



Le conte d'artiste dans le monde, du XIX^e siècle à aujourd'hui : persistance et mutations d'un genre

Dominique PEYRACHE-LEBORGNE

Nantes Université (LAMO UR 4276)

Le présent numéro est le point d'aboutissement de deux colloques inter-universitaires (Nantes-Lille-Bordeaux) consacrés aux contes, le premier organisé à l'Université de Nantes par Dominique Peyrache-Leborgne et Christiane Connan-Pintado les 14 et 15 février 2020, en partenariat avec l'Université de Bordeaux-Montaigne, le second à l'Université de Lille, les 5 et 6 mars 2020, sous la direction de Bochra Charnay, également en partenariat avec l'Université de Bordeaux-Montaigne. La première rencontre a donné lieu à un ouvrage collectif (*Le conte d'artiste en Europe au XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023). Le second élargit la perspective aux XX^e et XXI^e siècles, en prenant également en compte les domaines extra-européens, en particulier africains. La Revue lilloise *L'Oiseau bleu* prend tout naturellement le relais pour la publication de ce second colloque.

La notion de « conte d'artiste »

Mais qu'entendons-nous par « conte d'artiste » (ou « conte artiste ») ? Cette expression, utilisée globalement comme synonyme de « conte d'auteur », peut d'abord se comprendre par référence à la riche tradition allemande du conte littéraire, le *Kunstmärchen* (de « Kunst », « art », « artifice »), concept théorisé au cours des XIX^e et XX^e siècles et qui eut une influence

indéniable sur le développement du conte littéraire occidental¹. Comme l'explique Évelyne Jacquelin dans *Le conte d'artiste en Europe...*, « les spécialistes germanophones considèrent assez généralement qu'*Eckbert le Blond* [conte de Ludwig Tieck, publié en 1797] « fonde véritablement la tradition du conte artiste romantique »². Plus largement, la production allemande, entre les années 1795 et 1820 (avec les contes de Goethe, Novalis, Brentano, Achim von Arnim, Hoffmann...), fut la première à rénover l'approche du conte littéraire en corrélant celui-ci à une réflexion théorique. À partir de Herder, de Ludwig Tieck et des frères Grimm, la culture allemande s'est plu en effet à forger une terminologie variée autour du conte et de la culture populaire : « *Naturpoesie* » (« poésie naturelle ») ; « *Volkspoesie* » (« poésie populaire ») ; « *Volksmärchen* » (« conte populaire ») ; « *Kindermärchen* » (« conte pour enfants ») ; « *Naturmärchen* » (conte dans lequel la Nature est le « personnage » principal) ; « *Kunstmärchen* » (conte d'auteur ou « artiste »). Le terme « *Kunstmärchen* » contient aussi une connotation difficile à traduire, liée à l'idée de création « artificielle » opposée aux productions que Herder et les frères Grimm considéraient comme « spontanées », « naturelles », inspirées par la « Nature ». Pour eux, Les *Volksmärchen* ou contes populaires relevaient de la « poésie naturelle » (*Naturpoesie*), tandis que les contes d'auteur appartenaient à une forme de *Kunstpoesie*, invention subjective et création « fabriquée » par l'artiste³.

Par la suite, assez logiquement, les expressions de « conte d'artiste » ou « conte artiste » ont été retenues par certains traducteurs français, au XIX^e siècle⁴ et encore aujourd'hui⁵. Ce calque de l'allemand a aussi l'avantage, pour notre propos, de présenter plusieurs effets de sens et un chatoiement de connotations que les expressions courantes de « conte d'auteur » ou de « conte littéraire » ne permettent pas de restituer. Il permet toujours de distinguer les récits brefs, merveilleux ou fantastiques issus d'une création personnelle, des contes strictement

¹ Voir sur ce point Paul W. WÜHRL, *Das deutsche Kunstmärchen*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1984; et Mathias MAYER et Jens TISMAR, *Kunstmärchen* (1977), Stuttgart, Metzler, 2003.

² Évelyne JACQUELIN, « *Eckbert le Blond* : un *Volksmärchen* artiste de Ludwig Tieck », in *Le conte d'artiste en Europe au XIX^e siècle*, Dominique PEYRACHE-LEBORGNE (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023, p. 81.

³ Pour une présentation synthétique, en français, de cette terminologie allemande, voire notamment l'introduction de Dominique Peyrache-Leborgne, p.9-37 et l'article de Joëlle Légeret dans *Le Conte d'artiste en Europe au XIX^e siècle*, op. cit., p. 109-135. Voir également l'éclairante synthèse sur le *Kunstmärchen* romantique en Allemagne proposée par J.-J. POLLET dans son *Introduction à la nouvelle fantastique allemande*, Paris, Nathan, 1997.

⁴ Armel GUERNE signale ainsi dans son édition des *Romantiques allemands* (Paris, Phébus Libretto, 2004, p. 943) que des contes de Tieck avaient été traduits en 1822 dans un ensemble de *Contes d'artistes* (4 vol., 1822) et dans des *Contes lunatiques* (2 vol., 1834), recueils devenus aujourd'hui introuvables.

⁵ Voir notamment Jean-Yves MASSON, « Postface » à Hugo von HOFMANNSTHAL, *La Femme sans ombre*, trad. fr. et éd. J. Y. MASSON, Paris, Éditions Verdier, 1992, p. 169.

« populaires », les ethno-textes⁶, fruits d'une tradition orale collective colportée majoritairement au cours des âges par des conteurs anonymes. Il permet aussi de mettre en relief bon nombre de différences structurelles entre les deux catégories : tandis que le conte populaire véhicule un merveilleux archétypal, provenant d'un fonds archaïque très souvent commun avec les mythes et les légendes, et qu'il possède des structures relativement fixes⁷, le conte « artiste » ou « d'artiste » repose, en totalité ou en partie, sur des créations libres. L'inventeur a toute latitude pour créer des situations et des personnages atypiques, uniques dans leurs caractéristiques et leurs aventures. Il peut introduire autant de péripéties, de figures inédites, de situations poétiques et discursives (descriptions, dialogues) que son imagination peut en produire. Pour ne prendre qu'un exemple parmi les plus célèbres, les contes d'Andersen (même initialement influencés par les Grimm) sont pleinement des contes « d'artiste » ou « d'auteur ».

De plus, comme le concept de *Kunstmärchen*, celui de « conte d'artiste » met l'accent sur la réflexivité de la pratique artistique ainsi que sur la création d'un style poétique personnel (de même que, depuis les Goncourt, l'on parle d'une « écriture artiste »⁸). Dans l'ensemble des corpus étudiés, l'on constate en effet que le travail sur le style rapproche souvent le conte d'artiste du poème en prose ou même de la poésie versifiée. C'est particulièrement vrai pour les contes romantiques (par exemple ceux de Tieck⁹ et de Nodier¹⁰ pour la prose, ceux de Pouchkine pour le vers¹¹), mais aussi pour les contes symbolistes, surréalistes ou contemporains encore inspirés par la culture « fin de siècle » (voir les articles de Jean-Paul Sermain et de Martine Hennard sur Henri de Régnier et Angela Carter, d'Elvira Luengo Gascón sur Benjamín Jarnès). La forme brève et la simplicité narrative, généralement associées au genre du conte, se

⁶ Voir à ce propos l'article de Bochra Charnay : « La voix fait écrire » : sites et parcours de l'oralité dans *Le Foyer breton* d'Émile Souvestre », dans *Voix et voies du conte. Les mutations d'un genre*, études réunies par Évelyne Jacquelin et Béatrice Ferrier, Arras, Artois Presse Université, coll. « Études littéraires », 2019, p. 89-98, ainsi que celui du présent dossier « Henri Pourrat, Alix de Lachapelle d'Apchier et Marie-Aimée Méraville : poétique du terroir dans le conte *Plampougnis* ».

⁷ Voir Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, trad. du russe par Marguerite DERRIDA, Tzvetan TODOROV et Claude KAHN, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1965 [1928].

⁸ C'est Edmond DE GONCOURT, qui, dans la préface d'un roman tardif, *Les Frères Zemganno* (1879), introduit la célèbre expression ; et elle peut s'appliquer à bon nombre de textes en prose du second XIX^e siècle en France et à l'étranger, de Flaubert à Oscar Wilde et jusqu'aux décadents. Voir Henri MITTERAND, « De l'écriture artiste au style décadent », in *Histoire de la langue française. 1880-1914*, Géraud ANTOINE et Robert MARTIN (dir.), Paris, Éditions du CNRS, 1999, p. 467-477.

⁹ Voir les articles d'Evelyne JACQUELIN et d'Alain MONTANDON dans *Le Conte d'artiste en Europe au XIX^e siècle*, op. cit., p. 81-93, 81-93.

¹⁰ Voir l'article de Caroline Raulet-Marcel dans le présent numéro.

¹¹ Voir l'article de Virginie TELLIER sur les contes russes dans *Le Conte d'artiste en Europe au XIX^e siècle*, op. cit., p. 169-184.

marié en réalité assez naturellement avec la quête d'un style raffiné et avec les phrases « ciselées » du poème en prose.

Cependant, comme nous l'avons souligné dans *Le conte d'artiste en Europe au XIX^e siècle*, il ne s'agit pas pour nous de cloisonner les deux catégories du *Volksmärchen* et du *Kunstmärchen*, d'opposer les contes populaires oraux aux contes littéraires écrits. Si la terminologie allemande que nous avons citée a permis aux frères Grimm d'établir, au moins en théorie, le principe d'une fidélité aux traditions collectives (la *Volkspoesie*, la *Naturpoesie*, les *Volksmärchen*)¹² – fidélité qui deviendra ensuite la base même des méthodes de collecte des folkloristes –, elle présente l'inconvénient de gommer la richesse et la fluidité des interactions entre folklore et inspiration personnelle, que plusieurs contributions, dans le présent numéro, éclairent efficacement. Une distinction (ou une opposition) qui serait appréhendée de façon rigide ne permettrait pas d'évaluer avec finesse l'intérêt que les inventeurs de contes ont toujours manifesté pour le folklore, ni leurs emprunts ponctuels à un fonds patrimonial. De même, la dimension spécifique des contes écrits reprenant « fidèlement » des canevas populaires tout en leur imprimant un style personnel transcende cette opposition (c'est vrai pour les contes de Perrault et des Grimm au premier chef, mais l'on pourrait aussi citer les exemples, plus tardifs, du *Trésor des contes* d'Henri Pourrat ou des *Fiabe italiane* d'Italo Calvino). Dans leur livre consacré au *Kunstmärchen* (de Straparola aux conteurs allemands du XX^e siècle), Mathias Mayer et Jens Tismar font bien le point sur cette question¹³, et ils n'hésitent pas à intégrer certains contes « populaires » ou répandus dans le folklore mais réécrits par Wilhelm Grimm, Wilhelm Hauff ou Ludwig Bechstein dans la catégorie des *Kunstmärchen*, ce qui, à l'époque où ils collectaient et écrivaient, aurait certainement fâché les frères Grimm. Car ils étaient persuadés que leurs contes, collectés de la « bouche du peuple » puis réécrits par leurs soins, étaient uniquement des *Volksmärchen* et une forme de « poésie naturelle » ; mais nous savons désormais que le travail de réécriture engagé par Wilhelm Grimm fut si méticuleux et si systématique que ces contes sont à la fois des « contes populaires » et des « contes artistes ».

Distinguer entre contes populaires et contes littéraires n'est donc pas toujours chose facile ni même une démarche entièrement pertinente, et il faudrait sans doute établir des classifications plus précises, comme nous avons tenté de le faire dans *Le conte d'artiste...* :

¹² Voir notamment les préfaces des frères GRIMM à leurs *Contes pour les enfants et la maison*, trad.fr. Natacha-Rimasson-Fertin, Paris José Corti, 2009, T II, p. 479 (préface de 1812) : « Nous nous sommes efforcés de saisir ces contes en les laissant aussi purs que possible. [...] aucune circonstance n'a été inventée ou enjolivée et modifiée [...] ».

¹³ Mathias MAYER et Jens TISMAR, *Kunstmärchen*, *op. cit.*, p. 85-88.

contes traditionnels oraux collectés et publiés par les folkloristes dans un souci scientifique de fidélité, contes littéraires imitant le conte populaire oral (Perrault), contes populaires littérisés, réécrits, mais centrés sur un objectif de fidélité (les Grimm, Andrew Lang, Pourrat...), contes réécrits librement à partir de la trame d'un conte traditionnel ou d'une légende (Nodier, Deulin, Régnier, Cendrars, Jarnès, Carter ...), contes ou « histoires »¹⁴, récits brefs dont la trame est purement inventée (Tieck, Hoffmann, Andersen, Poe, Sand, Oscar Wilde, Quignard ...).

Enfin et surtout, le conte de tradition orale, que le XIX^e siècle commence à collecter et dont les collectes se poursuivent encore dans le monde, relève bien, lui aussi, de la littérature et de l'art. Les conteuses et conteurs populaires, ces « mies », ces « informateurs » que Perrault déjà, puis les Grimm et les folkloristes, ont mis en avant et dont ils ont de plus en plus souvent signalé l'identité, peuvent à bon droit être considérés comme des artistes de l'oralité, même s'ils ne se sont pas pensés comme des créateurs. Les nombreuses anthologies d'ethno-textes éditées depuis le XIX^e siècle¹⁵ montrent bien que ces récits (oraux et désormais écrits) appartiennent à la *Weltliteratur* et que leur « oraliture »¹⁶ témoigne d'une très grande richesse poétique.

Dans *Le Renouveau du conte / The Revival of Storytelling*, Geneviève Calame-Griaule et les autres contributeurs de l'ouvrage ont bien cerné cette « oraliture », à travers les notions « d'art oral » et de « style oral » propre au conte, et ils en ont répertorié les spécificités. L'ethnologue spécialiste des traditions africaines indique combien l'expressivité gestuelle et vocale est un élément décisif dans l'art du contage¹⁷. Cette expressivité relève de choix esthétiques, au même titre que le choix des mots et des niveaux de langue. Un geste, un silence, une intonation particulière ajoutent des sens à un énoncé et peuvent même parfois se substituer au langage verbal. Une des conteuses étudiées par Geneviève Calame-Griaule utilise ainsi le silence, accompagné de gestes, pour exprimer une réalité trop terrible à dire, en l'occurrence un parricide : « [...] dans ce silence et ce geste, le fils a tué son père. Au moyen de procédés

¹⁴ Andersen a, par exemple, fini par choisir d'intituler *Eventyr og Historier (Contes et Histoires)* ses récits brefs à partir de 1858, dans la mesure où certains de ces récits ne contenaient pas de merveilleux.

¹⁵ En France, les Éditions Maisonneuve et Larose se sont spécialisées dans la publication de ces grandes anthologies d'ethno-textes du monde entier ; de même la collection « Merveilleux », aux éditions José Corti, présente de nombreux titres.

¹⁶ Le néologisme « oraliture » a été proposé par E. MIRVILL dans un article de *Le Nouvelliste* de 1974. Il trouvera un écho et un prolongement dans les travaux de Paul ZUMTHOR sur la « littérature orale » dans *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987. Voir également à ce sujet, la synthèse proposée par Bochra et Thierry Charnay dans l'article, publié en 2014 « Le conte facteur d'interculturalité », *Multilinguales* 3 <https://journals.openedition.org/multilinguales/1578>.

¹⁷ Geneviève CALAME-GRIAULE, « Le style oral des conteurs traditionnels : un exemple nigérien », in Geneviève Calame-Griaule (dir), *Le renouveau du conte*, Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 155-160.

simples du style oral, la vieille conteuse a obtenu un effet particulièrement dramatique et a exprimé l'indicible »¹⁸. Dans le même ouvrage, Henri Gougaud évoque aussi les débats autour des notions de culture savante et de culture populaire, qui ont opposé « l'écrit, apanage des savants et des clercs, à l'oral, qui était plutôt le bien des pauvres » ; pour lui, ces débats apparaissent « aujourd'hui largement dépassé[s] ». Car « l'oral et l'écrit ne sont-ils pas, au fond (pour ce qui concerne les contes) deux pièces normalement communicantes de la maison des arts du récit ? »¹⁹.

De son côté, Henri Pourrat, le plus grand collecteur des contes populaires d'Auvergne, qui fut aussi un artiste du style dans la mise à l'écrit des contes, n'a cessé de réfléchir à l'alchimie subtile qui devait se réaliser entre versions « brutes » et versions écrites. Il s'agissait pour lui de « donner à entendre » ces contes de tradition orale, « par un équivalent écrit » et même, disait-il, « très écrit » : un style « qui n'était pas la pure et simple « reproduction de l'oralité ou l'imitation du parler paysan »²⁰ et que nous sommes désormais en mesure de mieux évaluer depuis la publication par Bernadette Bricout, en 1989, des sources de Pourrat, les *Contes et récits du Livradois*²¹. Comme l'indique Bochra Charnay, dans divers articles²² et dans le présent numéro, Henri Pourrat désirait par-dessus tout retrouver par l'écrit, et dans un langage « universel », une véritable « oralure »²³, c'est-à-dire des éléments d'oralité qui proposaient des équivalents de la poésie spécifique du folklore narratif oral, et qui en quelque sorte la sublimaient. Réécrire des contes populaires consistait donc pour le folkloriste-écrivain à effectuer « un retour aux sources, au folklore véritable, débarrassé de tous les enjolivements faux, mais atteignant au style, au grand style frais et coloré des plus belles chansons populaires »²⁴.

¹⁸ *Ibid.*, p. 156. Voir aussi de la même autrice, « Variations stylistiques dans un conte Touareg », in Veronika GÖRÖG-KARADY (dir.), *D'un conte à l'autre. La variabilité dans la littérature orale*, Paris, Éditions du CNRS, 1990.

¹⁹ Henri GOUGAUD, « La relation entre écrit et oral », in *Le renouveau du conte*, op. cit., p. 174.

²⁰ Michel ZINK, « Préface », in Henri POURRAT, *Le Trésor des contes*, t. I, Paris, Omnibus, 2009, p. ii.

²¹ Bernadette BRICOUT, *Contes et récits du Livradois. Textes recueillis par Henri Pourrat*, éd. B. Bricout, Paris, Maisonneuve et Larose 1989.

²² L'œuvre de Pourrat ainsi que ses méthodes de collecte constituent un objet d'étude privilégié auquel fut consacré une partie de la thèse ainsi que divers articles de Bochra Charnay parmi lesquels : « La Ramée, le bon grenadier. Fictionnalisation de la figure du soldat dans les contes d'Henri Pourrat » (2019) ; « Henri Pourrat : vers la littérature populaire. La genèse du Trésor : polyphonie et réécriture », *Roman 20-50* n° 61 (2016) et « Le Trésor des contes : une œuvre polyphonique », *Nouveaux Cahiers Henri Pourrat*, n° 1 : Repartir des choses vertes, Sociétés des amis d'Henri Pourrat, (2015).

²³ La notion d'oralure a été définie par Bochra et Thierry Charnay dans l'article publié en 2014 « Le conte facteur d'interculturalité », *Multilinguales* 3 <https://journals.openedition.org/multilinguales/1578>.

²⁴ Annette LAURAS et Claire POURRAT, *Les Travaux et les jours d'Henri Pourrat*, Bouère, éd. Dominique Martin Morin, 2000, p. 105.

L'expression « conte d'artiste » ne sous-entend donc de notre part aucune hiérarchie ou jugement de valeur mais elle permet à la fois de rappeler la pluralité des catégories du conte, de mettre en relief la richesse des interactions entre le folklore narratif et la création individuelle, enfin d'explorer les traits particuliers des contes d'auteurs, leur composition, leur style, leur portée esthétique, allégorique et philosophique. Ce numéro de *L'Oiseau bleu* présente ainsi trois grands axes, à travers lesquels se révèle l'intérêt renouvelé pour le genre du conte d'artiste, du XIX^e siècle à aujourd'hui : le premier axe examine la réécriture des ethno-textes, principe qui n'a cessé d'inspirer les écrivains, des Grimm à Andrew Lang, Henri Pourrat et Léopold Sédar Senghor ; le second étudie les mutations du conte « littéraire » au cours du XIX^e siècle et du XX^e siècle, ainsi que le fin tissage des reprises, résonances et reconfigurations de contes célèbres à travers l'écriture artiste ; le troisième s'intéresse plus particulièrement à la façon dont les écrivains contemporains ont démultiplié les formes et les enjeux du conte, à travers l'hybridité des genres, la fantaisie expérimentale, le rapport à l'Histoire, l'aphorisme philosophique.

Des ethno-textes au conte d'artiste

C'est tout naturellement sur le rapport entre « les deux pièces [...] communicantes de la maison des arts du récit », comme l'écrivait Henri Gougaud, que nous avons décidé d'ouvrir le présent volume, en envisageant la dimension artistique de cette alchimie entre ethno-textes et réécritures. Dans le *Conte d'artiste en Europe au XIX^e siècle*, nous avons déjà analysé sous cet angle le travail auquel les frères Grimm, Wilhelm surtout, mais aussi l'écrivain souabe Wilhelm Hauff, ou encore le poète Alexandre Pouchkine et bien d'autres artistes russes, se livrèrent à partir du matériau oral ou traditionnel collecté. Le présent recueil entend poursuivre l'enquête dans les cultures du XIX^e et du XX^e siècles, ainsi qu'à l'échelle du monde.

Benjamine Toussaint examine la production écossaise de la fin du XIX^e siècle, afin de montrer comment les abondantes collectes provenant du folklore ont déterminé certains compilateurs à devenir eux-mêmes des créateurs, et comment cette double production (contes populaires et contes d'artistes) a joué un rôle important dans la construction des identités culturelles. À la fin de l'époque victorienne, dans la production des contes, deux écrivains d'origine écossaise occupent le devant de la scène, George MacDonald (1824-1905) et Andrew Lang (1844-1912). MacDonald ne fut pas un folkloriste mais son intérêt pour le folklore national l'a incité à écrire des contes ; pasteur calviniste, il eut avant tout une vocation

d'écrivain. Ses romans²⁵ obtinrent un succès d'estime et influencèrent, entre autres, Lewis Carroll, Auden et Tolkien. Ses contes, également remarquables, furent rassemblés dans le recueil *Dealing with the Fairies* paru en 1867. Pour MacDonald, la diffusion et la création des contes merveilleux étaient indéniablement une façon de suggérer que la culture écossaise – si empreinte de merveilleux comme l'avait bien vu aussi Charles Nodier – gardait encore le pouvoir de réenchanter le monde.

Andrew Lang, lui, figure parmi les pionniers des études folkloriques en Grande-Bretagne. Dans ses douze volumes des *Coloured Fairy Books*, qui rassemblent des contes du monde entier à destination du grand public, il a mis en avant la transculturalité et la valeur littéraire des contes traditionnels (même si, aujourd'hui, il n'échappe plus aux lecteurs avertis que la dimension eurocentrée et orientalisante des recueils révèle en fait des mécanismes d'appropriation culturelle qui sont les reflets de l'impérialisme victorien). La compilation l'incitant à la création, Lang fut aussi l'auteur de cinq contes personnels, dont trois sont examinés par Benjamine Toussaint (les trois récits regroupés sous le titre *My Own Fairy Book*, 1895). Dans ces contes, la place discrète accordée à la langue écossaise ainsi que l'évocation d'un cadre historique et local contribuent à la valorisation du contexte culturel écossais. Cependant, comme le souligne Benjamine Toussaint, l'attachement profond des deux auteurs à leur Écosse natale ne les conduit à aucune forme de chauvinisme. Loin d'être incompatibles, localisme et cosmopolitisme forment chez eux les deux aspects complémentaires de leur humanisme.

Avec Bochra Charnay, nous abordons les grandes collectes et réécritures entreprises dans la première moitié du XX^e siècle par les folkloristes et écrivains français, notamment ceux du terroir auvergnat : Henri Pourrat, Alix de Lachapelle d'Apchier et Marie-Aimée MÉRAVILLE. C'est au plus connu des trois, Henri Pourrat, que l'on doit l'exceptionnelle richesse d'une collecte qui s'est poursuivie pendant plus de cinquante ans, et d'un travail de réécriture « artiste » qui a duré treize ans pour aboutir au *Trésor des contes* (1948-1962)²⁶. Mais Bochra Charnay nous fait aussi découvrir d'autres expressions de ce patrimoine auvergnat : les textes de deux disciples et amies de l'écrivain, Alix de Lachapelle d'Apchier et Marie-Aimée MÉRAVILLE²⁷. En s'attachant plus particulièrement à un même conte-type (ATU 700) retravaillé

²⁵ *Phantastes*, 1858 ; *The Princess and the Goblin*, 1872 ; *Lillith*, 1895.

²⁶ Henri Pourrat, *Le Trésor des contes*, Paris, éditions Gallimard, coll. « Omnibus », vol 1 et 2, 2009.

²⁷ La première publia les *Contes de la vieille Marianne* (1939), *Les soirs de la Montagnère* (1943), *François, la tricoteuse* (1944), *Les nouveaux soirs de la Montagnère* (1944), et *Un vent sauvage souffle sur la montagne* (1947). La seconde intégra le patrimoine des contes auvergnats dans un roman, *Les Énergiques*, puis publia en 1946 *Les contes du vent frivolois* et en 1956 les *Contes d'Auvergne*.

par les trois écrivains – le conte de « Plampougnis » ou « Petit Poucet » d’Auvergne –, Bochra Charnay examine alors les « processus de textualisation » par lesquels les trois auteurs transforment les contes oraux, avec leurs spécificités dialectales, en contes d’auteurs écrits dans une langue diffusable au-delà des limites géographiques et linguistiques du territoire auvergnat. Chaque écrivain tend ainsi à créer son propre style, au sein duquel le langage poétique accède à une forme d’universalité tout en cherchant en même temps à demeurer fidèle aux récits paysans, à travers « l’oralure » du texte (c’est-à-dire les marques de l’oralité dans l’écriture) et les va-et-vient entre la langue du terroir et la langue lettrée. Pourrat et Alix de Lachapelle abordent la réécriture sous l’angle de l’amplification, mélangent de nombreux hypotextes, tandis que Marie-Aimée Méraville s’interdit toute intervention amplificatrice et cultive la concision, la sobriété des récits oraux, selon les normes de restitution que Paul Delarue avait imposées pour la publication des contes populaires.

Deux articles examinent ensuite deux cas, très différents, d’ethno-textes africains ayant servi de supports à des créations littéraires. **Thierry Charnay** s’est penché sur *Petits contes nègres pour les enfants des blancs*²⁸, publié pour la première fois en 1928 par Blaise Cendrars, et destiné à la jeunesse, mais provenant pour la plupart des *Contes populaires d’Afrique* (1903) du linguiste René Basset, recueil lui-même composé à partir d’autres collectes fournies par des missionnaires, des militaires, des administrateurs, des explorateurs et des colons. Les contes de Cendrars, qui constituent le second volet d’un triptyque composé de l’*Anthologie nègre* (1921) et de *Comment les Blancs sont d’anciens Noirs* (1930), s’inscrivent dans le mouvement « primitiviste » pour lequel les artistes de l’époque témoignent d’un véritable engouement. L’art « nègre » devient une matrice esthétique privilégiée pour renouveler l’art occidental, et il saisit la représentation de la culture africaine sous l’angle d’une altérité fascinante, mais selon un point de vue toujours européen-centré. Thierry Charnay s’attache alors à mettre en évidence les différents objectifs de ces réécritures, la façon dont Cendrars cherche à maintenir un lien avec ce qui caractérise l’ethno-conte²⁹, à créer une « oralure », enfin à inventer un langage « enfantin » susceptible de s’accorder à l’*habitus* d’un lectorat français juvénile.

²⁸ Blaise CENDRARS, *Petits contes nègres pour les enfants des blancs*, ill. Jacqueline Duhême, Paris, Gallimard jeunesse « Folio Cadet », 1978 [1928].

²⁹ Concept utilisé par Th. Charnay dans l’article : « La réécriture au risque du conte ‘Le Petit Chaperon rouge’ » publié dans K. Kunesova (éd.), *Les enjeux du jeu. Littérature de jeunesse*, Gaudeamus, Université de Hradec Kralové, République tchèque, 2015, p. 80-91, repris dans un article co-écrit avec B. Charnay « Le motif de « L’enfant exposé » : un cas typique de la permanence des schémas mythiques à travers les genres » *Féeries* n° 16 <https://journals.openedition.org/feeries/2348>, complété plus récemment par les deux auteurs dans « Réécritures du ‘Petit chaperon rouge’ : l’ethno-conte perverti » *Revue l’Oiseau Bleu*, n°4 <https://revueloiseaubleu.fr/reecritures-du-petit-chaperon-rouge-lethno-conte-perverti/>.

Avec la communication de **Marie-Agnès Thirard** (« *La Belle Histoire de Leuk-le-lièvre*, une écriture littéraire et pédagogique du conte africain »), nous explorons encore le domaine africain, mais dans une démarche au sein de laquelle le patrimoine est exploité cette fois par les Africains et pour les Africains. Ce patrimoine est celui des contes oraux animaliers d’Afrique de l’Ouest, qui mettent en relief le personnage du Lièvre, qui n’est pas sans affinités avec le rôle de Renart dans *Le Roman de Renart*. Léopold Sédar Senghor, en collaboration avec Abdoulaye Sadj, inspecteur de l’éducation nationale, décida de faire de ces contes traditionnels le support d’un projet pédagogique novateur, qui aboutit, en 1953, à la création d’un livre de lecture pour les classes élémentaires, *La Belle Histoire de Leuk-le-lièvre*, illustré par Marcel Jeanjean³⁰. Dans le livre de lecture, l’amalgame de plusieurs types de récits populaires (contes animaliers, fables, devinettes, contes des origines, récits initiatiques) ainsi que les ajouts littéraires (l’orientation morale des histoires souhaitée par Senghor) conduisirent à la création d’un véritable roman, qui obtint un immense succès, et dont les ambitions pédagogiques se modernisèrent au fil des décennies. Marie-Agnès Thirard rappelle aussi que, désormais considéré comme un grand classique, ce roman n’est plus seulement réservé au jeune lectorat africain, et il est recommandé dans les classes de lycée en France. La qualité du roman provient en outre de ce que ses auteurs ont voulu qu’il soit à la fois un livre d’éducation, une œuvre pleinement artistique maintenant les ponts qui relie l’artiste traditionnel à l’artiste moderne, et la concrétisation d’une démarche engagée.

Enfin, **Gaëlle Le Guern-Camara** revient aux contes européens en enquêtant sur les reprises d’un conte de tradition orale, « Les Souliers usés à la danse » (conte-type ATU 306), depuis le XIX^e siècle jusqu’à aujourd’hui. Partant des versions populaires retenues par les Grimm et Afanassiev, elle examine les réécritures de Charles Deulin, d’Henri Pourrat, et évoque en conclusion quelques adaptations modernes pour la jeunesse (de Nathalie Léone, pour les éditions Lamartinière Jeunesse, 2019 ; de Maria Surducun, aux Éditions Les Aventuriers de l’Étrange, 2019 ; et de Jessie Burton, chez Gallimard Jeunesse, 2019). La réécriture de Charles Deulin, publiée en 1874 dans *Les Contes du Roi Cambrinus*³¹, constitue un cas particulièrement intéressant de recomposition littéraire, à travers un passage à l’écrit qui recherche moins la restitution de la « forme simple »³² qu’une « littérisation » systématique de l’histoire

³⁰ Léopold Sédar SENGHOR et Abdoulaye SADJI, *La Belle Histoire de Leuk-le-Lièvre*, Paris, Hachette, 1953.

³¹ Charles Deulin, *Contes du Roi Cambrinus*, in *Contes de Cambrinus, roi de la bière*, Bordeaux, éditions Aubéron, 2011 [1874].

³² Selon la formule proposée par André Jolles dans *Formes simples* [1930], trad. fr. A. M. Buguet, Paris, Seuil, 1972.

traditionnelle. Structurés en chapitres, et beaucoup plus longs que les modèles canoniques du « conte populaire écrit » créés par les Grimm, les contes de Deulin se rapprochent plutôt de la nouvelle, tout en rendant aussi hommage à la tradition des chansons populaires, dont certaines sont intégrées (ou ajoutées) aux contes. Gaëlle Le Guern-Camara concentre ensuite son attention sur les deux versions de Pourrat (la version de collectage, recueillie auprès de Marie Claustre en 1912, et sa réécriture littéraire dans le *Trésor des contes* en 1948). Il devient alors éclairant de suivre les transformations, non seulement stylistiques, mais aussi idéologiques que les réécritures opérèrent. Si dans le conte-type, la dimension symbolique et éthique reste relativement mystérieuse, non explicitée, les réécritures, elles, conduisent à des effets de sens plus marqués, et profondément évolutifs entre le XIX^e siècle et le XXI^e siècle. Dans les versions de Deulin et de Pourrat, la liberté prise par les princesses est plutôt comprise comme une transgression, liée à l'idée d'une liberté érotique maléfique qu'il s'agit de condamner et de neutraliser ; dans les versions contemporaines pour la jeunesse, l'accent est mis au contraire sur la légitimité de ce désir de liberté et le conte sert alors un message explicitement féministe.

Contes d'artistes, du XIX^e au XX^e siècle : mutations du genre, réécritures et écriture artiste

Le second axe de ce numéro de *L'Oiseau bleu* se penche ensuite sur les contes d'artistes qui ne s'inspirent pas directement du folklore. Dans le *Conte d'artiste en Europe au XIX^e siècle*, nous avons exploré un siècle d'invention de contes merveilleux, de Goethe à Andersen, de Pouchkine à George Sand et Oscar Wilde. Le présent volume poursuit cette exploration, en observant les mutations du genre, du XIX^e siècle au XXI^e siècle. L'enquête porte sur des auteurs qui ont profondément marqué les reconfigurations artistiques du conte d'auteur, qui en ont théorisé la portée (Nodier, Angela Carter), qui en ont élargi l'usage (Flaubert, Henri de Régnier, Amélie Nothomb) en l'ouvrant à diverses formes de récits : légendes ou récits bibliques, nouvelles réalistes ou romans, descriptions pittoresques et esthétique du tableau.

La comparaison entre quelques grands représentants du conte d'artiste au XIX^e siècle aide à comprendre à quel point le genre devient protéiforme. De Tieck ou des Grimm à Flaubert ou à Maupassant, la forme appelée « conte » a autorisé tant de libertés au plan des sujets, des registres, des styles et des tonalités, que le conte d'auteur, au XIX^e siècle, ne peut pas être considéré comme un genre unifié. Comme l'a noté Mariane Bury, sa « variété même ruine toute

tentative de définition stricte »³³. Forme brève, ou du moins en général plus brève que le roman, le conte (populaire et / ou littéraire) apparaît comme une catégorie très large, au sein de laquelle coexistent des degrés de rapport au folklore très divers et des registres également divers (l'étrange et le fantastique, le merveilleux et l'anecdote réaliste, la mise en scène d'une « causerie », le dialogue entre un conteur et son auditoire).

Les exemples de Charles Nodier et de Gustave Flaubert qui ont été examinés dans cette optique, sont révélateurs de cette pluralité de formes et d'intentions. En s'appuyant particulièrement sur *Trilby, ou le lutin d'Argail* (1822)³⁴, **Caroline Raulet-Marcel** rappelle que, même si Nodier fut un grand admirateur de la culture populaire, cela ne l'empêcha pas, dans le même temps, de se tourner vers la création personnelle afin d'explorer toute la complexité symbolique et psychologique du merveilleux et du fantastique. S'ajoutent à cela la mise en scène d'un locuteur savant qui témoigne de l'implication d'un auteur-narrateur, ainsi qu'un goût prononcé pour les expérimentations génériques (conte ou petit roman, histoire dans l'histoire) qui complexifient la forme et le sens. Enfin, dans *Trilby*, les références à la peinture et les effets de tableau, les développements de la prose poétique, font du conte, chez Nodier, le laboratoire d'une véritable recherche d'un art total ou d'un « concert des arts ».

C'est une autre mutation du genre que mettent en relief **Florence Pellegrini et Gersende Plissonneau** pour le second XIX^e siècle, du fait de l'essor du réalisme puis du naturalisme. Elles ont choisi le recueil emblématique des *Trois Contes* (1877) de Flaubert, dont la désignation générique ne laisse pas de surprendre. Certes, certains éléments peuvent apparenter ces récits à des contes, notamment les liens qu'ils entretiennent avec le légendaire chrétien et leur inscription dans une tradition que l'on ne cesse de reprendre et de raconter ; mais d'autres facteurs invitent plutôt à les considérer comme des nouvelles ou même à les rapprocher de la poétique romanesque telle que la théorise Flaubert (effacement de la voix narrative, laïcisation du religieux, réflexion sur l'art). La figure du conteur est ainsi considérablement « amuïe » au profil de l'impersonnalité chère à Flaubert ; et l'on peut penser qu'au fond, ce qui importait vraiment à l'auteur était avant tout le travail sur le style. Cette

³³ Voir Mariane BURY, « Conte », in Madeleine AMBRIÈRE (dir.), *Dictionnaire du XIX^e siècle européen*, Paris, P.U.F, 1997, p. 304 : « On verra [...] dans le conte un récit plaisant, le plus souvent imaginaire [...] allant de la trivialité paillardes à la sagesse des récits de grands-mères. »

³⁴ Charles NODIER, *Trilogie écossaise. Promenade de Dieppe aux montagnes d'Ecosse. Trilby, ou le lutin d'Argail. La Fée aux miettes*, éd. Sébastien VACELET et Georges ZARAGOZA, Paris, Champion, coll. « Champion classiques », 2013.

perfection stylistique légitime pleinement pour *Trois Contes*, au moins sur ce plan, l'appellation de « contes d'artiste ».

Les deux articles suivants rencontrent eux aussi la notion de prose artiste, dans la mesure où ils mettent particulièrement en relief le rapport qui s'établit entre réécriture de contes traditionnels ou de motifs légendaires, personnages d'artistes, et réflexion sur le rôle de l'art. **Jean-Paul Sermain** s'est proposé de comparer trois réécritures de « La Barbe bleue » de Perrault, l'une par Henri de Régnier (*Le sixième mariage de Barbe bleue*, publié d'abord en 1892), l'autre par Angela Carter (« The Bloody Chamber » in *The Bloody Chamber*, 1979) et la troisième par Amélie Nothomb (*Barbe bleue*, 2012), d'abord dans l'optique de l'esthétisme « fin de siècle », propre aux courants symboliste et décadent. Jean-Paul Sermain aborde de ce fait la notion de conte d'artiste à travers un de ses sens possibles, le conte qui choisit pour héros des personnages d'artistes. Les trois écrivains étudiés métamorphosent en effet l'époux criminel de Perrault en esthète pervers, pour qui l'art remplace la vie, car ce ne sont plus les femmes qui sont aimées mais seulement la beauté de leurs robes ou des objets d'art associés à un érotisme macabre. Cependant, les dénouements des histoires introduisent une distanciation critique par rapport aux implications extrêmes de l'esthétisme « fin de siècle » : la simple vie, les humains et la nature peuvent aussi être protégées et regardés comme sources de bonheur artistique et de contemplation. Ainsi, le petit roman d'Amélie Nothomb oppose à l'esthétisme « fin de siècle » et son érotisme cruel une distance entretenue par le registre de la comédie ; Angela Carter au contraire, explore de l'intérieur la fascination ambiguë qui nous habite pour la violence sexuelle, mais l'oriente *in fine* vers une « insurrection féminine ». Et aussi diverses soient-elles, ces trois réécritures se rejoignent en ce que le « conte d'artiste » se veut bien au sens plein un « conte artiste », en cherchant à dégager les implications de l'esthétisme, et les tensions ou les convergences qu'il peut entretenir avec l'éthique et la vie.

Martine Hennard Duhteil de la Rochère se penche à son tour sur Angela Carter et son intérêt pour les contes cruels ou gothiques. Son attention se porte plus particulièrement sur la filiation que l'artiste anglaise entretient avec Théophile Gautier, dans la mesure où la variation sur la femme-vampire qui est au cœur de « The Lady of the House of Love »³⁵ rappelle les scènes érotico-mélancoliques de *La Morte amoureuse*. Comme ses auteurs français de prédilection (Baudelaire et Gautier), Carter s'est construit une posture de dandy au féminin, cultivant ce qu'elle appelle la « *purple prose* », un style maniériste et flamboyant, attaché à la

³⁵ Angela Carter, « La dame de la maison d'amour », in *La Compagnie des loups et autres nouvelles*, trad. de l'anglais par Jacqueline HUET, Paris, Seuil, 1985.

beauté du bizarre. Son goût pour l'artifice, et pour la complexité dérangeante des scènes érotiques, a de ce fait beaucoup embarrassé la critique, qui a souvent jugé ces choix incompatibles avec un engagement féministe. Cependant, si Carter entretient de nombreuses affinités avec Gautier et Baudelaire, elle prend aussi ses distances vis-à-vis de « l'Art pour l'Art » et du décadentisme, en proposant une lecture plutôt « démythologisante » de la Femme Fatale. « The Lady of the House of Love » transforme ainsi la femme-vampire en victime involontaire de l'amour, qui préfère mourir elle-même plutôt que de donner la mort au jeune homme qu'elle aime.

Quand les écrivains contemporains jouent avec les contes : hybridité des formes et écriture expérimentale, poétique du conte d'artiste

La dernière section de ce numéro s'emploie à montrer que la notion de conte d'artiste permet aussi d'interroger des procédés d'écriture expérimentaux qui complexifient cette « forme simple », à la narration linéaire, qu'est généralement le conte populaire ou traditionnel. L'intertextualité savante, l'hybridité générique, les multiples niveaux de l'expression symbolique, une réflexivité très marquée, tout cela, qui était déjà présent dans le *Kunstmärchen* du XIX^e siècle, semble encore reconduit, voire amplifié dans les pratiques contemporaines (XX^e-XXI^e siècles). Pensé, pourrait-on dire, comme une des expressions de la post-modernité, le conte reste pour les « modernes » le genre « premier », fondamental, la source originelle à laquelle s'alimentent le besoin – la nécessité – de raconter. Dans ce cadre, **Elvira Luengo Gascon** nous fait découvrir l'auteur espagnol Benjamín Jarnés, poète et critique d'art qui, dans les années 1920-1930, s'est livré avec ses *Contes de l'eau (Cuentos de agua)* à des expérimentations d'avant-garde. Fondés sur le mélange de traditions fort diverses, les *Cuentos de agua* s'inspirent à la fois de « La Petite Sirène » d'Andersen et des contes chinois de Pu Songling (les *Contes de Liao Zhai*, XVII^e siècle), pour faire de ces réécritures de véritables poèmes en prose à dimension métalittéraire. L'article analyse des textes jarnésiens dans lesquels le symbolisme de l'eau, envisagé sous différentes perspectives, illustre des images de la rêverie poétique de l'auteur : l'eau comme image de la mort dans *Ondina (Ondine)* ; l'eau thérapeutique dans *El Río de Marcial (Le fleuve de Martial)* ; et le manichéisme ou la morale de l'eau dans *La niña en venta (La jeune fille à vendre)*. Elvira Luengo Gascon conclut son article en mettant en lumière la poétique créative, avant la lettre, développée par Jarnés dont l'écriture se caractérise par le lyrisme et le mélange des genres.

Quant au jeu savant avec la pseudo-naïveté des contes traditionnels, il n'a peut-être jamais été poussé aussi loin qu'avec *Le Petit Chaperon Rouge partout* (1989) de Gilbert Lascault, tel que nous le présente **Frédéric Briot**. Philosophe et critique d'art lui aussi, célèbre pour son ouvrage sur *Le Monstre dans l'art occidental* (1973), également artiste expérimental, Gilbert Lascault s'est livré, avec cet ensemble de quarante-huit récits très courts, à une série de variations intertextuelles et ludiques, dans la lignée du surréalisme, de l'Oulipo et de mai 1968. Les pouvoirs de la métaphore telle qu'elle est pratiquée par Proust, les palimpsestes vertigineux qu'implique la pratique intertextuelle, les combinaisons multiples des motifs de contes à la manière d'un *meccano*, ouvrent ces récits à tous les possibles (comme l'Oulipo se voulait un « ouvroir de littérature potentielle »), et redonnent au célèbre conte de Perrault (et à la pratique du conte en général) de nouveaux horizons créatifs et récréatifs. Ces menues variations seront ainsi autant de « mythes ébauchés », de « poèmes en prose », de « fantasmes » et de petites légendes » comme le suggère un autre texte de Lascault³⁶. Ce ludisme esthétique offre une constellation de fragments qui rappelle aussi la fulgurance romantique à la manière de Novalis, et par-dessus tout, peut-être, le désir, également romantique et ravivé par les surréalistes, de faire sauter « les gonds » de la prison mentale imposée par une certaine rationalité. Surtout, le choix du « Petit Chaperon rouge » perraultien comme support intertextuel n'est en rien anodin, car derrière la célébrité et la fausse naïveté de ce faux conte paysan, le travail de l'art réunifiait déjà, chez Perrault – et réunifie encore plus consciemment chez Lascault – tous les domaines de la pensée et de l'existence, en donnant à la pratique esthétique la pleine mesure de sa portée érotique, historique et politique.

Avec Pascal Quignard, nous retrouvons aussi, sous une autre forme, cette ambition de complétude. À la fois poétique et philosophique, le conte serait au fond (derrière un apparent paradoxe) le genre à travers lequel la « grande littérature » s'incarnerait le plus parfaitement – et presque miraculeusement –, avec la « petitesse » du récit. **Seowon Kwon** rappelle que Pascal Quignard a toujours aimé les contes, qu'il en a beaucoup écrit et qu'il « en glisse dans tous [ses] livres »³⁷. Mais en même temps, cette complétude trouve son origine dans un manque essentiel. Car pour Quignard les contes renvoient surtout à un état primitif d'avant le langage, et donc aussi au silence. *Le Nom sur le bout de la langue* (1993)³⁸, qui est le troisième conte de l'écrivain, est ainsi entièrement consacré au thème du langage absent ou qui échappe, à cet état

³⁶ Gilbert LASCAULT, *Galaxies amoureuses*, Paris-New York, Le Passage, 2004, p. 15.

³⁷ Chantal LAPEYRE-DESMAYSON, *Pascal Quignard le solitaire : Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Les Flohic Éditeurs, 2001, p. 160.

³⁸ Pascal QUIGNARD, *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1995 [1993].

« d'*infans* » de l'être humain, soit au cours de sa vie fœtale, soit pendant la toute petite enfance, état infiniment reconduit chez l'écrivain qui doit arracher les mots au silence. Si le conte est le genre qui convient le mieux à cet état « d'*infans* » que Guignard associe également à un « Jadis » perdu, c'est parce que ce dernier est un en-deçà du rationnel, un état mental qui ne peut être expliqué et ne peut donc que « *se laisser conter* »³⁹ dans un état de fulgurance intérieure incontrôlée. Dans ses essais et aphorismes (*Sur le jadis*, 2002 ; *Abîmes*, 2002), l'écrivain revient sur les liens que le conte entretient « avec le rêve, avec l'état primitif d'indissociation et de satisfaction immédiate de la vie intra-utérine »⁴⁰, et il propose une sorte d'anthropologie littéraire du conte d'artiste, qui apparaît fondamentale pour notre propos : « Il y a quelque chose d'inoxydable dans les contes [...] qui fait abandonner le roman pour revenir à quelque chose de plus ancien, de moins humain, de plus onirique, de plus naturel, de plus brusque dans la bouche, de plus spontané dans l'âme, de plus passionnant. Quelque chose d'invieillissable, d'inorientable, de pulsatif, de saccadé, de bref, d'imagé, de résumé, de noir, de dense, de jaillissant, de nourrissant aussi, d'énigmatique »⁴¹.

Enfin, **Christiane Connan-Pintado** montre elle aussi, à travers l'exemple de Jean-Claude Grumberg, comment le conte d'auteur, aujourd'hui, reste compris comme un langage à la recherche de l'essentiel, un langage qui tente d'arracher au silence le sens et l'essence de nos vies. De ce fait, Grumberg ne met pas en contradiction le merveilleux et la réalité historique. Comme beaucoup d'autres avec lui (Christa Wolf avec la catastrophe de Tchernobyl⁴², Georges Lemoine avec sa réécriture de *La Petite Marchande d'allumettes* dans le contexte de la guerre à Sarajevo⁴³, Amos Oz avec *Soudain dans la forêt profonde. Conte*⁴⁴...), Grumberg choisit de conférer à son récit *La Plus Précieuse Des Marchandises* (2019) la forme et le titre de conte⁴⁵, pour rendre possible, par le détour de la fable, une parole sur les catastrophes de l'Histoire, ici la Shoah. La simplicité du langage s'allie à l'expérimentation formelle, puisque l'histoire, centrée sur le sauvetage miraculeux d'une enfant juive jetée du train de la mort dans une forêt,

³⁹ Irène FENOGLIO, « Fête des Chants du Marais, un conte inédit de Pascal Quignard : Genèse *in vivo* et traitement de texte », *Genesis*, n° 27, 2006.

⁴⁰ Pascal QUIGNARD, *Sur le jadis*, Paris, Grasset, 2002; Gallimard, coll. « Folio », 2005, p.140.

⁴¹ Pascal QUIGNARD, *Abîmes*, Paris, Grasset, 2002, Gallimard, coll. « Folio », 2005, chap. LXXII, « L'assombri », p. 216.

⁴² Christa WOLF, *Incident : nouvelles d'un jour*, trad. de l'allemand par Gh. Riccardi, préf. Alain Lance, Paris, Stock, 1996; le récit s'appuie sur un conte des Grimm, « *Brüderchen und Schwesterchen* » (« Petit Frère et Petite Sœur »).

⁴³ Georges Lemoine, *La Petite Marchande d'allumettes*, Paris, Nathan, 1999.

⁴⁴ Amos OZ, *Soudain dans la forêt profonde. Conte*, trad. de l'hébreu par Sylvie Cohen, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 2006 [2005].

⁴⁵ Le titre complet est en effet *La Plus Précieuse Des Marchandises. Un conte*, Paris, Le Seuil, 2019.

est écrite selon la technique du montage alterné. Le récit à la manière du conte et le récit historique sont à comprendre, de ce fait, comme le recto et le verso d'un même page, d'une même histoire exemplaire. Contrairement à la forêt inquiétante du « Petit Chaperon rouge » ou du « Petit Poucet », la forêt, partie « conte » du récit, devient protectrice et se présente comme un microcosme paradisiaque. Cependant, l'on comprend que le détour par le discours mythopoétique propre au conte est moins là pour introduire un *happy end* (la fin restera ouverte sur la possibilité ou non des retrouvailles familiales) que pour surmonter l'extrême difficulté à aborder frontalement le malheur absolu (l'extermination de masse) et pour dénouer la parole face à l'innommable. Un peu comme pour Pascal Guignard, le langage indirect, le « pas de côté » qu'introduit la fable dans l'Histoire, selon Grumberg, semble être une de ces rares formes qui puissent nous arracher à la chappe de plomb du silence, du traumatisme ou du déni. Un langage simple et en même temps inépuisable ; un langage qui aurait le pouvoir de tout dire, de faire jaillir à nouveau le sentiment de vivre hors du néant ou du non-sens.

À travers la vingtaine d'auteurs abordée dans ce numéro, des débuts du romantisme (les Grimm, Nodier) jusqu'à aujourd'hui (Quignard, Nothomb, Grumberg), nous avons donc essayé de montrer la persistance de l'engouement pour le genre du conte, qu'il s'agisse d'auteurs désireux de promouvoir et de diffuser, à travers une langue commune, un patrimoine local ou national en réalité de portée universelle (Lang, Pourrat, Lachapelle, Méraville, Cendrars, Senghor), ou bien d'écrivains voyant dans le genre du conte la forme première de toute démarche symbolique et la quintessence de leur rapport à l'art et à l'écriture (MacDonald, Flaubert, Régnier, Carter, Quignard ...). Si, du fait des collectes systématiques entreprises par les premiers folkloristes-ethnologues, le XIX^e siècle fut l'un des « grands siècles » du conte, le « moderne » XX^e siècle n'abandonna pas pour autant la pratique de la « forme simple » : conséquence indirecte du colonialisme, l'Europe des années 1920-1930 découvrit les contes africains, mais ces mêmes contes deviendront, quelques décennies plus tard, un patrimoine que la culture africaine pourra pleinement se réapproprier à travers l'objet livre. Le surréalisme, qui a toujours manifesté son goût pour l'irrationnel et le merveilleux, ne sera pas en reste dans la persistance et le renouveau du conte (ainsi Jarnès et Lascault après Breton⁴⁶). Enfin, les réécritures occupent toujours une place importante et, aujourd'hui comme jadis, des contes comme « Le Petit Chaperon rouge » ou « La Barbe bleue » continuent inlassablement d'interroger, au fil des générations, les rapports entre les sexes, entre l'esprit et le corps, entre

⁴⁶ Au sujet d'André Breton et le conte, voir Dominique Peyrache-Leborgne, « Conclusion », in *Le Conte d'artiste en Europe au XIX^e siècle*, op. cit., p. 304.

l'art et la vie, entre le passé (ou l'archaïque) et notre modernité. L'aisance que procure la forme brève explique enfin que, chez tous nos auteurs, le conte semble un espace fictionnel qui constitue à la fois un en deçà et un au-delà du roman, une forme originelle livrant la quintessence de l'art, le moment où « l'artifice », c'est-à-dire le travail le plus élaboré et conscient de lui-même, rejoint miraculeusement l'intuition de vérités nues, simples, absolues, jaillissant dans toute leur évidence et leur universalité : la vie et l'amour plus forts que la mort (Grumberg), les mots arrachés au silence (Quignard), la beauté pour tous ... Oscar Wilde le disait déjà à travers ses contes : rien, absolument rien ne vaut plus d'être vécu que l'amour et la beauté⁴⁷.

⁴⁷ Voir l'article d'Emmanuel Vernadakis dans *Le Conte d'artiste en Europe au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 279-301.