

Myriam Tsimbidy, Dominique Ulma
Université de Rouen-IUFM, EHESS Grihl
Université Claude Bernard Lyon 1-IUFM, EA 4246 DYNADIV, UFRT



Vitalité du conte à l'aube du ^{xxi}e siècle : du pastiche à la parodie

Après un numéro sur le verbe (numéro 6 “Verbe, grammaire et enseignement : la prescription et l’usage”) et dans une logique d’exploration de tous ses domaines de compétence, *Synergies France* se penche sur cet « objet mouvant et insaisissable » qu’est le conte : repris, traduit, adapté, transposé, sa forme et ses motifs imprègnent l’imaginaire collectif et influencent les créations personnelles. La fin du ^{xx}e siècle est l’époque du « renouveau du conte » voire de ses « métamorphoses » pour reprendre le titre de l’ouvrage dirigé par Jean Perrot¹. Véritable creuset où l’imaginaire va puiser ses sources d’inspiration, le conte fournit des situations, des motifs, des formes structurelles qui ont traversé tous les genres et qui s’adaptent aux nouvelles formes du récit (album, fantasy, théâtre-album...). Enfin le conte possède une telle vitalité qu’il suffit d’un simple rapprochement au détour d’un commentaire pour qu’il devienne une clef de compréhension. Sa force symbolique lui permet de parler du monde contemporain à travers des situations archétypales.

La nature ondoyante et nomade du conte en fait un lieu générique ouvert parce qu’il est capable d’accueillir les textes passés, les œuvres contemporaines et à venir mais aussi les textes de toutes origines culturelles. Sa capacité à s’adapter à « l’esthétique et à l’éthique de ceux qui l’accueillent »² fait sa force et lui donne sa vivacité, une vivacité due à sa plasticité et sa puissance de résonance dans l’inconscient collectif. Le conte est aussi un creuset poétique dans lequel tous les critiques ont expérimenté leur théorie. Tous les langages, qu’ils soient linguistique, psychanalytique, sociologique, travaillent sur ce genre devenu du point de vue de la théorie critique un laboratoire d’expérimentation.

Les structures fondamentales des contes ont été mises en lumière au siècle dernier : Gilbert Durand, théoricien des structures anthropologiques de l’imaginaire, propose à travers la variété des séquences narratologiques des récits une vision unificatrice des motifs : les *essaims d’images* se regroupent en régime diurne et nocturne³. Après Aarne-Thompson, qui en 1910 classe le corpus des contes folkloriques en types (entreprise poursuivie en France par

Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze⁴), Propp synthétise les formes du conte en une suite syntagmatique de 31 fonctions. Les études sémiologiques, en considérant que tout récit devient quête d'un Objet par un Sujet, transforment le conte en lieu propédeutique pour s'initier à l'analyse actantielle ; l'étude du conte dans les manuels scolaires témoigne de la force de cette analyse qui a le mérite de construire un modèle mental mais qui, rappelons-le, ne peut être pertinente sur le plan herméneutique que si elle est construite par le lecteur⁵.

À la schématisation formelle s'ajoutent des clefs interprétatives. Bruno Bettelheim dans sa *Psychanalyse des Contes de Fées*⁶ propose une lecture freudienne devenue fondamentale au psychologue. La réutilisation de motifs comme l'engloutissement, l'enfermement, la métamorphose, de personnages emblématiques - le loup, l'ogre, la sorcière -, de scénarios - traversée, combat, mariage -, de lieux - forêt, chaumière, palais - s'associent à des situations emblématiques, archétypales, ils finissent par symboliser, « de façon extrêmement sobre et directe les processus psychiques de l'inconscient collectif »⁷ et prouvent en même temps, et c'est là la richesse potentielle de ces récits, qu'il est impossible de les réduire à une signification.

Le conte est donc un lieu de dialogue, de rencontre entre divers langages (anthropologique, linguistique, psychanalytique), des langages qui n'épuisent pas les interprétations dont la pertinence est toujours remise en question. Ainsi par exemple « en appliquant mécaniquement les règles psychanalytiques aux contes de civilisations différentes, on risque de graves erreurs, écrit Marie-Louise Von Franz, le fameux "roman familial" freudien n'a guère de chance de se former chez les peuples où la paternité est simple acte sexuel, non un fait social ; où l'enfant choisit librement sa famille selon son gout ; où l'inceste n'est pas couvert de tabous »⁸. Aussi faut-il se garder de toute réduction.

Sur le plan ontologique, le conte est toujours une forme en mutation, récit populaire et oral, il devient en France un genre littéraire au ^{xvii}e siècle, avec l'édition des *Contes* de Perrault en 1697, du *Cabinet des fées*, contes littéraires et mondains de Madame d'Aulnoy, puis la traduction d'extraits de l'ouvrage des frères Grimm au début du ^{xix}e siècle⁹. La littérature de colportage et notamment les images d'Épinal, contribuent également à fixer un scénario. Transgénérique, le conte s'épanouit ensuite sous toutes les formes : bande dessinée, albums, théâtre. Enfin, les salles de cinéma réactivent le pouvoir hypnotique du récit, des dessins animés de Walt Disney aux films d'animation dont le célèbre *Kirikou*¹⁰ (cf. article de **Véronique Bourhis** et **Laurence Allain-Le Forestier**) en passant par les contes cinématographiques d'Hayao Miyazaki analysés par **Julia Nussbaumer**. Le conte subit dans le film d'animation « une forme d'alchimie à la fois verbale et graphique »¹¹, alchimie qui le revitalise plus que jamais tout en conservant la trace de ses origines orales.

La voix du conteur s'impose toujours, sujette à des transformations, certes, selon l'évolution des technologies et des choix narratifs mais toujours présente. Elle peut être concrète, assumée par une personne, que ce soit un professionnel comme le griot autour de l'arbre à palabres, ou un amateur lisant, récitant, improvisant devant un auditoire. Elle peut être désincarnée comme la voix

off résonnant dans une salle de projection, ou résultée d'une mise en scène énonciative - le narrateur apostrophant le narrataire ou insérant des digressions. Le conte appartient à une culture orale dont on retrouve des traces. **Florence Gaiotti** s'interroge ainsi sur les « expériences de paroles » dans des albums de littérature de jeunesse et **Effoh Clément Ehora**, s'appuyant sur le roman d'Ahmadou Kourouma *En attendant le vote des bêtes sauvages*, révèle en quoi la scénographie énonciative renoue à la fois avec la geste épique et le conte. Enfin deux expériences didactiques présentées par **Nicole Launey** et **Suzy Platiel** et par **Viviane Youx** révèlent toutes les potentialités didactiques de cette oralité.

Le conte est aussi un genre palimpseste : un conte en cache un autre qui lui-même... Ce terrain de jeux favori des enfants devient l'objet d'un processus d'affabulation. « Si une fable peut toujours en cacher une autre c'est parce qu'aucune ne se laisse lire seule »¹², explique Marc Escola, il en est de même pour le conte. Le principe, que l'on se situe sur le plan de l'écriture ou de lecture ou de la production et de la réception, est de jouer sur toute la gamme des relations transtextuelles théorisées par Genette dans *Palimpsestes*. Le pastiche devient machine à produire des contes et leur commentaire. Le *Conte de Fées à l'usage des moyennes personnes* de Boris Vian (1943) en est la preuve, il réunit tous les procédés de transtextualité dans le caviardage, la parodie, le jeu de registre de langue et des citations (cf. article de **Magdalena Mitura**), la transformation par **Éric Chevillard** du conte des frères Grimm *Le Vaillant Petit Tailleur* en exercice de sabotage, « en entreprise de dynamitage du lien transtextuel » (**Isabelle B. Rabadi**), est une entrée dans le grand-œuvre de Chevillard mais aussi dans la machine à conte.

Le conte pastiché cache, cependant, derrière le jeu des mots et des textes, toujours des images archétypales, actualisées et donc réactivées. Ces « métaphores vives » sont réveillées par des transpositions textuelles et iconographiques. Pensons au *Petit Chaperon rouge* illustré par les photographies en noir et blanc de Sarah Moon¹³, à l'écriture buissonnière, qui, explique **Sylvie Dardaillon**, est au service de l'expression d'un motif récurrent voire obsédant chez Béatrice Poncelet, le *tempus fugit*, et aux trois œuvres du sculpteur milanais **Mauricio Cattelan** inspirées des *Musiciens de Brême*, dont l'univers plastique permet d'appréhender la structure primitive des contes dans laquelle la vie et la mort, selon **Anna Maisonneuve**, s'interpénètrent dans « une osmose unitaire ».

Force des personnages, force des archétypes, qui se construisent dans la durée, par la répétition des formes ou leurs déclinaisons plus ou moins parodiques : nul autre que *Le Petit Chaperon rouge*¹⁴ n'a été autant repris, adapté, trituré, particulièrement en littérature de jeunesse, comme le rappellent **Pascale Hellégouarc'h** et **Sun-nyeo Kim**, la première en montrant en quoi les réécritures et les jeux d'intertextualité imposent au lecteur une nouvelle expérience de lecture, une lecture éveillée qui déjoue les chausse-trappes de l'auteur, la seconde en nous invitant à la découverte des versions asiatiques du conte, dont la signification est révélatrice d'une culture et d'une vision du monde différentes de celles de l'Occident. **Fatima Ibrahim** complète cette exploration en évoquant comment les écrivains se sont approprié les principaux motifs de

ce conte et comment ils l'ont actualisé pour en conserver, à chaque époque, la modernité, notamment en empruntant la voie humoristique.

La forme du conte est d'autant plus changeante que sa fonction reste invariable. Le conte est un révélateur, le lieu du dévoilement d'une réalité atemporelle, tout simplement parce qu'il parle de la (re)découverte du mal et de l'essence même de l'être. Il transpose en effet « les violences de temps reculés dont nous n'avons même pas l'idée, en association d'images et de situations, pour donner un sens à ce qui n'en a pas, pour se sortir d'affaire, tant bien que mal ; tout simplement pour survivre »¹⁵. Cette révélation du mal, c'est celle aussi de la part obscure de soi : le héros se découvre, se révèle, devient "quelqu'un" parce qu'il combat ou ne combat pas pour des valeurs auxquelles il croit ou devrait croire. Et c'est la transformation d'une figure noire de la féminité que **José Candido de Oliveira Martins** nous propose d'analyser, à travers son étude de l'évolution du personnage de la sorcière dans quelques œuvres pour la jeunesse parues au Portugal.

Ainsi le conte offre-t-il des voies de résolution à une question ontologique : "qui suis-je ?". C'est la question fondamentale du *Petit Chaperon rouge* de *Frisson de fille* d'Edward van de Vendel et Isabelle Vandenabeele, ouvrage remarquablement analysé par **Marianne Berissi** qui démontre la force ontologique de cette réécriture. Cette question est à la source même de la vitalité inépuisable des contes parce qu'ils sont bien « initiation, et incitation, totales, à l'humain »¹⁶.

Conformément à ses missions, *Synergies France* ouvre ses pages à des chercheurs confirmés comme à des doctorants, à des locuteurs natifs comme à des allophones qui tentent l'aventure de l'écriture en français : c'est le cas de ce numéro, et le lecteur ne s'étonnera pas de la diversité des articles qui le composent. Ils témoignent de la richesse de la réflexion suscitée par la thématique du dossier et nous avons voulu donner à entendre des voix différentes, des points de vue singuliers, des approches disciplinaires diverses et complémentaires, et regrouper sans hiérarchiser des textes marqués par la rigueur de la scientificité, d'autres par l'éclat stylistique, d'autres encore par la sincérité du témoignage ou par la spontanéité de la conviction.

Singulier également est le parcours que retrace pour nous **Hélène Maniakis**, dont la biographie langagière constitue notre "coup de cœur". Un fil rouge relie le dossier et ce texte : le récit. Car c'est à un voyage narrativisé à travers les langues que nous convie l'auteure, et l'on pourrait sans exagérer parler de récit d'initiation et de quête de soi, par la visée d'introspection qui caractérise ce nouveau genre.

Ce numéro se clôt comme nous en avons désormais pris l'habitude par des comptes-rendus d'ouvrages et de thèses, dont nous avons fait le choix parce qu'eux aussi, précisément, ont partie liée avec l'expérience intime de la littérature, et par l'appel à contributions de notre numéro suivant qui fera, après un précédent volume consacré à la grammaire, celui-ci à la littérature, la part belle à la culture, avec le théâtre comme élément fédérateur : la littérature

(pour adultes ou pour la jeunesse), la critique (littéraire ou théâtrale), le jeu d'acteur ou la mise en scène, l'histoire du spectacle, l'éducation du spectateur, la didactique, la formation, la linguistique, l'enseignement-apprentissage des langues et du FLE, l'interculturel, les liens avec les autres arts..., tous ces domaines pourront être abordés dans un dossier "Théâtre et langue(s) : interactions, création(s), perspectives".

Notes

¹ Perrot Jean (dir.), *Les métamorphoses du conte*, Bruxelles, Presses interuniversitaires européennes, 2004, 389 p.

² Luda Schnitzer, *Ce que disent les contes*, éditions du Sorbier, Paris, 1995 (1985), p. 12.

³ *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1997 (1969), p. 410-433.

⁴ Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze, *Le Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002 (1976-1985), 1600 p.

⁵ Myriam Tsimbidy, *Enseigner la littérature de jeunesse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009.

⁶ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des Contes de Fées*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1976.

⁷ Marie-Louise Von Franz, *L'interprétation des contes de fées suivi de L'ombre et le mal dans les contes de fées*, Albin Michel, 2007, p. 11.

⁸ Luda Schnitzer, *Ce que disent les contes*, éditions du Sorbier, Paris 1995 (1985), p. 9.

⁹ La traduction intégrale date de 2009 (Jacob et Wilhelm Grimm, *Contes pour les enfants et la maison*, Natacha Rimasson-Fertin, Paris, Corti, Coll. « Merveilleux », 2009, 2 vol., 1178 p.).

¹⁰ Michel Ocelot, avec Raymond Brulet, *Kirikou et la Sorcière*, GEBEKA Films, 1998.

¹¹ Marie-Agnès Thiard, *Le renouveau des contes à l'école*. p. 144-145.

¹² Marc Escola, *Lupus in fabula : six façons d'affabuler La Fontaine*, Presses universitaires de Vincennes, 2003, p. 8. On se reportera aussi au dernier numéro de la revue *Féeries*, "Le Conte et la Fable", qui explore les rapports des deux genres et la question de la filiation (numéro 7, 2010).

¹³ Grasset, coll. Monsieur Chat, 2002. Rappelons que la photographie du lit défait évoque l'idée de viol.

¹⁴ Dernière minute ! On nous signale dans l'oreillette la parution fin septembre 2010 de deux nouvelles versions du conte, la première dans le droit-fil explicite de la tradition, la seconde dans un style parodique et un clin d'œil aux coupures publicitaires à la télévision : *Le petit chaperon rouge ou La petite fille aux habits de fer-blanc*, un conte écrit par Jean-Jacques Fdida, illustré par Régis Lejonc. préface de Bernadette Bricout, chez Didier Jeunesse, et *Le petit chapubron rouge*, par Alain Serres d'après Charles Perrault, images du conte de Clotilde Perrin, illustrations des publicités Laurent Corvaisier, Judith Gueyfier, Pef et al., chez Rue du Monde.

¹⁵ Garat Anne- Marie, *Une faim de loup : lecture du Petit Chaperon rouge*, Actes Sud, 2004, p. 13.

¹⁶ Sylvie Loiseau, *Les pouvoirs du conte*, Puf, 1992, p. 19.