

Québec français



Conte et narrativité Une relation dynamique

Jennyfer Collin

Number 150, Summer 2008

Le conte et la légende au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/44001ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Collin, J. (2008). Conte et narrativité : une relation dynamique. *Québec français*, (150), 48–50.

Conte et narrativité : une relation dynamique

PAR JENNYFER COLLIN*

Dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits », Roland Barthes pose le constat que, devant l'étendue du récit, il faut chercher sa structure fondamentale. Pour y arriver, la méthode déductive, c'est-à-dire partant d'un « modèle hypothétique de description » pour aboutir « peu à peu, à partir de ce modèle, vers les espèces qui, à la fois, y participent et s'en écartent¹ », s'avère la mieux fondée. Un des buts avoués de Barthes est d'en arriver à distinguer les genres. En effet, « [c]omment opposer le roman à la nouvelle, le conte au mythe, le drame à la tragédie [...] sans se référer à un modèle commun ?² » À part pour le conte (avec notamment les études de Vladimir Propp et de Claude Bremond), les travaux sur la narrativité semblent au premier abord avoir écarté quelque peu cette visée de distinction des genres pour se concentrer sur l'établissement et l'approfondissement du modèle narratif. Pourtant, on ne peut le nier : les genres (narratifs ou non) agissent sur la narrativité et orientent son application. Ainsi, on est à même de postuler que genre et narrativité entretiennent une relation dynamique, qui pourrait d'ailleurs être amenée à se transformer suivant l'évolution du genre. Qu'en est-il par exemple de cette relation pour les contes littéraires contemporains, qui paraissent s'éloigner du conte merveilleux russe qu'a analysé Vladimir Propp et dont il a dégagé une structure commune de 31 fonctions et sept personnages-types ? Comment se fait-il que le conte qui, grâce à Propp, a servi de base au modèle structural d'analyse du récit, semble désormais s'écarter de ces schémas narratifs qu'ont développés les chercheurs depuis les années 1960 ? L'application de deux de ces schémas narratifs à deux contes littéraires québécois permettra de comprendre que, loin de s'éloigner des modèles narratifs connus, le conte les a plutôt réactivés. Cette relation dynamique entre conte et narrativité peut alors, si nous y portons une attention particulière, dévoiler la spécificité du genre.

Conte et narrativité : une relation étroite

Dans leur article « Le recueil littéraire, une variante formelle de la péripétie », René Audet et Thierry Bissonnette, citant Paul Ricoeur, expliquent que le récit se caractérise par trois éléments : la succession d'événements, la mise en intrigue et la lecture narrative, lecture qui repose sur la compréhension d'une organisation narrative du texte par le lecteur à partir d'indices paratextuels³. Les deux premières caractéristiques sous-tendent quant à elles deux principes : la temporalité et la configuration des événements. Ainsi, « [à] titre de principe guidant l'élaboration d'un texte, la narrativité repose sur un impératif de mise en intrigue : la succession tempo-

relle se combine avec une configuration mettant en valeur l'intrication des péripéties⁴ ».

Cette description de la mise en intrigue du récit s'inscrit en droite ligne dans la perspective d'analyse structuraliste formulée par Vladimir Propp dans les années 1920. En fait, d'aucuns s'accordent pour considérer l'étude sur la *Morphologie du conte*⁵ de Propp comme étant « la fondation de la narrativité⁶ », pour reprendre les mots de Denis Bertrand, qui ajoute qu'« [i]l faut situer cette recherche dans le contexte des études folkloriques dominées par une approche exclusivement historique : sources, filiations, correspondances, généalogie des contes... » Propp impose le préalable de la connaissance effective de l'objet « conte » en lui-même, l'analyse de sa morphologie c'est-à-dire de ses régularités et de ses variations formelles : il s'agit d'établir la constance des éléments (personnages et actions) et des relations (enchaînement des actions) qui constitue la *forme* du conte populaire, ou, selon ses propres termes, de faire la « description des contes selon leurs parties constitutives et les rapports de ces parties entre elles et avec l'ensemble » (Propp, p. 29)⁷.

De cette analyse minutieuse d'une centaine de contes merveilleux russes, Propp a dégagé les 31 fonctions que l'on sait qui régissent la structure du conte, de l'absence au mariage, en passant par le départ, la lutte et le châtement. Parce que s'attardant expressément à la structure formelle du conte plutôt qu'à son côté historique et ethnologique, Propp a alors ouvert la voie à l'étude narrative. Ce n'est peut-être pas pour rien que le corpus premier d'une étude de la narrativité ait été le conte, ici le conte merveilleux russe issu de la tradition orale.

Mais qu'entendent les chercheurs au juste par narrativité ? Dans son livre intitulé *La narrativité*, Jacques Brès la désigne comme « ce qui fait d'un récit un récit⁸ ». Et qu'est-ce qui « fait d'un récit un récit », sinon les marques narratives minimales structurant un texte pour lui donner un sens, une logique ? Ces marques favorisent la mise en intrigue d'événements, « l'intrication des péripéties⁹ », pour reprendre les termes d'Audet et Bissonnette. Cette définition s'inscrit d'un premier coup d'œil dans la logique de l'action, que A.J. Greimas schématise de façon minimale en un programme narratif (présenté par Denis Bertrand dans son *Précis de sémiotique littéraire*) comportant le passage d'un état 1 à un état 2 par le biais d'une transformation, laquelle représente d'ailleurs la clé du récit, sa condition minimale sans laquelle le récit n'est plus récit, mais peut demeurer narratif. Ainsi, résume Bertrand, « il y a récit dès lors que deux énoncés d'état (1 et 2) sont régis et transformés par un ou des énoncés de faire¹⁰ ».

Nous tenons déjà ici un premier élément de réponse à notre hypothèse à propos du corpus premier (conte merveilleux russe) des études sur la narrativité. C'est que, comme Propp l'a démontré, la structure du conte telle qu'il l'analyse offre comme première constatation qu'elle cadre parfaitement dans la logique de l'action, passant d'un état 1 à un état 2 par une série de transformations (ce qui correspond au programme narratif, tel qu'expliqué par Denis Bertrand). Mais qu'en est-il maintenant des contes littéraires qui semblent au premier abord s'éloigner d'une schématisation liée à la quête et qui, surtout, ne se prêtent pas à un schéma des 31 fonctions du conte merveilleux russe ? Pour mener à bien notre enquête, nous nous appuyerons sur la syntaxe narrative formulée par Denis Bertrand de même que sur les schémas de l'épreuve et de la quête décrits par Jacques Fontanille.

« Retour à Val-d'Or » de Jacques Ferron¹¹

Dans sa *Sémiotique du discours*¹², Jacques Fontanille définit le schéma de l'épreuve « comme la rencontre entre deux programmes narratifs [...] concurrents : deux sujets se disputent un même objet¹³ ». Ce schéma s'articule ainsi : il y a d'abord confrontation, puis domination et enfin appropriation ou dépossession de l'objet. Le schéma de l'épreuve, explique Fontanille, « correspond globalement à l'enchaînement de deux schémas de tension : tout d'abord le schéma ascendant, qui conduit de la confrontation à la domination, et pendant lequel le *combat pour la position* rend la présence du vainqueur de plus en plus vive ; il est suivi du schéma descendant, qui conduit de la domination à l'appropriation / dépossession, et qui, grâce à un transfert d'objet, favorise (au moins provisoirement) la détente narrative¹⁴ ».

De prime abord, nous serions tentés d'inscrire le conte « Retour à Val-d'Or » de Ferron dans ce schéma de l'épreuve. En effet, deux personnages, le mari et sa femme, se confrontent dans une guerre de pouvoir où la femme souhaite la présence continue de son mari auprès d'elle et où le mari résiste à cette volonté en pensant à ses responsabilités de père de famille. Dès lors, il est aisé de constater deux programmes narratifs distincts, soit celui du mari et celui de son épouse, mais se disputent-ils réellement le même objet ? Dans le conte, la femme ne cherche qu'à être constamment auprès de son mari, puis souhaite retourner en Abitibi. On serait donc amené à croire que, perdue dans une ville qui lui est étrangère et hostile, Montréal, elle se réfugie dans son amour pour son mari et dans la nostalgie de son pays, l'Abitibi. L'homme, quant à lui, ne cherche qu'une chose tout au long de l'histoire : protéger ses enfants de la pauvreté. En tenant compte de ces deux « objets », nous comprenons que chacun s'est approprié son objet à la fin du conte : l'homme protège ses enfants ; la femme retourne à Val-d'Or (à ce qu'on suppose dans son geste de monter dans un taxi). Somme toute, pour analyser ce conte dans la perspective de l'épreuve telle qu'avancée par Fontanille, nous devons modifier quelque peu le schéma puisque les programmes narratifs n'aboutissent plus ici à des fins opposées (appropriation / dépossession) et qu'ils ne visent pas tout à fait un même objet.

Alors, qu'en est-il du schéma de la quête ? Serait-il plus approprié pour ce conte ? Deux parcours sont ici répertoriés : celui du couple Destinateur / Destinataire (Contrat (ou Manipulation) – Action – Sanction) et celui du couple Sujet / Objet (Compétence – Performance – Conséquence, parcours qui équivaut à l'Action)¹⁵.

Appliqué au conte de Ferron, ce schéma pourrait entre autres se présenter comme suit : la femme (destinateur) mandaterait son mari de demeurer auprès d'elle (contrat) ; pour arriver à ses fins, elle séduit son homme, qui devient le Sujet dont la compétence serait d'être séduit et la performance, de céder à la requête de sa femme ; finalement, la sanction s'annonce négative parce que l'homme n'aurait pas rempli son contrat jusqu'à la fin, c'est-à-dire qu'il ne suit pas son épouse jusque dans son délire de retourner à Val-d'Or. L'application de ce schéma reste fragile, par exemple en raison de la compétence passive (l'homme est séduit ; il n'agit pas ; puis il cède) et par la non-intégration du besoin de protection des enfants. Toutefois, la description que donne Fontanille de ce schéma est représentative de l'action de « Retour à Val-d'Or » : « la quête, en effet, est une forme de transfert d'objets de valeur. Il ne s'agit plus du conflit de deux actants pour occuper une même position, ni même pour emporter un objet. Il s'agit de la définition des valeurs, qui vont donner tout son sens au parcours du Sujet¹⁶ ».

Cette idée de transfert de valeurs résoudreait le problème rencontré dans chacun des deux schémas appliqués au conte de Ferron. En effet, ce conte s'inscrirait dans un hybride du schéma de l'épreuve et du schéma de la quête. Ainsi, la quête des deux personnages n'est plus de se battre pour obtenir un même objet, comme dans le schéma de l'épreuve, mais bien d'éprouver l'autre pour lui imposer ses valeurs. Ces valeurs affectent le parcours du Sujet, qui finalement les respecte ou les renie.

En ce sens, la syntaxe narrative explicitée par Denis Bertrand aide à faire la lumière sur chacun des programmes narratifs rencontrés dans ce conte. La structuration de surface, qui permet un découpage du récit « en séquences successives, à partir des débrayages temporels », s'avère éclairante pour la compréhension du conte de Ferron. Les indications temporelles – « Une nuit », « Le lendemain, au petit jour », « Le soir », « Le lendemain », « Après une semaine », « Un soir », « Alors¹⁷ » – montrent une logique temporelle qui détermine l'évolution du récit. Ainsi, disposés au niveau de la structuration sémiotique (dont la séquence va comme suit : état 1 – transformation 1 – intensification – transformation 2 – état 2), ces repères temporels en spécifient les états successifs.

L'état 1 débute dans le conte par la phrase « Une nuit, le mari s'éveilla ; sa femme accoudée le regardait. » Le premier état montre, à partir d'une nuit précise, un mari actif (verbes d'action) et pragmatique (« Que fais-tu là ? », « Et qui ira travailler ? ») et une femme passive et contemplative (« accoudée le regardait », « dormait profondément »). La transformation 1 est amorcée avec la phrase : « Puis la femme se leva, joyeuse » jusqu'à « Seul le mari boudait ». La femme s'active et l'homme devient songeur, pour finalement céder aux avances de son épouse. L'intensification, point culminant de l'intrigue, apparaîtrait à la phrase : « Le lendemain, il n'alla point travailler ni les jours suivants ». Le mari pose ensuite des actions négatives (il ne va pas travailler, il démolit le hangar). La transformation 2 débute par cette phrase : « Un soir, la neige se mit à tomber ». La femme s'écrie, s'habille en vitesse, tandis que l'homme songe aux enfants. Enfin, l'état 2 commence à « Alors il jugea lui-même » jusqu'à la fin du conte, lorsque la femme monte dans un taxi pour se rendre à Val-d'Or. En conséquence (le « alors ») à ce qu'il voit de sa femme, l'homme constate la folie de celle-ci et protège ses enfants. Puis il regarde sa femme par la fenêtre (il est passif, contemplatif), qui court dehors (elle

est donc active) et monte dans un taxi. Les programmes narratifs s'inversent donc en cours de route : de passive et contemplative la femme sort de sa torpeur et agit finalement pour remplir sa quête. D'actif et pragmatique l'homme agit négativement avant de redevenir pragmatique, mais en étant plus contemplatif cette fois, afin de respecter ses valeurs. Fait intéressant ici, on assiste en filigrane au renversement des rôles du mari et de la femme. Il est généralement admis que, dans le conte, les personnages sont souvent peu développés et très typés. Dans « Retour à Val-d'Or », le narrateur écrit « le mari » et « sa femme », laissant voir par là les rôles tenus par chacun : un mari qui correspond à la figure générale du mari typique (« le ») et son épouse qui est sous sa tutelle (« sa »). C'est dans cette optique que l'on pourrait interpréter la phrase « Et il partit sans déjeuner », où l'homme reste campé dans son rôle de mari pourvoyeur entretenu par sa femme. C'est en ce sens que la finale du conte reverse ces rôles, puisque l'homme protège ses enfants et la femme quitte la maison. Le genre affecte donc la compréhension de l'analyse narrative puisque ses caractéristiques renforcent et approfondissent cette analyse.

« 3^e buveur : Sidi bel Abbes ben Becar »
de Michel Tremblay¹⁸

Dans ce court conte de Michel Tremblay, la relation dynamique entre genre et narrativité est encore plus frappante. En effet, comme le mentionne Jeanne Demers dans son livre *Le conte. Du mythe à la légende urbaine*, « [c]e conte n'est que parole, pur discours. Le récit ne se déploie pas. Il n'existe qu'au degré zéro. Comme texte, on peut tenter de l'analyser, de l'interpréter... Il nous semble, par contre, échapper complètement au modèle explicatif du conte que propose Propp et à ses adaptations plus récentes¹⁹ ». Pourtant, cette spécialiste du conte explique dans son essai que la grande caractéristique du conte, ce qui fait d'un conte un conte, c'est l'oralité, la présence du conteur, la parole conteuse. Selon elle, un conte doit impérativement porter les marques de l'oralité (par la formule rituelle du début, par la présence d'un personnage-conteur ou d'un narrateur-conteur, etc.). Il nous semble trouver là la solution à l'incapacité d'analyser le conte de Tremblay par le biais d'un quelconque schéma narratif.

Si on considère que le récit est l'histoire de Sidi bel Abbes ben Becar, un Arabe que le narrateur-conteur a rencontré et qui lui a révélé le secret pour fertiliser les déserts en lui demandant de garder ce secret pour lui, alors il est vrai qu'on ne peut appliquer aucun schéma à cette histoire parce qu'elle est remise au « degré zéro ». Or, si on considère que le récit prend son sens dans l'épreuve du personnage-conteur, alors il y a bien récit, aussi minimal soit-il. Nous aurions tendance à le nommer métarécit puisqu'il s'agit de celui du narrateur-conteur. Le schéma de la quête serait alors celui-ci : le conteur a hérité du secret de l'Arabe (le Destinateur), qui lui demande en retour de ne jamais dévoiler ce secret (contrat). Dans l'action du contage, le Sujet (le conteur) parle de l'Arabe (compétence de conteur), mais sans révéler son secret (Performance) autre que ce qu'il peut en dire. La sanction est ici implicite : le lecteur-spectateur n'ayant pas lu-entendu le secret tout au long de la performance du conteur, ce dernier a réussi son mandat de tenir sa promesse.

En conclusion, pour revenir à notre hypothèse au sujet du corpus premier des études sur la narrativité, soit le conte merveilleux russe,

nous croyons qu'il n'est pas innocent que Propp ait étudié le conte populaire provenant de la tradition orale puisque ses fonctions sont très figées et stables. Toutefois, en évacuant complètement le contenant (c'est-à-dire la situation de contage), Propp a négligé une des caractéristiques essentielles du conte, soit l'oralité. Or, comme le conte est très codé et que l'oralité influence sa structure fondamentale (par exemple, par la présence du conteur et l'inscription de son interaction avec son auditoire et par les formules rituelles), il aurait travaillé avec un matériau riche en possibilités, mais en même temps, délimité dans sa structure. Cet état du conte a ainsi favorisé le développement des études narratives, qui portent aujourd'hui sur différents genres et même sur différents médias.

Le conte est riche en possibilités... C'est ce que nous découvrons dans « Soir d'Halloween » de Jean-François Bonin²⁰. Ce conte minimaliste ne contient qu'un mot : « Beuh! ». Ici, plus aucun schéma narratif ne tient, et pourtant, nul doute qu'il s'agit encore bel et bien d'un conte dont le récit est celui d'un conteur qui interpelle son lecteur-auditeur dans un contexte d'énonciation précis : l'Halloween. Ce conte montre en quoi l'oralité est nécessaire et régit le genre : seule la parole conteuse est porteuse de sens. Dès que la parole s'éteint, le conte se termine. □

* Doctorante en études littéraires, Université Laval.

Notes

- 1 Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Œuvres complètes*, t. II (1962-1967), nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 830.
- 2 *Ibid.*, p. 828.
- 3 René Audet et Thierry Bissonnette, « Le recueil littéraire, une variante formelle de la péripétie », dans René Audet et Andrée Mercier [dir.], *La narrativité contemporaine au Québec*, vol. 1, *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 17-19.
- 4 *Ibid.*, p. 18.
- 5 Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965 [éd. originale russe, 1928].
- 6 Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan (collection « Fac »), 2000, p. 170.
- 7 *Loc. cit.*
- 8 Jacques Brès, *La narrativité*, Paris, Duculot (collection « Champs linguistiques »), 1994, p. 5.
- 9 René Audet et Thierry Bissonnette, *op. cit.*, p. 18.
- 10 Denis Bertrand, *op. cit.*, p. 178.
- 11 Jacques Ferron, « Retour à Val-d'Or », dans *Contes*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [Hurtubise HMH, 1968], p. 17-19.
- 12 Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998.
- 13 *Ibid.*, p. 110.
- 14 *Ibid.*, p. 111.
- 15 *Ibid.*, p. 112-113.
- 16 *Ibid.*, p. 112.
- 17 Jacques Ferron, *op. cit.*
- 18 Michel Tremblay, « 3^e buveur : Sidi bel Abbes ben Becar », dans *Contes pour buveurs attardés*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1996 [Éditions du Jour, 1966].
- 19 Jeanne Demers, *Le conte. Du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique (collection « En question »), 2005, p. 107-108.
- 20 Jean-François Bonin, « Soir d'Halloween », *La taverne du Coq à l'âne et autres contes*, Montréal, Hurtubise HMH (collection « L'Arbre »), 2004, p. 66.