

L'alphabet des nourrices

Autor(en): **Reichler, Claude**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1982)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870881>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

L'ALPHABET DES NOURRICES

Certains contes merveilleux se distinguent des autres par le fait qu'ils s'adressent aux enfants. On propose ici une réflexion sur ces contes, de ceux de Perrault à ceux d'aujourd'hui (dont beaucoup sont dus à des écrivains célèbres). La nourriture et la parole, le langage magique, l'initiation, le deuxième degré et la réflexivité réunissent et opposent récits modernes et traditionnels. Posant le problème des fonctions d'une forme symbolique, cette étude esquisse une perspective pour l'anthropologie culturelle.

Pour Mathilde et Louise

«Toute origine, toute aurore des choses est de la même substance que les chansons et que les contes qui environnent les berceaux.»

Valéry, *Petite Lettre sur les mythes*.

Un genre narratif: le conte pour enfants

On connaît les vers célèbres par lesquels se conclut *Le Pouvoir des fables*:

Si Peau d'Ane m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême.
Le monde est vieux, dit-on, je le crois; cependant
Il le faut amuser encore comme un enfant.¹

Le monde a vieilli de plus de trois cents ans depuis La Fontaine, mais le plaisir que nous prenons aux récits qui nous rapprochent de notre origine n'a pas diminué — ni d'ailleurs les énigmes qu'il nous posent: d'où viennent-ils, à quoi servent-ils, que signifient-ils?

Leçon inaugurale prononcée à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne le 28 janvier 1982.

La Fontaine note d'emblée un élément fondamental, que la tradition des contes merveilleux n'a sans doute pas ignoré, mais que la fin du XVII^e siècle va dégager avec une particulière clarté: le rôle de l'enfance dans la circulation de certains contes². On peut dire que Charles Perrault, dans les dernières années du siècle, en extrayant de la masse anonyme des contes populaires certains récits qu'il définit par leur destinataire (l'enfant) et par leur but (l'éducation), fonde un genre narratif nouveau³. Ces deux critères en effet, essentiellement pragmatiques et inscrits dans le texte, sont des principes organisateurs: ils produisent des formes et des lieux communs.

Perrault publie d'abord trois contes en vers (*Grisélidis*, *Peau d'Ane* et *Les Souhais ridicules*), puis huit contes en prose, dont certains constituent les textes les plus universellement répandus de notre littérature. Autour de lui, de nombreux auteurs écrivent des contes, sans toujours être exactement attentifs aux critères proposés: Catherine Bernard, M^{lle} Lhéritier, M^{me} d'Aulnoy, à qui l'on doit, entre autres, *La Biche au bois* et *L'Oiseau bleu*. Au XVIII^e siècle cette «mode» se poursuit: dans les années 1785-89, un érudit, Charles-Joseph de Mayer, entreprend la publication d'une bibliothèque complète, sous le titre *Le Cabinet des fées*⁴. Cette somme de quarante et un volumes marque l'apogée de l'intérêt pour le conte merveilleux écrit. Le XIX^e siècle continue de lire des contes, il en collecte, en édite, échafaude des théories explicatives, mais il en invente moins, semble-t-il. Il y a des exceptions remarquables: Nodier, George Sand, la Comtesse de Ségur, qui ont écrit quelques-uns des chefs-d'œuvre du genre. Hormis eux, la préférence des auteurs va au fantastique. En revanche, le XX^e siècle connaît une nouvelle et passionnante floraison de contes. Eluard, Cocteau, Supervielle, Cendrars, Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar, Ionesco, Prévert, Le Clézio, Butor, Tournier, Marcel Aymé, Claude Roy, Pascal Quignard, et j'en oublie: très nombreux sont les écrivains de renom qui ont écrit des récits pour les enfants. Il y a là un phénomène mal connu, et même insoupçonné, sans doute parce qu'on n'a jamais rassemblé en corpus de telles œuvres, tenues pour mineures.⁵

L'exégèse savante

Mais cette espèce de cécité, si elle s'explique en partie par les préjugés des historiens et des critiques littéraires, est due aussi au

fait que les savants et les érudits n'ont jamais établi de distinction véritable entre les récits folkloriques qu'ils étudiaient et les contes pour enfants, qu'ils englobaient dans les premiers. Il n'est pas sans intérêt, pour nous qui faisons de cette distinction une question primordiale, de parcourir, fût-ce brièvement, les nombreuses explications savantes élaborées, depuis le siècle dernier, pour définir la nature des contes, leur structure, le sens de leurs messages.⁶

Au XIX^e siècle, dans l'expansion des études indo-européennes, on a cherché à reconstituer des versions primitives, canevas archaïques d'où proviendraient, par dérivations et spécifications successives, les récits du folklore actuel. On a voulu aussi retrouver, dans les contes, les caractères profonds des peuples et des pays qui les ont produits. Jointe à la conscience vive et nouvelle d'une poésie populaire, cette idée fut celle des romantiques. Elle a guidé les frères Grimm dans leur recherche d'authenticité, elle est le fil rouge de leur vaste érudition et de leur admirable œuvre d'écrivains. Sans renoncer à chercher l'origine des contes, une équipe de savants finlandais, au début du XX^e siècle, entreprend la collecte de versions différentes, le classement des variantes, et constitue un répertoire des motifs de la littérature populaire.⁷ Wladimir Propp a critiqué vivement cette façon de procéder, fondée sur d'improbables unités de contenu. Selon lui, les seuls éléments fixes des contes sont les *fonctions* remplies par les personnages; les règles de leur agencement permettraient de construire le modèle abstrait dont tous les contes ne seraient que la réalisation. On sait que ces propositions, si elles n'ont guère été fécondes dans les recherches sur les contes eux-mêmes, ont enrichi les études structurales et fonctionnelles des récits mythiques et littéraires.⁸

L'analyse des contenus est restée pourtant très active. Des érudits ont cherché dans les contes la survivance de rites cosmiques et de mythes archaïques: pour eux, Cendrillon était la Reine de Mai avec son cortège floral, la Belle au bois dormant représentait l'Aurore éveillée par Phébus⁹... Pour d'autres, les contes véhiculent la pensée magique des religions primitives; leur contenu, proche de celui des mythes et des légendes héroïques, doit être déchiffré selon une symbolique ancienne. Ces théories ont trouvé récemment un appui précieux et un instrument nouveau dans la conception jungienne des archétypes: les contes, comme les mythes, les rites religieux, les rêves, etc. sont des productions psychiques portées par l'inconscient collectif et tributaires d'une symbolique commune et constante.¹⁰

La psychanalyse freudienne s'est elle aussi beaucoup intéressée aux contes, pour y retrouver l'expression des conflits caractéristiques de l'inconscient individuel.¹¹ La plus récente tentative, et la plus suggestive, est celle de Bruno Bettelheim, traduite en français sous le titre *Psychanalyse des contes de fées*¹². Pour Bettelheim, le conte est comme un écran où sont montrés les désirs et les angoisses de l'enfant. Le fantasme inconscient est pris en charge par cette extériorisation, qui propose les modèles symboliques de résolution des conflits liés à la sexualité et aux rapports familiaux. Les contes apparaissent alors comme des adjuvants idéaux dans la formation de la personnalité. De plus, le travestissement de la fiction et la plasticité des élaborations symboliques les dotent d'une pluralité de significations: selon la capacité mentale et la force des résistances psychiques, les contes apportent à leurs auditeurs ou lecteurs des messages différents, toujours attachés cependant, pour Bettelheim — et c'est là un parti pris trop restrictif — aux avatars et aux difficultés de la sexualité.

Ce rapide survol suffit sans doute à faire voir la variété des intérêts que le conte rassemble et la mobilité des significations qu'il déploie.¹³ Il est remarquable que seul Bettelheim élabore sa conception du conte à partir du destinataire enfant; il systématise ce point de vue jusqu'à faire de tous les contes merveilleux (et surtout de ceux de Grimm, qu'il affectionne particulièrement) des récits destinés à l'enfance ou à l'adolescence.

Tel ne sera pas mon propos. Je voudrais, dans cette étude, mettre en rapport les contes modernes et les contes anciens de la tradition française: non pas tous les contes merveilleux, ou les récits folkloriques, mais les seuls contes pour enfants, que j'examinerai dans la perspective des deux critères définis par Perrault:

- qui parle? à qui? autrement dit le système de l'énonciation;

- de quoi est-il parlé? à savoir les lieux communs de l'histoire racontée.

La mise en rapport des récits anciens et des récits nouveaux éclaire de manière particulièrement intéressante le genre du conte pour enfants, son histoire et ses enjeux. Elle permet, je crois, d'éviter une impasse dans laquelle s'enfoncent souvent les interprétations savantes, qui parlent d'elles-mêmes, de leur contexte historique et de leurs présupposés culturels, plus qu'elles ne nous révèlent une vérité sur les contes.

Dire et nourrir

Depuis toujours, les contes sont racontés aux enfants par une nourrice ou quelque équivalent :

Le Conte de Peau d'Ane est ici raconté
Avec tant de naïveté
Qu'il ne m'a pas moins divertie,
Que quand auprès du feu ma Nourrice ou ma Mie
Tenaient en le faisant mon esprit enchanté.¹⁴

Mie, nourrice, vieille au foyer, sage gouvernante de M^{me} Leprince de Beaumont¹⁵, et jusqu'à George Sand, qui intitule ses récits *Contes d'une grand'mère*, et à la Comtesse de Ségur, qui les dédie à ses petits-enfants: toujours une figure féminine dispense la langue maternelle du conte. Au rôle de narratrice, qui libère l'envol de l'imaginaire, la conteuse joint d'autres fonctions: la nutrition, l'éducation. Liant la nourriture du corps et celle de l'esprit, elle comble un double vide: celui du ventre et celui du rêve. Elle évacue deux angoisses: la faim et l'incompréhension. Elle conjugue, dans des métaphores exemplaires, l'oralité et le langage:

N'est-il pas louable à des Pères et à des Mères, lorsque leurs enfants ne sont pas encore capables de *goûter les vérités solides* et dénuées de tous agréments, de les leur faire aimer, et si cela se peut dire, de *les leur faire avaler*, en les enveloppant dans des récits agréables...?¹⁶

C'est là un topos ancien, qui plonge ses racines, au-delà des contes, dans la culture populaire aussi bien que dans les élaborations savantes:

[La nourrice] fainct les paroles ainsi que si elle fut bègue [elle les répète] pour mieux et plus tôt apprendre à parler. [...] Elle mache la viande pour l'enfant quand il n'a nulle dent pour lui faire avaler sans peril et profitablement...¹⁷

Cette situation ancienne de l'énonciation des contes pour enfants trouve son reflet dans les histoires racontées, si diverses qu'elles soient. Certains personnages ou certaines situations stéréotypés mettent en scène l'oralité fondamentale du conte. Ainsi l'ogre ou l'ogresse, voués à la nourriture et à ses fantasmes angoissants, représentent, par réversion, non le comblement mais la dévoration, non le don d'existence, mais l'anéantissement. A l'inverse la fée, maîtresse du langage magique, est une image de la

donatrice de la parole. La fée a deux instruments de métamorphose, la baguette et les mots. On voit bien, chez Perrault, dans *Riquet à la houppe*, dans *La Belle au bois dormant*, dans *Les Fées*, que le don magique se fait par le langage. Dans *Les Fées*, le thème du langage merveilleux est modulé de plusieurs manières: dans la succession des événements d'abord, puisqu'il y a deux dons symétriquement inverses, comme le manifeste le parallélisme des formules:

Je vous donne pour don qu'à chaque parole que vous direz, il vous sortira de la bouche ou une fleur, ou une pierre précieuse,

dit la fée à la première jeune fille. Et à la seconde:

Je vous donne pour don qu'à chaque parole que vous direz, il vous sortira de la bouche ou un serpent ou un crapaud.

De plus, la magie du langage est manifestée deux fois. Les mots de la fée deviennent des réalités, le langage *s'incarne*, acquiert le pouvoir de transformer le monde; et à leur tour les mots des jeunes filles deviennent corps et choses, selon une transmutation alchimique qui révèle leur essence morale. On retrouve dans ce pouvoir de la fée un substrat étymologique sans doute très enfoui, mais accessible pourtant par les fonctions auxquelles se prête le personnage: *fée* vient du neutre pluriel latin *fata*, qu'on traduit habituellement par «destin», et qui signifie d'abord «ce qui a été proféré»¹⁸.

Instigatrices de métamorphoses parce qu'elles sont donatrices de mots, les fées sont les maîtresses du langage absolument vrai: langage d'augure, qui inaugure, pour qui en reçoit le don, la matérialisation des signes, et fait de la fiction merveilleuse une leçon de choses quotidiennes.

Langage magique et langage poétique

Les contes modernes ne connaissent ni la nourrice-narratrice, ni les fées, ni les ogres, mais ils reprennent pourtant les thèmes du langage magique et de la nourriture. Dans les *Petits Contes nègres pour les enfants des blancs*, Cendrars allie une thématique nutritionnelle envahissante, délirante sous son travestissement africain, et une exaltation du fait de conter. *Pourquoi? Pourquoi?...* met en scène une narratrice magique, la grenouille «hâbleuse» et voyageuse, par qui le récit se poursuit à l'infini, inventant tou-

jours des réponses aux questions que posent les événements racontés ou les personnages mis en scène. Même regroupement des thèmes, malgré des écritures très différentes, chez Ionesco, Supervielle (*Rani*), d'autres encore.

Chez Ionesco, les lieux communs de l'énonciation, reflétés dans l'histoire racontée, sont reconnaissables, mais semblent maintenus en deçà d'une possibilité de déchiffrement symbolique. Malgré le sens stéréotypé que devrait leur conférer le genre du conte pour enfants, ils ont l'air de flotter dans l'«absurde», tout comme les situations et les personnages portés au théâtre par l'auteur. Voici le début d'une histoire insérée dans le *Conte N° 1*, et racontée à Josette par son papa :

Il y avait une fois une petite fille qui s'appelait Jacqueline.
— Comment Jacqueline? demande Josette. [C'est le nom de la bonne.]

— Oui, dit papa, mais ce n'était pas Jacqueline. Jacqueline était une petite fille. Elle avait une maman qui s'appelait Madame Jacqueline. Le papa de la petite Jacqueline s'appelait Monsieur Jacqueline...

et ainsi jusqu'aux oncles et tantes, cousins, poupées, lapins, chevaux de bois et soldats de plomb, qui tous se nomment Jacqueline. Le nom propre, qui *distingue* et confère, dans le langage, l'identité individuelle à chaque sujet, devient le signe de la confusion. Pourtant le papa, par l'histoire qu'il raconte, profère toujours un langage «magique»: à peine sortie de la maison, Josette nomme «Jacqueline» tous les êtres qu'elle rencontre.

Dans le *Conte N° 2*, le père, voulant apprendre à sa fille «le sens juste des mots», l'entraîne à nouveau dans une nomination détraquée:

Le fromage ne s'appelle pas fromage, [dit papa], il s'appelle boîte à musique. La boîte à musique s'appelle tapis. Le tapis s'appelle la lampe. Le plafond s'appelle le parquet. Le parquet s'appelle le plafond. Le mur s'appelle la porte...

Comme dans le conte précédent, Josette nomme alors les choses selon les prescriptions paternelles. Lorsque sa mère rentre, fraîche et belle comme une fleur, la petite fille s'écrie:

— Maman, tu as ouvert le mur.

L'effet, s'il n'est plus magique, est vivement poétique: au-delà de l'apparent non-sens, le monde est métamorphosé par les mots.

S'il n'y a plus de nourrice pour dire les contes modernes, il reste pourtant un donateur du langage merveilleux : c'est l'écrivain lui-même, qui fait de son personnage le miroir de sa propre écriture. On reconnaîtra dans Ionesco un conteur «absurde», chez Prévert un anarchisme qui joue avec les mots et les situations, chez Cendrars une propension à l'exotisme et à la mystification, chez Eluard une thématique de l'envol et de l'enracinement... Chaque conte moderne, tout en conservant les clichés du genre, devient le microcosme d'une esthétique et d'une morale particulières : en cela, les écrivains servent une loi du genre, inscrite dans les conditions d'existence du conte oral, qui exige l'alliance de la liberté créatrice du conteur, des circonstances de la récitation et des conventions narratives.

D'autre part, la parole magique et poétique des contes nous reconduit à un paradoxe du langage et du signe : s'il faut des mots pour nourrir le rêve, c'est que les choses manquent ; mais aussi, c'est qu'il est possible de les évoquer, de les faire surgir. Le langage atteste l'absence ou donne la présence. Les esprits et les civilisations se partagent sur cette question : certains sont hantés par l'absence et le retrait (c'est le cas de notre siècle) ; d'autres sont obsédés par la présence, comme le fut le Moyen Age, comme le sont souvent les poètes. Le conte, et le psychisme enfantin à qui il parle, oscille d'une position à l'autre : il est partagé entre l'émerveillement du langage magique et l'apprentissage nécessaire du *défaut* des choses. Lorsqu'on ne perçoit plus la fiction dans sa littéralité, toutes sortes de significations s'ouvrent à l'esprit, mais une forme de participation s'est définitivement perdue : la possibilité, enfantine et poétique, d'une croyance et d'une adhésion. Cocteau, sensible à la grâce des univers parallèles, écrit, dans la «Dédicace à nos jeunes lecteurs» de son conte :

Vous deviendrez des grandes personnes. Voilà qui est drôle. Mais prenez bien garde à rester des enfants. Car vous aurez un jour des enfants vous-mêmes et si vous ne le restez pas, vous ne pourrez plus les comprendre et ils ne vous comprendront plus.

Ces va-et-vient entre la réalité et la fiction, entre la croyance et la désillusion, entre la présence et l'absence, entre l'adulte et l'enfant, font du conte une *koïnè*, langage commun aux âges et aux acteurs de la récitation. Autant que la nourrice, la fée, l'écrivain, l'enfant lui-même parle dans les contes, alors que l'adulte réapprend à écouter.

L'initiation

Si la langue seconde du conte permet une communication entre l'enfant et l'adulte, elle accompagne aussi le passage progressif de l'enfance à l'âge adulte, parce qu'elle s'adresse à plusieurs étapes du développement psychique. Là encore, la situation générale de l'énonciation se reflète dans les lieux communs du récit: le conte pour enfant est toujours un récit d'initiation, dont les moments principaux sont nettement marqués: séparation, épreuve, intégration.

La rupture d'un équilibre ouvre le récit; un équilibre reconstitué à un niveau supérieur le clôt.¹⁹ Dans les contes, le moment intermédiaire représente toujours l'éloignement du milieu connu, familial ou familial. Les contes modernes sont à cet égard semblables à tous les anciens contes: dans *Grain d'Aile*, dans *Amandine*, dans *La jeune fille à la voix de violon*, dans *Les Petits Miroirs*, partout une séparation lance le personnage dans un cheminement initiatique.

Comme dans les contes anciens, le lieu de l'isolement est en général une forêt, un parc, un jardin sauvage, lieu de nature que les contes modernes exaltent et opposent à l'espace social contraignant comme le plaisir à l'ennui, la liberté à la prison, le désordre à l'ordre. Or, dans les anciens contes, la forêt est un lieu de menace et d'angoisse; les repères y ont disparu, les bêtes féroces rôdent, les serpents et les crapauds grouillent. La nature inculte compose une image de la sauvagerie, de l'instinctuel, de l'agressivité. C'est alors l'espace social apaisé du retour, maison, château, cour du roi, qui recueille les valeurs euphorisantes sur lesquelles le récit, selon les règles qui le gouvernent, doit se terminer. Dans les contes modernes, cette géographie symbolique est totalement remodelée. Le désir a changé de lieu: l'intégration sociale a perdu ses prestiges, seule la liberté sauvage recueille les rêves de bonheur.

Mais l'économie du récit change aussi de manière frappante. Le dénouement ne voit plus la récompense des héros, leur assumption, il présente au contraire une retombée, une déception, alors que le milieu du conte, le moment de l'équilibre rompu, marque l'apogée et fait appel aux processus d'identification chez le destinataire: *Grain d'Aile*, *La Fugue du petit Poucet*, *Les Petits Miroirs* sont à cet égard exemplaires.

La différence entre contes anciens et modernes apparaît tout aussi manifeste si l'on envisage les valeurs symboliques attachées

à la temporalité vécue par le héros. Dans les contes modernes, le moment de la séparation est repli sur le monde d'autrefois, ressourcement, plongée dans le passé ou tout au moins refus du futur. On pourrait donner pour exemples les deux contes d'Eluard, *Grain d'Aile* et — titre combien significatif — *L'enfant qui ne voulait pas grandir*: dans l'un comme dans l'autre, une petite fille refuse de quitter «le jardin heureux de son enfance» et de s'intégrer au monde des «grands». Le thème est présent aussi dans *Barbedor*, de Tournier, où un vieux roi se régénère en perdant sa barbe et en redevenant un petit garçon, au cœur d'une forêt solitaire. Il se retrouve chez Butor, chez Prévert, chez Jacques Chessex, où il constitue le nœud même du récit (*Le renard qui disait non à la lune*). Pascal Quignard l'éclaire d'un paradoxe inquiétant, puisque la fixation régressive a lieu, pour son héros enfermé dans «la tour ancienne», sous la forme d'un attachement morbide aux livres et à la lecture. Métamorphosé en feuillet enluminé, le jeune prince terminera son initiation dans l'incandescence d'une flamme qui le révèle en le détruisant. A travers une thématique d'obéissance mallarméenne, Quignard met en lumière, par un jeu subtil d'inversions, l'impossibilité du retour au monde pour le héros des contes modernes. Dans la plupart des autres textes, la séparation régressive, jointe à l'aménité fondamentale du lieu, fait du centre du conte, qui est son apogée du point de vue de la logique narrative, un paradis primitif retrouvé.

Parallèlement à l'exaltation d'un âge d'or, le conte moderne magnifie les thèmes du désordre, de l'inculte, du sale. Là encore, les exemples abondent: vieux livres, gribouillis féconds, mystérieuse tache d'encre, maison vétuste dans *Les Petits Miroirs*; jungle broussailleuse et grouillante d'*Amandine*, etc. Le comble semble atteint dans *Drôle de ménage*, où les enfants, confiés à des chiens, apprennent à lécher les trottoirs et à fouiller les boîtes à ordures.

L'opposition aux contes anciens apparaît ici en toute clarté. De Perrault à la Comtesse de Ségur, la régression constitue un malheur terrible, une tare qu'il faut laver. La jeune princesse de *Peau d'Ane* est défigurée, ravalée au rang d'une bête, livrée à un travail rebutant: la «souillon» qu'elle est devenue rachète une souillure. La salissure et les haillons de Cendrillon, les terreurs du Petit Poucet, le sommeil de la Belle, le contact avec la Bête, tous ces épisodes centraux des contes anciens présentent sous un jour sinistre les tentations de l'attachement à ce qui est révolu. Chez George Sand, ces images sont en train de changer de signe,

comme si, magnifié par la réflexion romantique, le retour au passé pouvait devenir positif. Dans *Le Château de Pictordu* ou dans *Les Ailes de courage*, où se retrouvent, admirablement utilisés, les principaux éléments du conte pour enfants, la plongée dans le passé (bâtiments en ruine, nature sauvage) est l'occasion de retrouvailles avec la vie profonde: l'héroïne y puise, dans la solitude, la leçon dont elle avait besoin, et qui lui permettra de progresser dans l'intégration sociale et la découverte de soi.

Les contes modernes, eux, rendent manifeste une peur de l'espace socialisé et acculturé, qu'ils font apparaître comme hyper-culturalisé, et par conséquent dénaturé. Ils entretiennent l'image d'une nature idéalisée dans son inculture même, et rejoignent ainsi les très nombreuses manifestations esthétiques, existentielles, sociales, etc. qui privilégient, au XX^e siècle, les formes et les thèmes régressifs.

Ainsi, voués par leur statut à ouvrir à leurs destinataires les voies d'une intégration qu'eux-mêmes refusent, les contes modernes portent témoignage, eux aussi, de cette société irréconciliée avec elle-même, inquiète de l'avenir qu'elle promet et angoissée par la perte d'un passé qui lui apparaît charnel et chaleureux.²⁰ Il n'y a plus de fées dans les contes modernes: peut-être est-ce parce que les fées permettaient d'effectuer le passage du désir au réel: leur présence est inutile dans un récit qui met en doute l'intérêt du réel. Il n'y a plus non plus ces étalages de richesses qu'affectionnaient les contes d'autrefois, et qui représentaient en même temps une intégration sociale et une acquisition spirituelle. Pour les contes modernes, l'unique bien digne d'être recherché est *déjà perdu*, et seul un mouvement de retour au passé peut le restituer dans sa totalité fantasmatique.

Le deuxième degré

L'opposition que je viens de dégager montre que les contes font plus qu'utiliser un matériau symbolique: ils le réinterprètent. Les stéréotypes du genre sont présents dans le conte moderne, reconnaissables sous les modifications qui les affectent, mais leur sens a changé. On peut rendre sensible cette réorientation en analysant quelques contes.

Voici l'humour, noir et tendre, de Prévert, dans *Le Dromadaire mécontent*.

Un jour, il y avait un jeune dromadaire qui n'était pas content du tout.

La veille, il avait dit à ses amis: «Demain, je sors avec mon père et ma mère, nous allons entendre une conférence, voilà comme je suis moi!»

Et les autres avaient dit: «Oh, oh, il va entendre une conférence, c'est merveilleux», et lui n'avait pas dormi de la nuit tellement il était impatient, et voilà qu'il n'était pas content parce que la conférence n'était pas du tout ce qu'il avait imaginé: il n'y avait pas de musique et il était déçu, il s'ennuyait beaucoup, il avait envie de pleurer.

Depuis une heure trois quarts un gros monsieur parlait. Devant le gros monsieur, il y avait un pot à eau et un verre à dents sans la brosse et, de temps en temps, le monsieur versait de l'eau dans le verre, mais il ne se lavait jamais les dents et visiblement irrité il parlait d'autre chose, c'est-à-dire des dromadaires et des chameaux.

Le jeune dromadaire souffrait de la chaleur, et puis sa bosse le gênait beaucoup; elle frottait contre le dossier du fauteuil, il était très mal assis, il remuait. Alors sa mère lui disait: «Tiens-toi tranquille, laisse parler le monsieur», et elle lui pinçait la bosse; le jeune dromadaire avait de plus en plus envie de pleurer, de s'en aller...

Toutes les cinq minutes, le conférencier répétait: «Il ne faut surtout pas confondre les dromadaires avec les chameaux, j'attire, mesdames, messieurs et chers dromadaires, votre attention sur ce fait: le chameau a deux bosses mais le dromadaire n'en a qu'une!»

Tous les gens de la salle disaient: «Oh, oh, très intéressant», et les chameaux, les dromadaires, les hommes, les femmes et les enfants prenaient des notes sur leur petit calepin.

Et puis le conférencier recommençait: «Ce qui différencie les deux animaux, c'est que le dromadaire n'a qu'une bosse, tandis que, chose étrange et utile à savoir, le chameau en a deux...»

A la fin le jeune dromadaire en eut assez et, se précipitant sur l'estrade, il mordit le conférencier:

«Chameau!» dit le conférencier furieux.

Et tout le monde dans la salle criait: «Chameau, sale chameau, sale chameau!»

Pourtant c'était un dromadaire, et il était très propre.

Dans ce conte, le passage de la nature à la culture qui est proposé au héros, l'accession au savoir à partir de l'animalité, se

transforme en cauchemar. Au lieu d'accepter que le langage lui assigne sa place, le dromadaire entame une régression malheureuse. L'oralité (nourriture et parole) se révèle décevante et agressive: le verre d'eau évoque immédiatement les dents, la parole est une brimade, tout se termine par une morsure et des injures. L'intégration de la personnalité, dont la conférence aurait dû constituer le cérémonial, aboutit à un échec: le héros n'obtient pas la reconnaissance sociale, l'image que les autres lui renvoient est brouillée. Le discours lui-même du donateur de langage reste bloqué sur un truisme: il ne produit rien, ni la différence véritablement significative, ni la métamorphose à laquelle il aurait dû présider.

Le ratage que raconte ici Prévert réinterprète *a contrario* le parcours de l'initiation ancienne et moderne: le cursus de l'intégration réussie comme celui de la régression exaltée aboutissent à une impasse. Un tel récit constitue une exception. Il est aux contes modernes ce que *Le Petit Chaperon rouge* est aux contes anciens: une *mise en garde*, qui ferme les passages au lieu de les ouvrir.

Autre exemple d'un remodelage du matériau symbolique: les versions modernes du *Petit Poucet*. J'en connais trois: celle de Jean Dutourd, *Le Petit Poucet ou l'école des parents*; celle de Prévert, *L'Autruche*; celle de Michel Tournier, *La Fugue du petit Poucet*. Tournier fait du jeune héros le fils du chef des bûcherons de Paris, en fugue pour n'avoir pas à accompagner ses parents dans leur nouveau logement, un appartement perché au vingt-troisième étage d'une tour située à côté d'un aéroport international. Le jeune Poucet, perdu dans la forêt de Rambouillet, est recueilli par l'étrange famille d'un nommé Logre. Il passe une nuit merveilleuse dans une vieille et bizarre maison, à manger des plats végétariens, à fumer du haschisch et à écouter des dissertations écologiques sur les arbres. Au matin, les gendarmes le récupèrent et arrêtent Logre. Celui-ci a pourtant réussi à donner au fils Poucet ses admirables bottes, des «bottes de rêve» que le garçon emporte comme un trésor dans sa tour ultra-moderne.

Tournier raconte en somme deux histoires. L'une, faite de la suite linéaire des événements narrés, est, si l'on peut dire, «horizontale»; l'autre est composée de la succession de rapports que la première entretient, «verticalement», avec le conte de Perrault, dont elle constitue le commentaire et l'active contestation. Ainsi sont réutilisés et transformés la forêt, la nutrition, le personnage de l'ogre, les bottes, etc. Il en va de même chez Prévert. *L'Autruche* commence ainsi:

Lorsque le petit Poucet abandonné dans la forêt sema des cailloux pour retrouver son chemin, il ne se doutait pas qu'une autruche le suivait et dévorait les cailloux un à un.
C'est la vraie histoire, celle-là, c'est comme ça que c'est arrivé.

Dans le personnage de l'autruche, Prévert amalgame avec ironie les petits oiseaux et l'ogre de Perrault: l'autruche mange tout, sauf de la viande; elle libère le fils Poucet en l'empêchant de retourner chez ses parents et en l'emmenant dans une course folle. Comme Tournier, et comme tous les conteurs modernes, Prévert positive les situations et les personnages asociaux.

Les éléments des contes anciens, actions, personnages, lieux, objets, schèmes narratifs, composent donc les unités d'un alphabet que le conteur reprend, et qui forme une langue seconde. Le conte moderne est un conte au second degré, un méta-récit qui, tout en se racontant, parle de l'autre récit qui est en lui, à la fois semblable et différent. Ainsi s'écrit le conte, dans une actualisation toujours recommencée, qui fait revivre une tradition au moment où il la met en question.

Pourtant, ce «deuxième degré» n'est pas l'apanage des contes modernes. Perrault lui aussi s'est appuyé sur des canevas et sur des lieux communs préexistants. Il insère les préoccupations esthétiques et didactiques de son époque dans les histoires populaires, il les dépouille de ce qui lui apparaît comme invraisemblances et allusions douteuses, il y ajoute les *moralités* et quantité de remarques adventices dans lesquelles il manifeste une ironie et une distance. Il produit ainsi, comme le dit Soriano, des histoires «à la manière de», exhibant le caractère archaïque et enfantin des contes et réajustant leur propos. Il est faux de prétendre que Perrault a dénaturé les contes en les poliçant et en les élaguant. Il a appliqué la loi qui demande au conteur d'adapter l'alphabet de son récit aux circonstances dans lesquelles celui-ci est raconté.

Cette loi exerce son influence sur le plan des contenus (on en a vu plusieurs exemples) et sur le plan de l'énonciation. Le narrateur «travaille» sur deux niveaux: il est un *conteur*, perceptible immédiatement, dans l'acte même de raconter; il est aussi un *interprète* qui garde sa distance et évolue dans le deuxième degré, d'où il se manifeste parfois et d'où il commande l'actualisation du récit. A cette ubiquité du narrateur répond un destinataire double: le premier, disons «l'enfant», perçoit la succession des événements dans leur littéralité; le second, «l'adulte», sensible à l'écart ironique ou interprétatif, suit les reprises textuelles et les adapta-

tions, et jouit dans le conte d'une parole revivifiée. Idéalement, ces deux destinataires coïncident, et le conte les invite à s'identifier l'un à l'autre. Car l'enfance, cette origine, est aussi la mémoire à qui nous confions nos plus anciens rêves, nos fictions les plus enfouies. En chacun, c'est toujours l'enfant qui se souvient, écartant l'ombre des siècles et la scorie des âges.

Miroirs

Nous demanderons une conclusion à un dernier conte: *Les Petits Miroirs*, de Michel Butor.

Butor imagine des enfants qui s'ennuient pendant la classe de français, et qui trouvent le moyen de se distraire: un miroir, disposé dans une cache pratiquée sous la couverture d'un certain livre d'occasion, donne accès, si l'on passe au travers, à un parc immense et merveilleux, où des animaux magiques enseignent toutes sortes de savoirs. On aura reconnu l'idée, chère à l'écrivain²¹, que le livre se reflète lui-même et reflète les autres livres. Ici, le livre redoublé est celui de Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir*, mais aussi tous les contes, qui offrent à l'enfant absorbé dans leur fiction, une échappée vers le merveilleux. Comme tous les miroirs, ceux de Butor sont la pensée muette des réalités qu'ils reproduisent: le récit, en se réfléchissant lui-même, réfléchit *sur* lui-même et sur les autres récits. Il y a là un optimisme affirmé quant au pouvoir des livres.

J'ai fait mien cet optimisme et j'ai accordé à la fiction une valeur épistémologique: j'ai voulu tirer parti de la capacité «réfléchissante» de la littérature, en mettant face à face les contes anciens et les contes modernes. Ils se sont révélés les uns les autres, et c'est des contes eux-mêmes que j'ai extrait ma connaissance des contes — sans que soit constitué par là un circuit fermé, puisque les contes modernes sont nourris, bien souvent, des spéculations contemporaines en sciences humaines.

Ainsi la littérature évite l'impasse de l'exégèse savante: elle parle délibérément d'elle-même et en même temps de l'autre. Elle ne constitue ni un matériau documentaire, ni une activité centrée sur elle seule. Elle est l'un et l'autre: par sa nature réflexive, elle est un savoir actif, une connaissance mise en scène, du matériau symbolique émanant de la culture et de la société. Les contes certes rappellent l'«aurore des choses»: mais cette aurore est composée déjà d'une multitude de langages. Nous mettre à l'écoute de

ces langages, c'est laisser naître entre eux des dialogues nouveaux, ouvrir la voie des métamorphoses et nous effacer dans une attention silencieuse.

Claude REICHLER.

NOTES

¹ La Fontaine, *Fables*, VIII, 4.

² Cette attention *littéraire* correspond aux phénomènes que décrit Philippe Ariès dans *L'Enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Plon, 1960. Son livre contient d'ailleurs de très fines remarques sur les contes.

³ Il faut se reporter à deux écrits «théoriques» de Perrault, la préface de l'édition de 1695 des *Contes* en vers et l'envoi de la première édition des *Histoires et contes du temps passé* (1697). Voir l'excellente édition de J. P. Collinet, Folio, 1981 (avec une préface).

⁴ Il en existe une édition presque complète aujourd'hui chez Slatkine Reprints, Genève, 1978, intitulée *Nouveau Cabinet des fées*, avec une préface de J. Barchillon, «Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790» (vol. 1).

⁵ Je remercie Luc Pauchon pour l'aide qu'il m'a apportée dans ce travail de collecte des contes modernes.

⁶ On trouvera une présentation succincte des diverses théories échafaudées sur les contes populaires dans M. Simonsen, *Le Conte populaire français*, PUF, «Que sais-je?», 1981. Voir aussi Antoine Faivre, *Les Contes de Grimm, mythe et initiation*, Paris, Minard, 1978. On trouvera dans *Littérature* 45, fév. 1982, un ensemble d'articles consacrés aux contes populaires et une très utile bibliographie, due à J. Demers, L. Gauvin et M. Cambron. On y ajoutera Jan de Vries, *Uebertrachtungen zum Märchen*, Helsinki, 1954 et Mircea Eliade, «Les mythes et les contes de fées», in *Aspects du mythe*, «Idées», Gallimard, 1963, pour une discussion des approches ethnologiques et mythologiques.

⁷ Le chef de file de cette école fut Antti Aarne. S. Thompson a poursuivi son œuvre en complétant le répertoire des types: v. *The Types of the Folk-Tale, a Classification and Bibliography*, Helsinki, 1961. En France, la recherche folkloriste a eu pour maître Paul Delarue, dont aujourd'hui M. L. Tenèze continue le travail: v. *Le Conte populaire français*, Paris, 1957-77, 3 vol.

⁸ W. Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, «Points», 1970. La première édition russe est de 1928.

⁹ Voir surtout P. Saint-Yves, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles*, Paris, 1923.

¹⁰ Voir par exemple, en français, C. G. Jung et Ch. Kerényi, *Introduction à la mythologie*, Paris, 1953. V. aussi les travaux de M. L. von Franz sur les contes de fées.

¹¹ On peut citer, outre quelques références dispersées chez Freud (p. ex. dans «Le thème des trois coffrets» ou dans «L'homme aux loups»), l'essai sur *Le Petit Chaperon rouge* inclus par E. Fromm dans *Le Langage oublié*, Paris, 1953, ou les textes de G. Róheim (*Les Portes du rêve*, Paris, 1952 et *Dame Holle: Rêve et conte populaire*, Paris, 1953).

¹² Paru dans Le Livre de poche, «Pluriel», 1976. Le titre original est *The Uses of Enchantment*.

¹³ Il faudrait citer aussi certaines études littéraires sur les contes anciens, et notamment la plus ambitieuse, qui utilise d'ailleurs largement l'apport des sciences humaines: Marc Soriano, *Les Contes de Perrault, Culture savante et traditions populaires*, Gallimard, 1968 (republ. «Tel», 1977). Citons également E. Storer, *La Mode des contes de fées (1685-1700)*, Paris, 1928; J. Barchillon, *Perrault's Tales of Mother Goose*, New York, 1956. Une bibliographie complète devrait mentionner divers essais, articles (M. Butor, L. Marin, F. Flahault, M. Robert, G. Jean, P. Péju, T. di Scanno, etc.), plusieurs éditions commentées et de nombreuses allusions dispersées.

¹⁴ Madrigal composé par M^{lle} Lhéritier et cité par Perrault dans la préface de 1695.

¹⁵ *Le Magazin des enfants*, publié en 1757, met en scène une gouvernante française en Angleterre, qui apprend à de petites Anglaises, outre sa langue, la morale, la géographie, la Bible, les bonnes manières, etc., et parsème sa pédagogie de contes. Parmi ceux-ci, la version de *La Belle et la Bête* qu'on réédite encore aujourd'hui.

¹⁶ Perrault, *op. cit.*, p. 52; je souligne.

¹⁷ *Le Grand Propriétaire de toutes choses, très utile et profitable pour tenir le corps en santé*, 1556, cité par Ph. Ariès, *op. cit.*, p. 8. Voir aussi E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, qui consacre de longs développements à ce topos.

¹⁸ *Fatum* est le participe substantivé de *fari*, «dire». La fée des contes français joue un rôle très différent de la *weise Frau* des frères Grimm (voir la préface de Marthe Robert à l'édition Folio des *Contes*). Pierre Gripari, dans *La fée du robinet*, in *La Sorcière de la rue Mouffetard*, La Table ronde, 1967, récrit ironiquement le conte de Perrault.

¹⁹ Voir les études de C. Bremond, notamment «Les bons récompensés et les méchants punis. Morphologie du conte merveilleux français», in *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.

²⁰ Michel Butor («La Balance des fées», in *Répertoire I*, Minuit, 1960) a écrit de très belles pages sur la question des rapports du conte et de la société qui le porte.

²¹ Cf. L. Daellenbach, *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre de Michel Butor*, Paris, Minard, 1972.

ANTHOLOGIE
et répertoire des contes cités

I. Contes anciens*

1. M^{me} d'Aulnoy, *La Biche au bois*, in *Les Contes de fées*, 1697 (plusieurs rééd.).

2. M^{me} Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête*, in *Le Magazin des enfants ou Dialogues d'une sage gouvernante avec ses élèves*, Londres, 1757 (plusieurs rééd. du conte cité).

3. Comtesse de Ségur, *Histoire de Blondine, de Bonne-Biche et de Beau-Minon*, in *Nouveaux Contes de fées*, 1868 (plusieurs rééd.).

* On ne propose pas ici de contes de Perrault, connus par d'innombrables rééditions.

II. Contes romantiques

4. Charles Nodier, *Trésor-des-fèves et Fleur-des-pois*, 1833, in *Le Livre des conteurs*, t. II (republ. Classiques Garnier, 1961).

5. George Sand, *Le Château de Pictordu*, in *Contes d'une grand'mère*, 1873.

III. Contes modernes

6. Blaise Cendrars, *Pourquoi personne ne porte plus le caïman pour le mettre à l'eau*, in *Petits Contes nègres pour les enfants des blancs*, Denoël, 1921 (republ. Folio junior, 1978).

7. Id., *Pourquoi? Pourquoi? ou Les aventures d'un tout petit poussin qui n'était pas encore venu au monde*, ibid.

8. Jules Supervielle, *Rani*, in *L'Enfant de la haute mer*, Gallimard, 1931 (plusieurs republ.).

9. Id., *La jeune fille à la voix de violon*, ibid.

10. Marcel Aymé, *La Buse et le Cochon*, in *Les Contes du chat perché*, Gallimard, 1939 (plusieurs republ. dont Folio, 1980).

11. Jean Cocteau, *Drôle de ménage*, éd. Paul Morihien, 1948.

12. Paul Eluard, *L'Enfant qui ne voulait pas grandir*, éd. G.P., 1980 (1^{ère} éd.).

13. Id., *Grain d'Aile*, Paris, 1951 (republ. Pléiade, O.C., t. II, 1968; éd. G.P., 1977).

14. Jacques Prévert, *L'Autruche*, in *Contes pour enfants pas sages*, Gallimard, 1963 (republ. Folio junior, 1977).

15. Id., *Le Dromadaire mécontent*, ibid.

16. Jean Dutourd, *Le petit Poucet ou L'école des parents*, in *Le Crépuscule des dieux*, Gallimard, 1964.

17. Pierre Gripari, *La fée du robinet*, in *La Sorcière de la rue Mouffetard*, La Table Ronde, 1967 (republ. Folio junior, 1980).
18. Eugène Ionesco, *Conte N° 1*, Harlin Quist, éd. J.P. Delarge, 1969.
19. Id., *Conte N° 2*, ibid., 1970.
20. Marguerite Duras, *Ah! Ernesto*, éd. Harlin Quist — Ruy Vidal, 1971.
21. Michel Butor, *Les Petits Miroirs*, La Farandole, 1972.
22. Jacques Chessex, *Le Renard qui disait non à la lune*, Grasset Jeunesse, 1974.
23. Michel Déon, *Thomas et l'infini*, Gallimard, Folio Junior, 1975.
24. Michel Tournier, *La Fugue du petit Poucet*, in *Le Coq de bruyère*, Gallimard, 1978.
25. Id., *Amandine ou Les deux jardins*, ibid.
26. Id., *Barbedor*, Gallimard, Enfantimages, 1980.
27. Marguerite Yourcenar, *Comment Wang-fô fut sauvé*, Gallimard, Enfantimages, 1979.
28. Pascal Quignard, *Le Secret du domaine*, éd. de l'Amitié, 1979.
29. Claude Roy, *Le Chat qui parlait malgré lui*, Gallimard, Folio Junior, 1982.

Sauf mention contraire, le lieu d'édition est Paris.

C. R.

