mesure Marie Redonnet), dans tous les cas, ce paramètre mérite l'attention, précisément en tant qu'il est devenu problématique. Dans la littérature d'au-delà du soupçon, nonobstant choix pronominaux opposés («il» *versus* «je») et/ou attitudes narratives contrastées (hétéro- *versus* homodiégétique), la question de l'origine énonciative s'impose comme une composante essentielle du texte: jamais l'histoire ne se raconte d'elle-même; ici, toujours, quelqu'un parle. À ce titre, de telles récritures romanesques du conte, qui en sont simultanément autant de relectures, affirment *la fin du temps de l'innocence;* et constituent par là même d'efficaces antidotes aux dérives régressives d'un postmodernisme mal compris et idéologiquement suspect.

Pour autant, que nul ne s'effarouche de cette entreprise de déniaisement, qui n'obère aucunement les gratifications *imaginaires* inhérentes au genre revisité: forêts impénétrables, châteaux isolés, trésors engloutis, géants, sorcières, animaux fabuleux, etc., continuent de peupler ces fictions et de charmer celles et ceux qui sont sensibles à de telles composantes de la *fabula*.

Mais ce plaisir empathique est désormais indissociable d'une jouissance plus stratégique; autre nom de la lucidité qui, on l'a vu, ne s'oppose pas *a priori* à la ludicité. Aussi, pour faire droit à cet *aggiornamento* symptomatique de l'*épistémè* actuelle, peut-on légitimement conclure cet examen de la conjointure du conte et du roman à l'époque contemporaine par une formule librement démarquée d'Umberto Eco: «Comme l'auraient écrit les frères Grimm, ils se marièrent, vécurent heureux, et eurent beaucoup d'enfants»[48]…

[48] U. Eco, *Apostille au Nom de la rose*, in *Le Nom de la rose* [1980], Grasset, Paris 1982 pour la trad. fr.; 1986 pour l'édition citée, p. 538. Eco y définit l'attitude postmoderne en imaginant un quidam qui, au moment de déclarer sa flamme à une femme cultivée, userait de ce détour intertextuel: «Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément»…

BIBLIOGRAPHIE

Booth W. C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press.

Calvino I. (1976), *Le Château des destins croisés*, Paris, Seuil.

Calvino I. (1981), *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil.

Calvino I. (1995), *Contes italiens*, Paris, Gallimard.

Chevillard É. (2003), *Le Vaillant petit tailleur*, Paris, Minuit.

Coover R. (1998), *Rose (L'Aubépine)*, Paris, Seuil.

de Lubac H. (1960), *Exégèse médiévale: Les quatre sens de l'Écriture*, "Revue de l'histoire des religions", CLVIII, 2, 1960, pp. 204-219.

Demartini D. (2007), *Une combinatoire du récit médiéval.* Le Château des destins croisés *d'Italo Calvino*, "Cahiers de recherches médiévales et humanistes", XIV, pp. 233-249.

Eco U. (1982), *Le Nom de la rose*, Paris, Grasset.

Eco U., *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset.

Genette G. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.

Genette G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

Genette G. (1983), *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil.

Gontard M. (1998), *Postmodernisme et littérature*, "Œuvres & Critiques", XXIII, 1, pp. 28-48.

Jourde P. (2002), *La Littérature sans estomac*, Paris, Esprit des Péninsules.

Jouve V. (2001), *Qui parle dans le récit?*, "Cahiers de narratologie", X, 2, 2001, pp. 75-90.

Laskowski-Caujolle E. (2008), *L'Épluchure du conte-oignon*, in Roubaud J. (2008), *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador*, Nancy, Éditions Absalon, pp. 155-170.

Le Clézio J.-M. G. (1963), *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard.

Lipovetsky G. (1983), *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard.

Lyotard J.-Fr. (1979), *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit.

Ndiaye M. (1989), *La Femme changée en bûche*, Paris, Minuit.

Ouellet P. (2006), *Le Vindicatif présent: éthique de la vengeance dans l'univers de Volodine*, "Écritures contemporaines", VIII, pp. 189-207.

Rabau S. (2000), *Fictions de présence: la narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XXe siècle*, Paris, Honoré Champion.

Redonnet M. (1986), *Doublures*, Paris, P.O.L.

Roubaud J. (2001), *Généalogie d'un conte sous contrainte*, in Oulipo, *Un art simple et tout d'exécution*, Circé, Paris 2001, pp. 119-125.

Roubaud J. (2008), *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador*, Nancy, Éditions Absalon.

Roubaud J. (2008), *Le Conte conte le conte et compte*, in *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador*, Nancy, Éditions Absalon, pp. 135-151.

Roussel R. (1935), *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Alphonse Lemerre.

Stanzel Fr. K. (1955), *Die typischen Erzälhsituationen im Roman*, Vienne-Stuttgart, Braumüller.

Stanzel Fr. K. (1971), *Narrative Situations in the Novel*, Bloomington, Indiana University Press.

Sternberg J. (1988), *188 contes à régler*, Paris, Denoël.

Viart D., Vercier Br. (2005), *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas.

Wagner Fr. (2007), *Parler et percevoir (les fluctuations de la situation narrative dans* La Femme changée en bûche *de Marie NDiaye)*, "Poétique", CL, pp. 217-237.