



L'Oiseau Bleu

6 / 2024

Le conte d'artiste du XIXe siècle au XXIe siècle

Le conte d'artiste de la fin du XIX^e siècle au XXI^e siècle (Régnier, Nothomb, Carter)

The artist's tale from the end of the 19th century to the 21st century g(Régnier, Nothomb, Carter)

Jean-Paul SERMAIN
Université Sorbonne Nouvelle

Édition électronique

URL : <https://revueloiseubleu.fr/>

ISSN 2781-954X

Éditeur

Réseau International de Chercheurs sur le conte, la littérature et les fictions pour la jeunesse

Droit d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence [CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.



Le conte d'artiste de la fin du XIX^e siècle au XXI^e siècle (Régnier, Nothomb, Carter)

Jean-Paul SERMAIN

Université Sorbonne Nouvelle

Résumé

Entre autres significations, l'expression « conte d'artiste » peut désigner des contes mettant en scène des artistes. Ils apparaissent à la fin du XIX^e siècle. Trois en sont ici examinés, dus à Henri de Régnier, Amélie Nothomb et Angela Carter. Historicisant, érudit et en costumes, le conte des artistes se conçoit au second degré et se dote d'une dimension réflexive qui donne au rapport à la tradition une place cruciale.

Mots clés : Basile, Grimm, Régnier, Nothomb, Carter

Abstract : The artist's tale from the end of the 19th century to the 21st century g(Régnier, Nothomb, Carter)

Among other meanings, the phrase “conte d'artiste” can mean tales with figures of artists. The “contes d'artiste” appear at the end of the 19^e Century. The french “conte d'artiste” is historical, erudite, and in costume. It should be interpreted in the second degree. It has a reflexive dimension and its relation to tradition is crucial.

Keywords : Basile, Grimm, Régnier, Nothomb, Carter.

Les noms choisis pour désigner de nouveaux genres et des mouvements littéraires sont généralement approximatifs et cherchent plutôt à isoler et à distinguer des innovations littéraires par leur trait principal (ainsi de *l'impressionisme*). Il en va de même pour l'expression « conte d'artiste ». Elle rend compte de la relation entre les contes populaires tels que les folkloristes les étudient et les enregistrent, les commentent et les restituent, et ceux qu'inventent librement les écrivains en regard de ses productions. À côté des contes rédigés par des écrivains, ces

contes folkloriques se présentent sous quatre formes. La première est fondamentale : c'est celle d'une performance orale de type théâtral. Sa production est locale et intéresse une communauté réduite. La seconde est celle d'une transcription au plus près, partielle, sèche et facilement ennuyeuse. La troisième est celle d'un commentaire enthousiaste comme chez Nicole Belmont et Bernadette Bricout qui tentent de remédier par leurs explications à ce que manque la transcription. La quatrième est celle d'encyclopédies qui classent les contes et créent une mémoire savante étrangère à ses producteurs. Le *conte d'artiste* concerne la situation créée par les frères Grimm dans la première moitié du XIX^e siècle, qui recourent au terme *Märchen* pour définir les contes dont ils attestent la version antérieure orale et qu'ils réécrivent soigneusement pour donner à leur poésie une qualité proprement littéraire. Le mot prend d'ailleurs le sens qu'ils leur donnent dans les multiples éditions de leur recueil sans cesse amplifié. Aussi peut-on parler en regard de *Kunstmärchen*, des œuvres entièrement inventées mais ressemblant au *Märchen* tel que les frères Grimm l'ont conçu. En français la notion de « conte d'artiste » est plus vague, puisqu'elle n'annonce pas de relation au conte de fées. D'ailleurs *Märchen* n'est pas synonyme de conte de fées, puisque le merveilleux n'entre que dans un tiers du recueil des frères Grimm, certes le plus familier et le plus diffusé.

Avant d'envisager un des sens possibles à donner à l'expression *conte d'artiste*, rappelons que son application n'est valable qu'à partir de la fin du XIX^e siècle parce que, si les auteurs de conte de fées français invoquent en effet des précédents populaires transmis oralement, ils s'en démarquent tous ostensiblement en se plaçant au sein des lettres modernes et s'adressent à un public d'honnêtes gens cultivés. Notons que le premier recueil à ma connaissance de contes merveilleux et même de contes de fées met en évidence ses propriétés artistiques. Il s'agit du livre de Giambattista Basile, *Il Cunto de li Cunti* (1634-1636) – qui parle de *fiabe*. Cette œuvre est la contrepartie en prose et en dialecte napolitain de l'autre chef d'œuvre en vers et en italien de la Naples baroque, *Adone* de Giambattista Marino (1623). Le livre de Basile est un recueil de contes d'artiste dans le sens où il recourt à une langue à la fois séparée (le napolitain) et ostensiblement ornée par un recours en rafales à des figures, à des variations lexicales, à des jeux de mots, conforme aux analyses d'Emanuele Tesauro dans le *Cannocchiale aristotelico* (en 1670). Le conte merveilleux entre ainsi dans la littérature en adaptant à la prose les procédés de la langue poétique et en transférant le principe de l'écart avec une langue commune, par le recours au napolitain, le registre renversé et par l'inversion du principe de la *mimesis* dans le merveilleux. Perrault, avec ses histoires, va à son tour transposer sur un registre assourdi, celui de l'idéal littéraire de la fin du XVII^e siècle, défendu

par Lamy et Bouhours puis Gamaches et Marivaux, l'écart mis en œuvre par Basile, avec une langue et un univers populaire (et non une langue dialectale), une écriture burlesque (mais dans les choses et non dans les mots, comme en fait la théorie un peu plus tard Marivaux dans la Préface de son *Télémaque travesti*), et une matière merveilleuse ; l'art ici vaut par différenciation avec un autre art (lui-même désormais sur les deux voies parallèles de la prose et du vers), et non avec le populaire naïf et spontané (écart dans le populaire et non contre lui).

Le conte français dans sa totalité est un *conte d'art* – le conte « non d'art » étant régionaliste puis traduit dans une langue nationale non artistique : l'inverse exact de Basile. À la fin du XIX^e siècle, le conte d'art va prendre le visage singulier et singulièrement limité d'un *conte d'artiste* proprement dit. Le conte d'artiste, dans ce sens spécifique, est celui qui met en scène un artiste, qui en fait son personnage principal, comme on peut parler de contes du brigand ou de l'enfant trouvé, ou de marins. Selon l'usage de la langue il faudrait mettre artistes au pluriel quand il est parlé de contes d'artistes. Dans cette micro-catégorie, nous retiendrons d'abord l'adaptation par Henri de Régnier de « La Barbe bleue » de Perrault, parce qu'elle est construite sur deux figures d'artiste, « le sixième mariage de Barbe bleue », publié d'abord dans les *Entretiens politiques et littéraires* en 1892, puis recueilli dans les « Contes à moi-même » de 1893, recueil lui-même partiellement intégré à *La Canne de jaspe* en 1897, la section centrale des « Soirs intimes et mondains » ayant été supprimée¹.

Henri de Régnier métamorphose le héros taciturne de Perrault en artiste, dans le double sens où sa conduite est commandée par son goût d'artiste et où il fait de ses meurtres la source d'œuvres d'art. Le récit se déroule sur deux plans, ce qui permet d'introduire un second artiste (amateur ou connaisseur), l'auteur lui-même sous la figure du conteur qui rapporte une excursion à Quimperlé et dans les environs puis la rencontre d'une vieille femme qui vend sa maison proche du château de Barbe bleue. Il imagine alors que cette femme serait la dernière femme de Barbe bleue et son histoire s'impose à lui dramatiquement, comme au cinéma. Henri de Régnier ne conserve presque rien de l'aventure de l'héroïne de Perrault, de sa découverte du cabinet sanglant, de la menace de mort et de l'exécution du mari. Il commence certes par évoquer le « réduit sinistre » où sont conservés les cadavres des épouses, puis décrit ce qui les a conduites à la mort, leurs cinq robes (puis les cinq maisons familiales qu'elles ont quittées), il explique ensuite les motifs de ses meurtres et l'usage que fait Barbe bleue des robes de ses épouses assassinées. En effet, il a transféré sur chaque robe l'amour porté à chaque épouse, et

¹ Voir p. 424 de la publication par Bertrand Vibert des *Contes symbolistes II*, Grenoble, Ellug 2011.

ainsi « les belles » sont devenues « inutiles » (p. 440) : il s'en défait, ce qui lui permet aussi d'acquérir de nouvelles robes imprégnées de l'être de chaque épouse nouvelle. L'artiste est d'abord un collectionneur. Il consacre à chacune des robes une chambre où il vient se recueillir longuement, d'autant plus qu'il a veillé à leurs « correspondances » avec le mobilier, les tentures et même une musique appropriée. Il crée ainsi ce qu'on appelle aujourd'hui des *installations* ; la chambre se substitue à la femme et permet avec elle un commerce artistique qui prend le relais du commerce charnel.

La sixième épouse est une paysanne qui a l'idée géniale de s'offrir nue en mariage, et le peuple venu en masse aux noces accepte cette nudité car il l'associe aux « Èves, Agnès et Vierges martyrs » des peintures et des vitraux. Durant la cérémonie, l'évêque demande aux encensoirs de créer un voile qui fait deviner le corps comme à travers une mousseline. La cérémonie religieuse transforme ainsi le culte pervers de Barbe bleue en détournant les icônes visuelles de l'Église et les composantes de la messe. La femme dépourvue de robe et faisant de sa nudité son ornement arrache Barbe Bleue à ses fixations et à ses installations, alors que les épouses précédentes, « il ne les aima que pour leurs robes variées », l'ultime ne s'identifie à aucune au point même qu'elle endosse parfois celles des épouses disparues.

Cette deuxième partie du texte introduit un point de vue critique sur la première et incite à sa relecture. Le récit initial de l'excursion qui conduit à la découverte du château de Barbe bleue et à l'émergence magique du dernier épisode de son histoire, cherche à restituer l'impression produite par les beautés de l'église de Quimperlé, puis par celles de la vallée découverte par l'auteur du bateau. Il invite ainsi son lecteur à partager une expérience qui retient du réel sa dimension esthétique, qu'elle soit le fait des hommes ou concerne le paysage et la nature. La description de l'auteur est truffée de figures qui traitent en effet les phénomènes comme des œuvres d'art. Le récit est ainsi constitué d'une accumulation de descriptions recourant à une prose d'art, comme Giovanni Battista Marino l'avait fait en vers dans l'*Adone* en 1623. Le monde s'offre à l'esthète symboliste comme une œuvre d'art (c'est ce dont Joseph Addison avait déjà fait la théorie en 1711 dans une série d'articles du *Spectator*). Le lecteur est associé à cette modalisation du réel, à sa transformation en objet de jouissance esthétique : c'est justement ce qu'opère Barbe bleue dont l'histoire se lit ainsi comme une fable de l'écriture artiste. Le motif de ses meurtres est en effet sa disposition d'esthète qui capte l'apparence des femmes et la retient dans des robes auxquelles il consacre l'écrin de chambres musicales (comme les *period rooms* – salles d'époque – des musées d'art décoratif en Angleterre, copiées en France). L'art s'empare de la vie dans le double sens où il la détermine et où il la menace et

la détruit : l'expérience esthétique à laquelle l'auteur convie son lecteur se révèle ainsi perverse et même criminelle. En 1885, Catulle Mendès fait aussi de sa « Belle au bois dormant » une fable du refus de la vie. La femme qui sauve le héros en se sauvant lui propose une expérience esthétique inscrite dans la tradition religieuse et centrée sur l'incarnation, le rapport spirituel au corps charnel, qui sert d'intermédiaire à une vie conjugale heureuse. La femme opère ainsi la conversion du monstre violent, comme Scheherazade l'a fait avec Schariar ou la Belle avec la Bête, et comme la première avait utilisé la médiation du conte et de la littérature (puisque les contes racontés oralement sont d'une complexité que seul l'écrit peut concevoir et mémoriser), en recourant à une expérience esthétique opposée à celle où s'enferme Barbe bleue dans le crime. Le récit du sixième mariage de Barbe bleue met ainsi le lecteur à la croisée des chemins : il peut emprunter la voie du héros mortifère ou celle, salvatrice, de l'épouse ultime. Toutefois cette alternative est déséquilibrée et la menace d'une perversion esthétique domine. En effet, le conte met en scène la réverbération esthétique du passé, dans l'excursion et dans l'histoire imaginée, de telle sorte que l'issue religieuse est elle aussi intégrée à ce processus moderne : le passé tout entier est au service d'une appréhension esthétique du monde. Il est restitué à travers le voile du symbolisme, qui trouve sa figure dans la mousseline des fumées d'encens : les deux voies esquissées par le conte entrent dans la même actualité fin de siècle qui commande directement la première partie du texte et indirectement, dans la réminiscence archéologique par l'art, la seconde.

Amélie Nothomb a réécrit le conte d'Henri de Régnier (puisque c'est à travers lui qu'elle reprend l'histoire racontée par Perrault) dans un petit roman intitulé *Barbe bleue* (Albin Michel, 2012). C'est l'héroïne elle-même qui raconte son histoire ; elle entre comme co-locataire dans le domaine de la nouvelle Barbe bleue et parvient à le faire tomber dans le piège préparé pour elle : c'est lui et non elle qui meurt de froid dans la chambre où se conserve le souvenir des épouses déjà tuées. Amélie Nothomb emprunte à Henri de Régnier la motivation esthétique de l'époux criminel : il déplace sa passion des femmes sur leur robe, son tissu, sa forme, sa couleur et il destine sa nouvelle épouse à l'or., faisant de la couleur non « le symbole du plaisir », mais « le plaisir même. » Il assigne à chaque femme un « vêtement particulier », restitué par la description. La transformation esthétique de la femme ne passe plus par la conservation muséale de sa toilette mais par le *medium* moderne de la photographie : la chambre froide, qui sert aussi de chambre de meurtre, ne conserve ni leurs corps ni leur vêtement, mais leur image photographique, l'abstraction de la femme dans sa robe et sa couleur est poussée à un degré supérieur de réduction iconique, que la communication en ligne a encore amplifiée. Il n'y a plus

de cabinet de boucher comme chez Perrault, mais une salle de musée dont la froideur se manifeste matériellement et évoque celle des musées d'art contemporain². L'héroïne ? comme chez Perrault (ou dans la version intermédiaire d'Angela Carter), goûte le luxe offert mais ne manifeste aucune inclination artistique, et elle raconte son aventure avec la platitude caustique propre à la romancière. L'écrivain belge a sans doute été orientée vers Régnier par sa familiarité avec le symbolisme de son pays mais elle dissimule soigneusement cette filiation, et évite toute référence historique ou artistique (à l'inverse d'Henri de Régnier et d'Angela Carter). Elle se garde donc d'impliquer le lecteur dans la dérive monstrueuse du héros et lui oppose une disposition à la comédie (comme le fait de son côté Yasmina Reza dans sa pièce *Art* ou dans son dernier roman, *Babylone*³).

Une bonne vingtaine d'années auparavant, Angela Carter avait publié un recueil de réécritures de contes classiques (transformés en nouvelles) sous l'égide de « La Barbe bleue » puisque c'est la transformation de ce conte en « The Bloody Chamber » qui sert de titre au livre. Comme Henri de Régnier, elle repousse l'histoire, ancrée dans l'actualité immédiate par Perrault, servant ainsi de fond à des touches d'archaïsme, dans un passé d'environ un siècle et soigneusement restitué comme dans un récit historique. Ce passé est par ailleurs celui où se déploie l'écriture artiste d'Henri de Régnier qui a nourri Amélie Nothomb, celui du symbolisme fin de siècle (il est aussi restitué par la biographie récente du docteur Pozzi par Julian Barnes dans *The Man in the red coat*⁴, dont les personnages sont au centre de l'exposition Huysmans du musée d'Orsay). Angela Carter nourrit son récit de références savantes, invoquant les vampires, Ève et Caïn, l'œil de Dieu, la boîte de Pandore, les *Mille et une nuits*, les satyres, les méduses, la Belle et la Bête. Elle introduit plus spécifiquement des noms d'écrivains, d'artistes ou des œuvres avec Huysmans, Wagner et Tristan, Debussy, Redon, Sainte Cécile, les primitifs flamands, *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, une série de tableaux (d'Ensor, de Gauguin), une gravure érotique de Rops. Le héros qui collectionne les œuvres d'art et en fait une de son château, recourt aussi à l'art moderne, en particulier avec les robes des couturiers Worth et Poiret, qui ont habillé aussi la comtesse Greffulhe de proustienne mémoire, pour séduire sa proie et ensuite pour mettre en scène ses meurtres et accroître leur intensité érotique : l'esthétique est comme chez Régnier et Nothomb la médiation de la brutalité. Alors que Perrault

² Voir la dernière exposition de Christian Boltanski, *Faire son temps*, au Centre Pompidou, du 13 novembre 2019 au 20 mars 2020.

³ Yasmina Reza, *Art*, Arles, Actes Sud Papiers, 1994 et *Babylone*, Paris, Flammarion, 2016.

⁴ Julian Barnes, *The Man in the Red Coat*, London, Jonathan Cape, 2019.

restait muet sur les motifs de sa Barbe bleue, et que Henri de Régnier écartait tout investissement sexuel et même opérait son détournement vers une culture esthétique, Angela Carter (comme le fera Amélie Nothomb), noue la perversion amoureuse à l'investissement artistique du collectionneur et de l'amateur. Sans tomber dans les maniérismes archaïsants de Burton, le traducteur des *Mille et une nuits*, ni dans les afféteries de Mardrus, l'un et l'autre particulièrement attentifs aux virtualités perverses du texte oriental, Angela Carter met au diapason de l'univers reconstitué et de son esprit (comme dans *Nights at the Circus*, 1984), son style complexe et fleuri, la langue ornée de ses propres nouvelles ou romans. La délivrance de l'héroïne ne lui vient pas du jeune accordeur de piano qu'elle épouse ensuite mais d'une mère féministe et révolutionnaire qui utilise contre l'homme violent « le revolver d'ordonnance de son père ». L'écriture artiste occupe le premier plan mais n'est pas impliquée dans la fable de l'histoire revisitée par Carter sinon peut-être pour plonger l'histoire dans le passé, comme dans une archéologie du féminisme contemporain.

Le propre du conte d'artiste (faisant de son héros un artiste, ainsi de nos Barbe bleue esthètes et criminels) est de redoubler et de figurer la formation artistique du conte lui-même à l'intérieur de l'histoire. C'est ce que font Régnier et Carter. Le premier se met lui-même en scène dans le récit et transforme ainsi le conte encadré en une fable qui ménage une réflexion sur la position esthète du texte, en faisant se succéder une version mortifère et une version salvatrice de cette disposition, permettant finalement à la Barbe bleue d'échapper à la logique artiste du meurtre. Henri de Régnier, en bon symboliste, voile son message et laisse le lecteur dans le doute, le compromettant d'abord en lui laissant partager le plaisir d'une transformation du réel en œuvre d'art, puis en l'avertissant, mais en reculant dans un passé lointain et dans un univers religieux révolu une issue de secours. Angela Carter est plus simple. Le héros nourrit sa domination sexuelle (dans tous les sens de l'adjectif) d'esthétisme et c'est de l'extérieur que vient le remède, comme chez Perrault. Angela Carter s'approprie dans son écriture et dans ses références lettrées et artistiques comme dans son écriture chantournée, l'univers et le mode esthétique du héros, mais s'en sert pour représenter une insurrection féminine : comme l'arme n'est qu'un instrument qui passe de la main de l'homme dans celle de la femme, la force et la faiblesse échoient aux deux sexes, et la femme de lettres met un art d'écrire érudit et historicisant utilisé au plus mal par les hommes au service d'une cause progressiste.

Des traits marqués (chez Basile, Régnier et Carter) ou estompés (chez Perrault et Grimm) dans l'art d'écrire du conteur, son degré de manifestation artistique, se développent et se conçoivent, se déploient toujours en relation et en opposition à d'autres, dans un jeu

dialogique au présent et au passé (et qui peut inclure le futur). Basile écrit en face de Marino, il en partage parfois l'inspiration, et dans *Il Cunto de li Cunti*, il en transpose les choix baroques en les appliquant à un domaine et sur un registre inédits et séparés. Perrault adapte à son tour le recueil de Basile selon les nouvelles options des écrivains du siècle de Louis XIV, il montre son art dans le mouvement où il le dissimule, sur le registre du burlesque (désormais assourdi) et dans le domaine de la fiction populaire : c'est dans ce double écart que se manifeste en se cachant son art d'écrire. Grimm transpose à son tour cet exercice de Perrault en cachant sa propre intervention d'écrivain (pourtant décisive, de traduction, adaptation, homogénéisation, mise en forme, placement stylistique) et en l'attribuant à un peuple spontanément et naïvement poétique, et c'est dans la dissimulation même, comme chez Perrault, que réside son art, tout comme dans le choix d'une matière narrative plus étendue que celle de Perrault, plus médiévale aussi. Il ressemble au poète romantique en s'en distinguant ouvertement, comme du conteur français et c'est dans ce double mouvement que réside son art d'écrire. Amélie Nothomb dans ses deux transformations en roman de *Barbe bleue* et de *Riquet à la houppe* opère elle un estompage du merveilleux en prosaïsme vraisemblable, comme elle estompe l'écriture artiste de Régnier et de Carter en une écriture de comédie populaire faite de dialogues, tout comme elle réduit l'ambition artistique de sa *Barbe bleue* à l'art dont le langage est le plus pauvre, la photographie.

Les contes d'Henri de Régnier et d'Angela Carter s'opposent à l'estompage classique et à l'estompage romantique (ou préventivement à celui de Nothomb), et pour Angela Carter à celui du folklorisme. Historicisant, érudit et en costumes, le conte d'artiste se conçoit au second degré et se dote d'une dimension réflexive qui donne au rapport à la tradition une place cruciale. Avec Amélie Nothomb il met en scène un artiste, l'une écarte l'écriture d'art, le premier sème le doute sur ses effets dangereux, la troisième en fait une force neutre qui peut être mise au service du bien et en faveur des femmes.

BIBLIOGRAPHIE

REZA Yasmina, *Art*, Arles, Actes Sud Papiers, 1994 et *Babylone*, Paris, Flammarion, 2016.

BARNES Julian, *The Man in the Red Coat*, London, Jonathan Cape, 2019.