

JEANNE DEMERS

Montréal

LE CONTE ÉCRIT — VERS UNE TYPOLOGIE

... à un même degré de civilisation, les opérations narratives, comme les opérations arithmétiques, ne peuvent pas beaucoup différer d'un peuple à l'autre; en revanche, ce qui est construit sur la base de ces processus élémentaires peut présenter des combinaisons, des permutations et des transformations illimitées.

Italo Calvino, *La machine littérature*

A l'occasion d'un article intitulé *La stratégie de la forme*, paru en 1976 dans la revue „Poétique” et qui traite de l'actualisation multiple de l'intertextualité, Laurent Jenny écrit:

[...] on ne saisit le sens et la structure d'une oeuvre littéraire que dans son rapport à des archétypes, eux-mêmes abstraits de longues séries de textes dont ils sont en quelque sorte l'invariant. Ces archétypes, issus d'autant de «gestes littéraires» codent les formes d'usage de ce «langage secondaire» (Lotman) qu'est la littérature.

Et il ajoute cette phrase qui revêt une importance particulière si on l'applique à un «genre» dont le caractère protéiforme a souvent été noté, soit le conte écrit:

Vis-à-vis des modèles archétypiques, l'oeuvre littéraire entre toujours dans un rapport de réalisation, de transformation ou de transgression.

L'hétérogénéité du corpus «contre écrit» saute aux yeux en effet. Quelle commune mesure entre les oeuvres de Perrault, de Maupassant, d'Yves Thériault? Entre les «nouvelles contées» — l'expression est de René Godenne — des *Cent Nouvelles Nouvelles*, le long texte intitulé *Le tailleur ensorcelé* de Cholem Aleichem ou encore *Don l'Original* d'Antonine Maillet? Et peut-on appeler «contes» les récits qui constituent *les chardons du Baragan* de Panait Istrati? Si Perrault, Aleichem et Maillet s'appuient tous trois sur le conte merveilleux traditionnel, ils en font un traitement fort différent. Avec Perrault qui demeure très près de ses modèles oraux — ou qui fait comme si... — nous avons affaire à une réécriture poétique. Aleichem subvertit le type et aboutit à la plus délicieuse parodie cul-

turelle qui soit. Quant à Antonine Maillet, elle proclame son récit sur un ton épique que l'ironie ne cesse de remettre en question et elle se rapproche ainsi du conte philosophique. Maupassant et Thériault proposent au lecteur des textes d'imagination, réalistes ou fantastiques fort différents de ceux, comiques ou tragiques, que les *Cent Nouvelles Nouvelles* reprennent, de l'écrit ou de l'oral. Pourtant tous ces récits visent un seul et même but soit le plaisir du lecteur, aucun ne prétendant en effet à quelque didactisme que ce soit. Et tous ayant comme chaque oeuvre d'ailleurs, «un rapport de réalisation, de transformation ou de transgression» avec leur archétype.

J'aimerais poser l'hypothèse que le conte écrit ne s'en tient pas aux modèles archétypiques tels que définis par Laurent Jenny et qu'il établit nécessairement deux niveaux de «rapport de réalisation, de transformation ou de transgression»: un premier niveau au modèle du conte écrit, soit à l'équivalent de «l'architexte» tel que conçu par Gérard Genette et donné comme «omniprésent, au-dessus, au-dessous, autour du textes, qui ne tisse sa toile qu'en l'accrochant, ici et là à ce réseau d'architexture»; un deuxième aux sous-modèles de celui-ci, sous-modèles qui pourraient se confondre avec les modèles archétypiques de Laurent Jenny et qui dépendrait pour beaucoup du type de plaisir proposé au lecteur: plaisir ambigu de l'angoisse dans le fantastique, détente rassurante ou moralisatrice de l'histoire comique, ravissement du texte poétique, à portée mythique souvent, bonheur utopique par l'illustration de mondes meilleurs grâce au conte philosophique, libération dans l'imaginaire sur les ailes du merveilleux, etc.

Je tenterai de démontrer que ce double rapport constitue le texte-conte en une stratégie extrêmement serrée et d'autant plus efficace qu'elle ne peut s'instituer sans maintenir dans ses marges une présence au moins minimale des autres formes possibles du récit court ou, pour dire les choses autrement, sans rappeler implicitement son (ses) choix exclusif(s).

* *
*
* *

Tout texte littéraire doit, selon Roland Barthes, prouver qu'il désire le lecteur; «cette preuve existe», explique-t-il, «c'est l'écriture». Le conte écrit ou «conte d'auteur» comme le nomme Anne Giard, n'échappe pas à cette exigence de littéarité. Bien au contraire, cette exigence est même l'une des frontières qui le distinguent des récits courts écrits autres que la nouvelle, soit la simple anecdote, le récit historique, le résumé *l'exemplum*. Non seulement le conte souscrit à l'exigence de littéarité, il va au-delà du plaisir minimal de l'écriture en signalant à tout moment au lecteur, via le narrataire, qu'il est conte — un peu à la manière du poème qui ne cesse de se proclamer poème — et que comme conte il n'a de sens que dans une relation JE/TU de plaisir partagé. Rappel qui prend diverses formes et s'organise en ce que j'ai eu l'occasion de nommer ailleurs une sorte de «sur-écriture», «sur-écriture» très codée qui constitue le fondement même

d'une poétique du conte écrit et qui, avant tout, souhaite attirer l'attention sur le plaisir de donner/d'avoir du plaisir par un phénomène de distanciation assez voisin de l'érotisme. La stratégie mise en place se trouve ainsi exhibée, contrairement à celle de la nouvelle, par exemple, qui cherche plutôt à dissimuler ses procédés comme une mauvaise couture.

Constituée d'une part des liens de connivence très serrés tissés entre le narrateur-conteur et la narrataire-auditoire, d'autre part du souci de faire au lecteur les événements dont il est question et de l'amener habilement à la surprise gratifiante du trait ou de son équivalent, cette stratégie mène à une efficacité sans faille, condition *sine qua non* du conte écrit. Elle pourra se faire conclusion inattendue, à portée philosophique comme dans le court texte qui suit, «le roi» de Gilles Vignault:

Lorsqu'il ne resta plus qu'un seul roi dans le monde, on eut grand peur qu'il ne voulut dominer la terre et pour protéger l'idée de république universelle, on l'assassina. Mais c'était pure politique et on le lui prouva, sitôt mort, par des obsèques internationales. Partout dans le monde ce furent des cortèges avec landaus, bannières, cloches et cantiques. La messe dite, chacun s'en retourna chez soi, avec sa petite idée derrière la tête, en criant: «Vive les républiques».

Au même moment, derrière un vieux hangar, des enfants jouaient à se réunir en conseil pour désigner le successeur au trône.

Trois lignes —

Au même moment, derrière un vieux hangar, des enfants jouaient à se réunir, en conseil pour désigner le successeur du trône.

— et l'inexorable continuité politique se fait évidence. Trois lignes contre dix; la quotidienneté du jeu enfantin, du lieu banal — «derrière un vieux hangar» — renversant les gestes importants des adultes: assassinat, obsèques internationales, idées sur la bonne marche du monde. Le trait force ici la relecture du conte, d'autant mieux d'ailleurs que ce dernier est court et perceptible globalement. Mais n'est-ce pas le cas du poème intitulé *L'homme à la paille* :

Il véaut vingt ans avec une paille dans l'oeil puis un jour il se coucha et devint un vaste champ de blé.

L'un serait poème et l'autre conte... Pourquoi? Il y a récit — «Puis un jour il se coucha» — dans le texte de Roland Giguère; il y a connivence: qui ne connaît la locution «voir une paille dans l'oeil de son voisin et ignorer l'existence d'une poutre dans le sien»? On admettra toutefois que l'effet de ce trait-image est d'un tout autre ordre que celui proposé par le conte *Le roi*; qu'en comparaison avec celui-ci le récit est à peine déployé; que de plus il ne concerne qu'un unique personnage dont seules les étapes significatives de la vie sont notées (en fait il s'agit moins d'un récit d'une aventure que celui d'un changement d'état) alors que le conte de Vigneault, tout bref qu'il soit, grouille de monde, suivant en cela la plupart des contes, et rapporte de nombreux événements qui révèlent une grande agitation populaire. Ajoutons le fait qu'il appartient à un recueil intitulé *Contes sur la pointe des pieds* et que son titre *Le roi* connote l'univers du

conte malgré l'absence du syntagme explicatif attendu (le roi qui... n'avait pas d'enfant, par exemple), et que *L'homme à la paille* est l'un des textes de *L'âge de la parole*, soustitré *poèmes 1949—1960*. Il reste que nous avons là deux textes-limites conte/poème. Si la confrontation est intéressante, c'est qu'elle permet de montrer les points de ressemblance et de différence entre deux stratégies très proches l'une de l'autre, ne serait-ce que par leur très grande nécessité interne assimilable au principe sophistiqué d'un mécanisme d'horlogerie.

L'existence de textes-limites comme *L'homme à la paille* et *Le roi* n'infirmes pas la possibilité de construire un modèle ou architexte du conte écrit. Peut-être même y contribuent-ils. Si nous tentions de distinguer les deux stratégies en présence en nous appuyant sur le schéma de la communication tel que présenté par Jakobson? Dans le cas du poème, où prime la fonction poétique, «l'accent (est) mis sur le message en tant que tel». Le conte lui, exige la relation destinataire/destinataire — les fonctions émotive et conative — qu'il renforce par un appel fréquent du contact, soit à la fonction phatique et, nous l'avons vu tout à l'heure, au code ou à la fonction métatextuelle (métalinguistique) qui lui permet de pointer son plaisir du doigt, de le doubler pour ainsi dire du plaisir d'en être conscient. Quant au référent, il importe, bien entendu, puisqu'il y a récit, mais selon le type de conte, il arrive qu'il soit mis en sourdine. Si cette mise en sourdine se fait en faveur de la fonction poétique — c'est ce qui se passe dans *Le roi* — nous avons un rapport de transformation vis-à-vis du modèle. *L'homme à la paille* lui, se situe dans un rapport de transgression tel, qu'il échappe au conte, comme le ferait, au profit de la nouvelle, le texte qui ignorerait complètement les fonctions phatiques et métatextuelles.

Un conte de Réal Benoit, *Julie* représente au contraire un rapport de transgression à la limite du tolérable, par un appel presque exclusif aux fonctions phatique et/ou métatextuelle. Nous avons là un texte, qui, dès la première phrase, s'annonce comme conte: *Une fois*. Aussi le lecteur dont l'intérêt se trouve forcément suscité, est-il en droit de croire que l'histoire va se dérouler devant lui, jusqu'à son dénouement, heureux ou malheureux. Mais son attente sera déçue. Le narrateur laissant le narrataire sur des points de suspension, l'interpelle aussitôt et lui propose toutes sortes de réflexions qui n'ont rien à voir avec le personnage dont le conte porte le nom, soit normalement celui, ici celle, à qu'il devrait arriver quelque chose. Il poussera même la désinvolture jusqu'à imaginer que le narrataire le remet sur la voie par un rappel de son sujet:

Ah mais pourquoi me déranger avec Julie? Où est Julie? Julie n'y est pas! Julie est aux champs! Julie est aux vaches! F... moi la paix!

Suit un portrait de Julie. Rien donc qui fasse avancer le récit. Tout au plus, le texte fournit-il des éléments pour une (des) histoire(s) et encore ces éléments sont-ils donnés à titre «d'échantillons»:

Et après cela, qu'est-ce qui ne peut arriver? Echantillons: le coiffeur de la municipalité voisine déménagea sa boutique pour dames: «massage au lait» indiqua une pancarte le lendemain de son arrivée; le pasteur dut reviser ses sermons de l'an dernier et s'étendre sur des

choses que nous ne dirons pas ici; les bonnes mères de famille et leurs avocats de maris poussèrent l'unique garçon aux voyages, — les Antilles, la Réunion, dans la crainte d'un mariage dégradant avec une laitière — je vous demande un peu; tout le monde se mit au lait et à la crème, le jour du lait devint institution municipale; les vaches, de vanité, de satisfaction, en oublièrent l'heure du thé, du bridge, de la promenade; l'agent Voyer paria qu'il lui pousserait des dents de lait, perdit et... d'amertume, il lui en poussa deux de vinaigre, le lendemain; l'instituteur s'embrouilla, confondit Cléopâtre et Julie jusqu'à se lancer dans une profonde dissertation sur l'amour chez les aspics au printemps...

«Vous voyez où tout cela peut nous conduire?» de poursuivre le narrateur. Puis, interrompant l'énumération des événements provoqués dans la région par la présence catalysante de son héroïne, il passe à un discours franchement métafictionnel au cours duquel il se remémore comment il avait pensé «terminer [son] récit sur Julie»:

J'ai à plusieurs reprises pensé, mais très sérieusement, de terminer ici mon histoire sur Julie. Tu feras, me disais-je dans mon for intérieur, une sorte de crescendo aboutissant à quelque dénouement-surprise, fascinant, qu'on ne trouvera jamais dans le dictionnaire des 18,000 situations ou énigmes de romans.

La formule initiale promettait un récit. Si ce récit reste à faire — en douterions-nous que le commentaire final, «Mais le ferais-je jamais?» nous en convaincrait — le conte, lui, a eu lieu, il y a eu texte.

L'analyse que nous venons de faire des contes *Le roi et Julie* ne devrait laisser aucun doute quant à la réalité de leur rapport de «transformation» ou de «transgression» à l'archi-conte écrit. Il nous reste à examiner un conte que l'on pourrait donner comme exemplaire, en ce sens qu'il respecte le modèle, qu'il installe avec celui-ci un «rapport de réalisation» certain. *La légende de l'homme à la cervelle d'or* d'Alphonse Daudet, choisi pour sa brièveté relative et parce qu'il est très connu servira bien ce propos. Rappelons-en brièvement l'histoire: un homme, né avec une cervelle d'or, en vit, à partir du moment qu'il apprend de ses parents le terrible secret. Il en vit, pour en mourir bientôt puisqu'en puisant dans son trésor, il se trouve puiser dans sa propre substance. Il s'agit de l'un des récits du recueil intitulé *Lettres de mon moulin* mais présenté constamment comme contenant des contes. Dans le texte qui nous intéresse, le narrateur parle de «pleins paniers de contes galants» et plus loin «du joli conte badin» qu'il avait promis à la narrataire. Quant au titre du conte, il se réfère à une légende qui existerait — la légende —, inscrivant ainsi celle-ci dans une pseudotradition. Il contribue également à «positionner», pour utiliser un concept de la pragmatique, le narrateur comme conteur et la narrataire comme auditoire, étant bien entendu que celle-ci peut éventuellement devenir conteuse à son tour. Il n'est pas indifférent non plus qu'il y ait un sous-titre — «A la dame qui demande des histoires gaies» — surtout que le sous-titre insiste sur la demande de récit, autre moyen pour l'écrivain de créer la connivence nécessaire.

Le conte lui-même qui commence par le classique «Il était une fois», est placé entre une apostrophe d'une vingtaine de lignes au début et une autre, un peu plus courte à la fin: «En lisant votre lettre, madame...» et «telle est, madame,

la légende de l'homme à la cervelle d'or». Compte tenu de l'importance de ces apostrophes d'ouverture et de clôture, les deux seules interventions narrateur-narrataire que comporte le récit proprement dit suffisent à maintenir le cercle conteur-conté, d'autant plus facilement qu'elles impliquent des réactions, donc des questions de la part de la narrataire: «oui, madame, une cervelle toute en or», et comment?, par quels moyens? la légende ne l'a pas dit. A ces marques phatiques s'ajoutent les autres procédés habituels du conte: descriptions et dialogues; nomination épique — «l'homme à la cervelle d'or»; appui sur la thématique du voyage et de la quête — «il quitta la maison paternelle et s'en alla par le monde en gaspillant son trésor»; déclaration ludique de véracité — «Malgré ses airs de conte fantastique, cette légende est vraie d'un bout à l'autre...»; trait, dans le paragraphe suivant:

Du fond de son arrière-boutique, la marchande entendit un grand cri; elle accourut et recula de peur en voyant un homme debout, qui s'accotait au comptoir et la regardait douloureusement d'un air hébété. Il tenait d'une main les bottines bleues à bordure de cygne, et présentait l'autre main toute sanglante, avec des raclures d'or au bout des ongles.

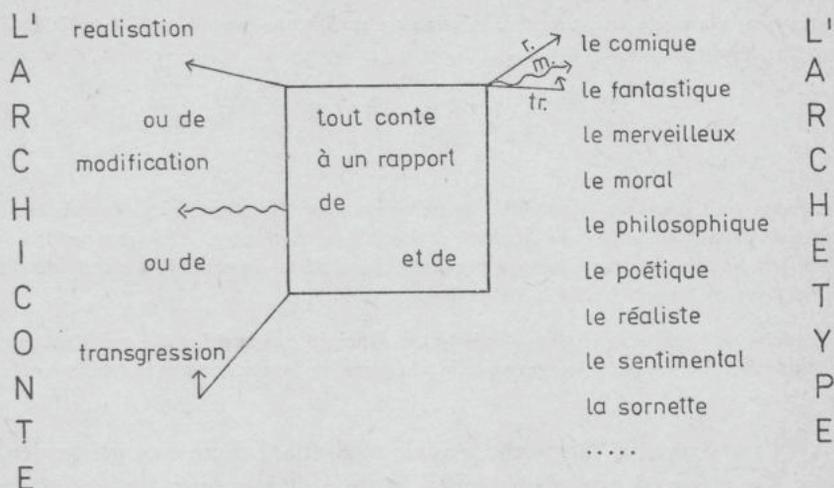
et finalement, morale:

Il y a par le monde de pauvres gens qui sont condamnés à vivre de leur cerveau, et payent en bel or fin, avec leur moelle et leur substance, les moindres choses de la vie. C'est pour eux une douleur de chaque jour; et puis, quand ils sont las de souffrir...

Est-il besoin de préciser que le «rapport de réalisation» à l'architexte, ou mieux à «l'archiconte» n'est jamais absolu: autrement il déboucherait sur un texte de paralittérature et non sur un texte littéraire comme c'est le cas pour *La légende de l'homme à la cervelle d'or*. Quant à la relation de plaisir qu'il propose au lecteur, elle est forcément différente de celle provoquée par les rapports de transformation et de transgression. Ne dépend-elle pas en partie d'une sorte de reconnaissance d'adéquation à l'architexte? alors que dans les autres cas, c'est l'élément surprise, l'étonnement qui prime... De plus la notion de conte relevant de la culture du lecteur, puisque de toute culture, ce dernier aura toujours tendance à décoder les contes qu'il lira en fonction de cet architexte, avec comme résultat que la satisfaction liée à son effort de décodage ajoutera une dimension non négligeable à son plaisir.

L'idée de plaisir nous ramène au deuxième niveau de rapports dont il a été question plus haut. A côté d'un modèle théorique du conte, soit l'archiconte susceptible déjà de donner naissance à des contes de facture fort différente selon le rapport installé, mais propre d'abord à distinguer le conte écrit des autres récits courts, il existerait des sous-modèles ou archétypes. N'y a-t-il pas lieu d'imaginer que ces sous-modèles, plus proches de l'actualisation que l'archiconte, puisque rappelons-le, «abstraits de longues séries de textes dont ils sont en quelque sorte l'invariant», c'est-à-dire déduits plutôt qu'induits, servant de stimulants ou encore de freins aux possibles qu'ouvrent à celui-ci les rapports de «réalisation», de «transformation», de «transgression»? Auquel cas tout conte littéraire devrait se moduler entre le rapport qu'il choisit

d'établir vis-à-vis de l'archiconte et celui, pas nécessairement le même, qu'il retient pour l'archétype. Cette loi, car c'en est une, pourrait s'illustrer par le schéma suivant:



Comment de telles contraintes, paradoxalement garantes de la plus grande liberté pour l'écrivain, n'exigeraient-elles pas une stratégie très consciente?

Nous l'avons dit, l'archiconte pose le principe de la relation JE/TU de plaisir partagé. L'adéquation ou non au modèle ne devrait pas changer cette relation. Tout au plus modifie-t-elle — pensons en particulier à *Julie* — la manière dont s'établit cette relation et conséquemment le type de plaisir impliqué. Dans le cas de *Julie* justement, le plaisir du texte prend la forme d'une tension du discours évitant constamment de raconter l'histoire. Son point limite (ou son frein) c'est l'archétype du conte sornette avec lequel il a presque un rapport de réalisation. Preuve que le jeu se fait entre les deux niveaux de modèles et grâce aux rapports signalés.

Voyons maintenant ce qui se passe dans le cas d'un dernier récit, *Les mouches bleus* de Michel Tremblay:

La princesse ouvrit toute grande la fenêtre de sa chambre et regarda la mer.

— Déjà? lui demande Ismonde, la sorcière. Vous êtes déjà fatiguée de lui? Il est beau, pourtant.

— Tu sais que je n'aime pas qu'on discute mes ordres! coupa durement la princesse. Fais ton ouvrage et fais-moi grâce de tes commentaires!

Ismonde fit la révérence et sortit des appartements de la princesse.

— Quand ils seront tous devenus des mouches, pensait la princesse en regardant la mer, je transformerai les femmes en araignées.

Ismonde revint bientôt, une petite boîte rectangulaire dans la main gauche.

— Voilà, dit-elle à la princesse, c'est fait. Une mouche bleue de plus. C'est dommage, il était si beau.

La princesse quitta la fenêtre, se dirigea vers la sorcière et s'empara de la petite boîte.

— C'est bien, dit-elle à Ismonde, tu peux sortir.

Après que la sorcière se fut retirée, la princesse revêtit une longue cape et sortit du château par une porte dérobée.

* * *

La grotte était immense et sombre. La princesse, entourée de milliers de mouches bleues, se tenait debout au milieu de la grotte et souriait méchamment. «Oui, mes gentils amants, disait-elle parfois, je vous aime toujours et toujours vous aimerai». Elle partit soudain d'un grand éclat de rire et ouvrit la petite boîte.

Un minuscule papillon noir s'en échappa et se précipita sur la princesse qui n'eut pas même le temps de crier. Le papillon noir se colla à la gorge de la princesse et la tua. Ismonde s'était vengée.

Vis-à-vis l'archiconte, il me paraît y avoir réalisation, toute nuance gardée, bien entendu. Le texte est tiré d'un recueil intitulé *Contes pour buveurs attardés* et mieux encore de la seconde partie sous-titrée *Histoire racontées pour des buveurs*, la première ayant été réservée à des contes de buveurs. Un lieu de parole se trouve ainsi identifié — taverne, précise le septième récit — et du coup présenté, l'auditoire, exclusivement masculin. De plus les «postes» narratifs interchangeables et rendant inutile la présence d'un narrataire explicite signalent un univers de récit que confirme un titre connotant le conte: *Les mouches bleues (l'oiseau bleu)*; le connotant mais en y inscrivant déjà, notons-le, un élément emprunté à l'archétype fantastique (mouche, plus un pluriel inquiétant: les mouches de la charogne). La connivence est installée par le discours direct des dialogues ou des pensées de la princesse. L'existence même de celle-ci y contribue comme celle de la sorcière d'ailleurs — ne s'agit-il pas de personnages typiques au conte? — le château aussi et son décor habituel auquel ne manque même pas l'intertextuelle «porte dérobée». Ajoutons qu'il y a suspense — dans le premier commentaire de la sorcière, par exemple: «Déjà? lui demanda Ismonde la sorcière. Vous êtes déjà fatiguée de lui? Il est beau pourtant»; dans le «il» non identifié repris en un «ils» non identifié non plus; dans la pause marquée d'un blanc et de trois astériques. Ajoutons qu'il y a métamorphose et trait —

Un minuscule papillon noir s'en échappa et se précipita sur la princesse qui n'eut pas même le temps de crier. Le papillon noir se colla à la gorge de la princesse et la tua. Ismonde s'était vengée.

— et nous ne pourrions que nous mettre d'accord sur le fait qu'il s'agit bien d'un conte. Conte dont la forme et la signification dépendent beaucoup de la dynamique établie par son auteur entre l'archiconte qu'il réalise assez fidèlement et l'archétype fantastique soumis par contre à un rapport important de trans-

formation, tout se jouant non comme il se devrait par le biais d'un quotidien devenu soudain inquiétant, mais dans une sorte de merveilleux figé en horreur.

* *
*

Il faudrait démontrer cette transformation, la permutation du statut d'héroïne par exemple (de la princesse à la sorcière), le jeu de connotation sur leur prénom (Yseult/Isabelle, Immonde/Ismonde...) ou encore la réduction du texte par rapport à un archétype qui compte habituellement sur le temps pour installer et distiller la peur, etc. Il faudrait tenter de découvrir les traces de l'archétype moral et/ou poétique sur le petit conte de Vignault, s'intéresser aux contes merveilleux, réaliste, comique, etc. Il faudrait même et peut-être surtout chercher à remplir ne serait-ce qu'en théorie toutes les cases restées vides parmi les quatre-vingt et une possibilités (sans compter les hybrides!) qu'ouvre au conte l'hypothèse encore très embryonnaire proposée ici. Alors seulement sera-t-il possible d'espérer établir une typologie...

OPOWIEŚĆ PISEMNA — KU TYPOLOGII

STRESZCZENIE

Przedstawienie — w oparciu o przykłady — hipotezy typologii opowieści pisemnej: każda opowieść pisemna wprowadziłaby dwa odniesienia do realizacji, modyfikacji lub transgresji (przekroczenia), a mianowicie jedno poprzez model, który ją odróżnia od innych opowiadań krótkich (exemplum, anegdota etc.), drugie zaś w jej odróżnieniu od archetypów komizmu, fantastyki, cudowności, moralności, filozoficzności, poetyckości, realizmu, sentymentalizmu, od banialuki i in.

Przełożyła *Stefania Skwarczyńska*