

Un conte au deuxième degré : les relations transtextuelles dans le *Conte de Fées à l'usage des moyennes personnes*

Magdalena Mitura

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin, Pologne

madeleinem@interia.pl



Synergies France n° 7 - 2010 pp. 33-39

Résumé : *La problématique concernant les métamorphoses du conte a droit de cité à la fin du ^{xx}e siècle et à l'aube du ^{xxi}e siècle avec son éventail d'approches qui offrent aux études littéraires un terrain propice de recherches sur le genre en question. À partir de l'exemple du Conte de Fées à l'usage des moyennes personnes de Boris Vian, nous proposons de faire quelques pas en arrière afin de rappeler que, dès le milieu du ^{xx}e siècle, ce genre était l'objet de pratiques transformatrices. Notre choix porte sur l'écrivain qui a osé implanter et légitimer les mécanismes discursifs marginaux dans les années quarante. Ils se sont pourtant révélés exemplaires pour les pratiques textuelles postérieures qui perdurent aujourd'hui dans la diversité des manifestations formelles du conte.*

La présente étude s'inscrit dans le cadre de l'approche structuraliste du récit. La démarche méthodologique adoptée est à l'intersection des travaux de Vladimir Propp sur la structure du conte populaire russe et des recherches de Gérard Genette sur la transtextualité. Notre objectif consiste à faire ressortir les procédés transformationnels par l'intermédiaire desquels l'écrivain ancre le nouveau texte dans l'architexte du conte sans enfreindre le jeu contractuel avec le lecteur des contes.

Mots-clefs : conte ; relations transtextuelles ; structure du récit ; comique

Abstract: *Issues related to fairy tale transformations confirmed their significance in the late 20th century and early 21st century with the emergence of a wide range of theoretical approaches providing favourable grounds for literary studies devoted to this genre. Taking Conte de Fées à l'usage des moyennes personnes by Boris Vian as an example, we invite you to go back in time a little to remember that already in the mid-20th century a fairy tale was subject to transformation practices. We chose a writer who dared to introduce and legitimize discourse mechanisms quite marginal in the forties. However, they turned out to set a model for later textual practices that survived until the present day in various forms of a fairy tale.*

Our analysis is compliant with the structural approach to a narrative. The applied methods are somewhere in between the works by Vladimir Propp devoted to the structure of Russian folk tales and Gérard Genette's study of transtextuality. The paper presents transformation techniques through which the writer embeds a new text within the architext of a fairy tale, without failing to comply with the subtly arranged game with the reader.

Keywords: *fairy tale; transtextual relations; structure of a narrative; humour*

« [...] l'art de « faire du neuf avec du vieux » a l'avantage de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits "faits exprès" [...]. » (Genette : 1982, 451).

1- Boris Vian - écrivain (non)sérieux ?

Disons-le dès le début et sans ambages : Boris Vian est un cas "difficile" dans l'histoire de la littérature française. Bien que sa création littéraire soit très complexe et variée (Bens, 1976 : 127), l'écrivain a été longtemps perçu uniquement en tant que jongleur de mots anarchiste et révolté contre tout et dont l'écriture ne dépasse pas un divertissement linguistique insouciant et superficiel. Toutefois, son péché capital aux yeux des critiques littéraires restait le fait qu'il ne s'était pas laissé enfermer dans des catégories littéraires. Une telle possibilité aurait fait la joie des critiques soucieux de placer chaque artiste dans un cadre prétaillé selon les conventions en vigueur. Les multiples activités auxquelles s'adonnait Vian ont toutes, selon nous, deux dénominateurs communs qui sont la créativité et la révolte. À cet égard nous partageons l'opinion de Michel Gauthier (1973 : 51) d'après qui la production vianesque est le fruit d'un triple refus : de l'ordre moral, de l'ordre social et de l'ordre littéraire. Les seules normes que l'écrivain a peut-être acceptées étaient les antiprincipes du Collège de Pataphysique.

Nul doute, aujourd'hui, que Boris Vian soit un personnage emblématique. À côté de ses collègues, plus choyés par l'histoire de la littérature, comme R. Queneau, J. Prévert, A. Allais, il reste le maître des jeux linguistiques et du verbe, mis constamment au service de la vision poétique très singulière qui filtre la réalité contestée par l'écrivain. Ce sont surtout ses romans, saturés de divertissements linguistiques variés, d'éléments surréalistes, où gouvernent les lois de la logique pataphysique, qui l'attestent pleinement (Mitura, 2008). Avec le *Conte de Fées*, nous découvrons un visage de plus du jeu linguistique, car son auteur s'attaque sérieusement aux structures du genre en vue d'obtenir des résultats comiques.

2- Un conte (pas) comme les autres ?

La genèse du *Conte de Fées* n'a pas de prétentions artistiques. Vian a écrit le texte en 1943 pour divertir sa femme, Michelle Leglise qui attendait une intervention chirurgicale. Nous sommes ici face à l'histoire d'un « prince beau comme le jour¹ » qui part à la recherche d'un bien apte à rendre heureuse son existence. Dans sa quête, le héros vit de nombreuses aventures, des combats, des déplacements. Il subit des épreuves, se voit secouru ou entravé par des personnages tels que fées, sorcières, enchanteur, baba-yaga, vieilles femmes. Pour compléter le tableau, ajoutons quelques êtres et objets conventionnels, par exemple un dragon, une baguette magique et un poison. En accord parfait avec les règles du conte - et donc comme l'on peut s'en douter - tout finit bien. Le héros rentre victorieux à la cour, se trouve en possession du produit désiré et mène une vie heureuse, entouré d'amis.

Rien que du déjà lu. Quel intérêt alors à se pencher sur ce conte qui offre une réalisation si parfaite du modèle classique du genre ? D'autant plus que, selon Propp (1970 : 140), l'auteur du conte aurait un rôle très restreint pour ne pas dire mécanique : « On peut établir que le créateur d'un conte *invente rarement* [c'est nous qui soulignons], qu'il prend ailleurs, ou dans la réalité contemporaine, la matière de ses innovations, et qu'il l'applique au conte. » Avec notre étude, nous espérons prouver que, une fois de plus, Vian a eu du mal à se cantonner dans cette généralisation hâtive de Propp.

3- La transtextualité

Le récit vianesque, pour tout ludique qu'il puisse paraître, offre quand même le répertoire de cinq relations transtextuelles décrites par Gérard Genette (1982). Bien avant la formalisation de cette méthode, Vian a su exploiter toutes les formes de transtextualité pour entraîner le lecteur dans une aventure joyeuse, mais exigeant également la capacité de relever le gant de la lecture du texte qui bouleverse le parcours attendu.

Le titre focalise déjà deux relations² : outre la valeur paratextuelle par excellence, cette première mention place le lecteur face à une relation architextuelle qui se traduit par l'explicitation du genre sous la forme du mot "conte". Une telle information générique est en même temps contractuelle : l'auteur noue le pacte avec son lecteur par le biais d'une spécification, apparemment rassurante, de l'horizon d'attente. La structure du titre entier ne respecte pourtant plus le schéma classique de type « la Sorcière et la Sœur du Soleil », « le Froid, le soleil et le vent » (Propp, 1970 : 190 et 200). À savoir, la suite du titre vianesque apporte une information cocasse : il s'agit d'un conte adressé aux « moyennes personnes ». En plus, le conte est prévu « à l'usage de » comme si c'était une substance à consommer, un dispositif à utiliser ou bien une instruction à suivre par un public déterminé et, par conséquent, restreint. Une telle mention suffit pour rompre immédiatement le contrat de lecture et mettre le lecteur aux aguets quant à l'histoire qui va suivre.

Effectivement, il ne faut pas attendre longtemps pour que le lecteur se rende compte qu'il est doublement pris au jeu : premièrement, il tombe sur l'annonce du premier « chapitre », notion inexistante dans le conte traditionnel ; deuxièmement, il s'aperçoit du contenu insolite du chapitre dans une phrase signée de l'auteur : « Le premier chapitre n'est pas de moi. » La perplexité que le lecteur éprouve au vu de cette intrusion paratextuelle va l'accompagner tout au long de la lecture car le texte est parsemé d'intrusions du narrateur³. Elles ont une double nature : il s'agit notamment des intrusions métanarratives et métalectiques présentes dans les parenthèses, dans les passages au discours indirect libre ou sous forme de pronoms personnels. Dans le premier type le narrateur se fait voir dans le récit, autrement dit, il s'auto-commente dans son activité narrative : « [...] et quelques objets de moindre importance que nous ne nommerons pas. », « Ce passage est poétique. », « [...] Joseph qui, comme on l'a remarqué, brillait particulièrement [...]. » Il va aussi plus loin là où il instaure le dialogue avec son narrataire : « [...] c'est d'un homme nu que nous serons dès lors forcé de vous entretenir [...]. » C'est une pratique

discursive qui renoue avec la tradition orale du conte populaire, « souvent marquée formellement par la présence du narrateur dans le récit, qui interpelle le lecteur, comme jadis le conteur le faisait pour l'auditoire [...]. » (Gardes-Tamine, Hubert, 1996 : 46). Par contre, les intrusions métaleptiques se manifestent au niveau de l'univers du conte, à savoir dans le cours de l'histoire racontée ou bien dans les répliques des héros : « [...] la terre s'ouvrit (pas à l'endroit où se tenait Joseph, heureusement) [...]. », « la trappe s'ouvrit avec un bruit sec, et ô miracle ! ce n'était pas une trappe [...]. », « Elle ne le dit pas en vers, mais c'est mieux comme ça. »

La relation paratextuelle accentue le plus manifestement l'incidence du texte sur le lecteur. Pourtant, il nous semble justifié de voir également dans les exemples ci-dessus une réalisation spécifique de la métatextualité. Peut-être faudrait-il parler plutôt de l'auto-métatextualité car, en dépit du fait que les répliques ne se rapportent pas à un autre texte, nous sommes quand même en présence d'une voix qui commente et critique, ne serait-ce que la voix du narrateur/auteur face à sa propre création. Notre supposition est confirmée par un des chapitres que nous citons dans sa totalité : « Chapitre trois. Sans intérêt. » ou bien par le hapax « [...] (merde ! ce qu'il cause bien) [...] » dans lequel l'emploi de la troisième personne provoque effectivement une scission ponctuelle de la voix en deux instances : celle qui narre et celle qui exprime un jugement sur cette activité.

La relation suivante, l'intertextualité, englobe des pratiques variées. La plus rudimentaire est celle de la citation. Vian inclut dans son conte de prétendues citations du livre de cuisine du docteur Pomiane, une personne existant et écrivant réellement. À cela s'ajoutent d'autres citations beaucoup moins authentiques car faisant partie de l'univers raconté : une romance des elfes, une énigme en vers de la fée, une inscription sur le parchemin destiné à ceux qui cherchent un trésor. Le lecteur averti détectera sans doute des renvois thématiques intertextuels plus raffinés, même si, à chaque fois, ils ne sont que des prétextes pour des détournements comiques. C'est ainsi que Joseph fait une blague à « trois ravissantes sirènes qui exhibaient des seins tentateurs et des cheveux d'or fin [...]. » pour leur demander ensuite « - Alors, fichues femelles, y a quelque chose de cassé ? ». Le compagnon du héros principal s'exerce dans le maniement de la baguette magique et provoque la transformation d'un esclave en citrouille. La chute dans un puits et le scarabée renvoient aux livres de Lewis Carroll ; pourtant Vian parodie ces éléments à sa façon. Joseph qui était en train de tomber dans un puits « Au bout d'un an [...] se dit que ça avait assez duré comme ça, et il s'arrêta. » Le scarabée a des comportements humains, c'est un animal doué de la parole, mais sa manière de s'exprimer étonnerait sûrement un lecteur de contes : « - Sacrée bande de nom de Zeus de corniaud ! [...] Ça m'est tombé sur la gueule et ça fait un mal de chien ! » Au croisement de ces deux types de pratiques intertextuelles se placent les déformations linguistiques à effet parodique. La phrase « [...] en lui tâtant les cuisses pour voir si son ramage répondait à son plumage » a pour source les vers de La Fontaine « [...] si votre ramage / Se rapporte à votre plumage [...] ». Les modifications syntagmatiques touchent aux proverbes : « [...] tout passe tout casse, seul le plexiglas tient le coup [...] », « [...] une bonne intention vaut mieux que ceinture dorée [...] », « La faim justifie les moyens [...] ».

4- L'hypertextualité : entre l'architecte et le palimpseste

C'est à dessein que nous examinons la relation d'hypertextualité à part car la structure du *Conte de Fées* s'avère particulièrement abondante en signaux de ce type. L'hypertexte est un texte palimpseste sur un texte qui lui est antérieur. Il en découle que l'emploi des procédés transformationnels ne se fait pas dans le vide, mais présuppose la maîtrise du modèle⁴.

Le schéma narratif du conte populaire a été formalisé par Vladimir Propp (1970). Sans entrer dans les détails de l'analyse structurale proppienne devenue classique, nous nous bornons à signaler ses conclusions pertinentes pour notre étude. Propp part de la conviction que malgré la diversité des contes, ils obéissent tous au même schéma d'organisation mariant les éléments constants et les variables. Celles-ci recouvrent les noms et les attributs des personnages. Ceux-là sont articulés par un répertoire fermé de fonctions réalisées par les personnages échangeables, mais toujours dans l'ordre établi. Le linguiste russe précise :

« Le moyen lui-même, par lequel une fonction se réalise, peut changer : il s'agit d'une valeur variable. [...] Mais la fonction en tant que telle est une valeur constante. Dans l'étude du conte, la question de savoir *ce que* font les personnages est seule importante ; *qui* fait quelque chose et *comment* il le fait, sont des questions qui ne se posent qu'accessoirement. » (Propp, 1970 : 29).

Dans la composition de son récit, Vian exploite parfaitement l'existence des variants et des invariants dans la structure générale du conte. Les éléments qu'il emprunte au conte traditionnel tissent un canevas du conte et garantissent la détection du texte dans sa totalité comme une réalisation d'un genre classique. Le récit se joue alors selon les règles canoniques au niveau de son déroulement et se compose des éléments typiques, par conséquent attendus du lecteur car celui-ci « [...] est dans l'attente d'une histoire qu'il connaît, qu'il contrôle et parfois anticipe » (Laffont, Bompiani, 1999 : 223). Mais ce n'est qu'un volet de l'écriture car à chaque moment, Vian l'incruste d'éléments insolites pour ce type de textes et qui déroutent le lecteur. L'oscillation constante entre l'hypotexte et l'hypertexte concerne aussi bien le niveau thématique que le niveau formel, donc la couche stylistique. Pour systématiser les constituants de cet apport créatif de l'écrivain, nous adoptons la classification des procédés dérivatifs définis par Gérard Genette (1982).

Le théoricien distingue deux types d'opérations hypertextuelles sous réserve de leur interpénétration fréquente. Le premier type qui procède par la transformation s'articule dans la parodie⁵. Les exemples du deuxième type, c'est-à-dire de l'imitation, sont le pastiche et le travestissement. La parodie et le pastiche ont en commun le caractère distrayant et le but ludique, contrairement au travestissement visant la satire. Du point de vue formel, la parodie agit au niveau sémantique car elle s'en prend au monde présenté tandis que le pastiche et le travestissement affectent le niveau stylistique. Selon Propp, le style n'entre pas dans l'analyse morphologique. Par conséquent, il estime que « le conteur est libre dans le choix des moyens que lui offre la langue » (Propp, 1970 : 140). Ceux qui connaissent la création postérieure de Boris Vian ne s'étonneront guère du fait que l'écrivain ait su largement abuser

de cette liberté, comme il sied au futur Satrape du Collège. Au point de risquer la constatation que le clin d'œil fait par l'auteur au lecteur averti devient le plus manifeste dans la couche lexicale. C'est là où les procédés stylistiques vont aller le plus à l'encontre des attentes canoniques du genre.

Les trois pratiques hypertextuelles susmentionnées sont exploitées dans le *Conte de Fées* d'une manière intense et, souvent, effectivement inextricable. L'écrivain commence son histoire avec l'incipit le plus attendu : « Il était une fois un prince beau comme un jour » ; la trame, comme nous l'avons remarqué, suit l'organisation générale du conte avec certains personnages classiques, pourtant ce n'est qu'une base dont maints éléments sont parodiés. C'est ainsi que le bien recherché et ayant le don de rendre heureux est le sucre, substance rationnée pendant l'Occupation, au moment de la création du *Conte de Fées*. De plus, l'enchaînement des événements se traduit souvent par des repères temporels loufoques. Outre les fonctions canoniques, Vian insère une transformation thématique sous la forme des aventures de corsaires avec leurs attributs : la quête du trésor, la bataille navale, les coffres, les squelettes, le butin. Dans ses démarches, le héros principal est aidé ou obturé par des personnages familiers au lecteur du conte populaire, mais celui-ci s'étonnera sans doute d'y rencontrer également des créatures si disparates que les trolls, les elfes, le scarabée qui boit de l'alcool. Les va-et-vient entre la partie canonique du récit et la partie fantaisiste continuent avec la parodie des attributs et des traits caractéristiques des personnages. Par exemple, le roi est si timide qu'il porte des lunettes de soleil et l'enchanteur laisse sa baguette magique dans la purée.

Les manipulations de l'univers présenté s'accompagnent sans cesse de manipulations stylistiques. Rappelons que le pastiche et le travestissement⁶ gardent l'ossature thématique et compositionnelle du texte, mais en déforment le style. Les procédés exploités à cette fin donnent l'impression de l'assemblage de différents registres, assaisonné de jeux de mots multiples. Ainsi, à côté des tournures gaillardes de type « [...] elle est en effet bigrement mal foutue [...] », « Ça biche [...] », trouvons-nous le vocabulaire du cheval spécialiste dans le domaine de la navigation : « Prends un ris dans le grand hunier de la misaine de perroquet et souque ferme par bâbord droite ! », pour finir avec les archaïsmes comme « Adoncques, Joseph chevauchait, et drues pleuvoient sur lui les gouttes [...]. Et âpre étoit l'odeur d'ozone qui émanait de la terre humide. Moul't longtemps chevauchait-il [...] ».

Conclusion

Un lecteur inattentif ne verra dans Vian qu'un amuseur ou qu'un provocateur. Au terme de notre étude, il devient évident qu'un tel jugement s'avère très superficiel et que le divertissement gratuit et l'attitude frondeuse ne résument nullement sa création. Les analyses effectuées montrent clairement que cette écriture manifeste non seulement un amour pour le ludique et pour la révolte, mais avant tout une ouverture d'esprit : avec une parfaite aisance, Vian se joue des codes littéraires du conte à travers les pratiques subversives variées. Par ailleurs, il invite son lecteur à une activité de lecture exigeante et subtile. Habilement, l'écrivain mène un jeu très fin en manipulant constamment la

frontière entre les composantes du conte attendues, légèrement transformées et tout à fait étranges aux yeux du lecteur avisé.

Malgré le titre qui détermine sans faute l'architextualité, dans le *Conte de Fées à l'usage des moyennes personnes* Boris Vian reste fidèle à son refus d'être un écrivain classable et crée un conte qui n'en est pas un.

Bibliographie

Texte analysé

Vian, B., 1976. *Conte de Fées à l'usage des moyennes personnes*. In : Arnaud, N., (éd.), *Obliques: Boris Vian de A à Z*. n°8, 9, p. 85-108.

Ouvrages cités ou consultés

Bens, J., 1976. *Boris Vian*. Paris : Bordas.

Gardes-Tamine, J., Hubert, M.-C., 1996. *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris : Armand Colin.

Gauthier, M., 1973. *L'Écume des jours de Boris Vian*. Paris : Hatier, coll. Profil d'une œuvre.

Genette, G., 1979. *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil.

Genette, G., 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil.

Laffont, R., Bompiani, V., 1999. *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*. Paris : Robert Laffont.

Mitura, M., 2008. *L'écriture vianesque : traduction de la prose*. Bern : Peter Lang.

Propp, V., 1970. *Morphologie du conte*. Paris : Poétique/Seuil.

Notes

¹ Tous les exemples cités proviennent de la première version du *Conte de Fées* annotée par N. Arnaud (Vian : 1976).

² G. Genette (1982 : 14) souligne le fait que les indices paratextuels, apportés par le titre signalant une appartenance architextuelle, annoncent en même temps la métatextualité, donc la troisième relation réalisée.

³ Sauf la première, effectivement signée « Auteur », nous attribuons les intrusions au narrateur faute d'appartenance explicitement marquée. Toutefois, il est envisageable de les rapporter à la même voix de l'auteur, étant donné l'affinité loufoque de leur contenu.

⁴ G. Genette (1979 : 84) constate à ce sujet : « [...] l'étude des transformations implique l'examen, et donc la prise en considération, des permanences. »

⁵ La liste des opérations hypertextuelles n'est pas complète. Nous ne mentionnons que celles qui sont les plus saillantes dans le texte analysé.

⁶ Vu les caractéristiques du texte qui fait l'objet de notre étude, nous considérons les deux pratiques en bloc comme procédé mixte alliant d'une manière pratiquement indissociable les effets d'imitation ludique et de transformation dégradante au niveau stylistique.