

Autour de la notion de conte écrit quelques définitions

Jeanne Demers et Lise Gauvin

Conte parlé conte écrit
Volume 12, numéro 1-2, avril 1976

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036630ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036630ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Demers, J. & Gauvin, L. (1976). Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions. *Études françaises*, 12 (1-2), 157-177.
<https://doi.org/10.7202/036630ar>

Dossier

Autour de la notion de conte écrit

quelques définitions

Jeanne Demers et Lise Gauvin

Ce dossier, rendu possible grâce à la collaboration de deux étudiants de recherche, Gilbert Coulombe et Jean-Pierre Dufresne, ne prétend pas à l'exhaustivité.¹ Trop de fils s'entrecroisent — oralité/écriture, pérennité des thèmes, contraintes formelles/originalité de l'œuvre individuelle, types de contes variables selon les époques et les civilisations — et trop de choses se sont écrites sur le conte, pour s'imaginer y arriver. Déjà Nicole Gueunier qui a tenté l'expérience dans un excellent article intitulé « Pour une définition du conte »² et auquel nous renvoyons le lecteur, n'avait fait porté son enquête que « sur la théorie du conte telle qu'elle s'est élaborée au XVIII^e siècle ». Et encore cette enquête se trouve-t-elle restrictive puisqu'elle ne s'appuie que sur trois catégories de documents : les dictionnaires, des ouvrages de théorie et quelques périodiques.

1. La documentation que nous fournissons maintenant provient d'une bibliographie théorique plus vaste sur le conte et les genres voisins, préparée dans le cadre d'un projet de recherche (le projet DEVIN) subventionné par le Conseil des Arts du Canada.

2. In *Roman et Lumières au XVIII^e siècle*, Colloque, Ed. sociales, Paris, 1970, p. 422-436.

Notre projet est à la fois plus modeste et plus ambitieux. Plus ambitieux (à moins qu'il ne soit tout simplement naïf?) en ce sens qu'il refuse d'entrer dans la diachronie-synchronie. Plus modeste : par le biais de réflexions d'auteurs, de commentaires critiques qui nous ont paru particulièrement pertinents, il veut mettre en évidence certaines caractéristiques du conte écrit, caractéristiques dont l'examen approfondi pourrait éventuellement donner lieu à une définition de celui-ci. Nous procéderons en deux temps, réunissant des définitions applicables au conte écrit d'abord, puis des remarques qui cherchent à établir ses frontières par rapport à d'autres catégories de récits.

*

* *

LE CONTE : QUELQUES DÉFINITIONS

... est conte tout récit qui atteste de la part de l'écrivain l'intention d'isoler dans la multitude des traits qui constituent un événement ou le destin d'une personne, un élément et de déblayer au profit de cet élément unique.

a écrit A. Vial qui précise

Le titre déjà, très souvent, porte la marque grammaticale de ce choix singulier... (*Maupassant et l'art du roman*, Nizet, Paris, 1954, 640 p. chap. III, p. 442).

Le conte est l'élaboration de l'événement par le jugement du conteur, en substance communicable et directement assimilable au jugement d'autrui. (*Ibid.*, p. 466.)

Sur tous les autres genres littéraires (si l'on excepte l'épopée dont la tradition orale nous échappe), le conte possède un avantage exceptionnel : celui de tremper à la fois ses racines dans les eaux originelles d'un système littéraire oral et d'être dans le même temps jugé digne de figurer parmi les genres majeurs de la littérature écrite. Le conte est donc le seul des genres de type oral qui soit passé dans la littérature dite savante. (Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, éd. du Jour, Montréal, 1970, p. 51-52.)

C'est que contrairement au mode épique dont il est comme le conjoint — mode, nous l'avons vu, tout éphémère et qui dure tout juste le temps de pratiquer une brèche dans le langage quotidien par où faire apparaître et surgir les héros — le conte, lui, ne crée pas de héros, mais se contente de propager l'art même de dire et de conter. Il est, si l'on veut, une éthique de la prouesse narrante où seul remporte les victoires celui qui conte le mieux. Le conte, dirait-on, vient en contant et la manière la plus honorable de faire un conte, c'est encore de conter. (*Ibid.*, p. 59.)

Le conte est un montage minutieux d'orfèvrerie ou d'horlogerie : tous les traits se subordonnent à ce trait privilégié où le conteur a su déceler l'aiguillon le plus vif de son émotion. (A. Vial, ouvrage cité, p. 443.)

Un tel montage minutieux suppose des lois, liées aux objectifs poursuivis par le conte et interdépendantes dans la mesure où elles participent toutes de ses caractéristiques intrinsèques.

Dans un conte — ou plutôt dans l'idée reçue que le lecteur s'en fait d'avance et qui définit les conditions de sa lecture — on exige et attend comme une « loi du genre » :

1 — Que l'enchaînement des événements soit donné comme fantaisiste sans souci de légitimation par la « vraisemblance » que l'on exige dans le roman, mais qui « alourdirait » la vivacité nécessaire au conte.

2 — Une accumulation d'aventures — quelle que soit l'importance relative qui leur est donnée — défiant ce qu'il est donnée — défiant ce qu'il est convenu d'appeler « possible dans la vie ».

3 — Des interventions ou événements surnaturels ou miraculeux.

4 — Que les « personnages » — qui ne sont pas « plus » mais « autrement » conventionnels que dans le roman — y soient donnés comme conventionnels et souvent signalés à ce titre par quelque trait particulier et anodin comme la houppe de Riquet.

5 — Trait lié au précédent, que la fiction y soit exhibée comme telle constamment, alors que dans l'idée qu'on se fait du « genre » roman on s'attend à ce qu'elle y soit masquée par divers procédés dont le lecteur se rend alors complice. Tout lecteur de conte attend qu'on l'avertisse et réavertisse que « ceci est un conte ».

6 — L'absence délibérée de toute référence à l'Histoire ou à la géographie, ou du moins à ce qui est à une époque donnée présenté par ailleurs comme l'Histoire. Le conte se passe en des temps et des lieux définis par la convergence du mythe et de l'atemporalité (une chaumière dans la forêt, un pays lointain, et « il était une fois »).

Mais ces caractères du conte ne sont pas une simple série de signes stylistiques distinctifs : ils sont organiquement liés les uns aux autres — ainsi le côté « marionnette » que l'on souligne souvent dans les « personnages » de conte est organiquement lié à l'enchaînement et à l'accumulation des aventures, également constitutifs du genre. (France Vernier, « Les disfonctionnements des normes du conte dans *Candide* », *Littérature*, n° 1, fév. 1971, p. 16.)

L'accumulation d'événements est, très logiquement, liée dans le fonctionnement du conte aux autres caractères : on ne s'attarde pas à créer la « vraisemblance » ni à fouiller la « psychologie », c'est ce qui « se passe » qui compte et, éminemment, le fait qu'il se passe beaucoup de choses. (*Ibid.*, p. 20.)

Mais paradoxalement aussi, « ce qui se passe » effectivement dans le conte ne revêt qu'une importance relative, dans la mesure où, le mécanisme une fois enclenché, l'opération « lecture » suppose un décodage constant, un va-et-vient perpétuel entre ce monde, celui de la « réalité durcie » (Michel Butor), et l'autre, celui de l'invraisemblance, de l'image, de la vertu compensatoire de la fiction.

Fable déformante, tendancieuse dans son principe même, mais vraie par la réalité psychique qu'elle exprime à mi-voix, le conte entraîne cette sorte très particulière d'adhésion, faite

d'une croyance absolue et d'un scepticisme averti pour ainsi dire indépendants l'un de l'autre — qui est le bénéfice de toute littérature romanesque réussie. (Marthe Robert, « Contes et romans », *Sur le papier*, Grasset, 1967, p. 103.)

Et c'est dès les premières lignes que le conteur en avertit le lecteur :

Les formules d'introduction aux contes indiquent à la fois qu'on va entrer dans l'imaginaire et se référer à des vérités. (Pierre Smith, « Des genres et des hommes », in *Poétique*, n° 19, 1974, p. 304.)

Les contes ne débutent pas comme les romans ou les nouvelles par une description ou un dialogue. Le conteur n'a pas besoin de tant d'apprêt; il introduit tout de suite ses auditeurs in medias res; mais en général il les avertit dès le commencement que le récit est du domaine de la fiction. (Paul Sébillot, « Formules initiales, intercalaires et finales des conteurs en Haute-Bretagne », in *Revue Celtique*, vol. 6, 1883-1885, p. 62.)

Le conteur n'a pour objectif que la « vérité rigoureuse ». Et pourtant il lui faut tromper. Car il ne sera cru — et « il veut être cru! » — que par le moyen de l'éloquence et de la poésie, qui exigent autre chose que la transcription impassible des propos ou de la photographie des apparences. En d'autres termes, pour créer l'illusion du vrai, et c'est là le seul but du conteur, il convient de faire appel à un sentiment de la réalité qui est lui-même source de poésie, et que l'esprit positif n'atteint pas. (M. Raymond, « Notes pour une histoire et une poétique de la nouvelle », in *Vérité et poésie*, Neuchâtel, 1964, p. 142.)

Le conte est [...] obligatoirement fantastique, c'est-à-dire en opposition flagrante avec le quotidien. (Michel Butor, « La balance des fées », *Répertoire*, Paris, 1960, p. 62.)

Le conte libère de l'immédiat par la possibilité qu'il apporte de s'en éloigner en toute certitude. C'est grâce à lui que la réalité se présente comme une chose sûre et solide,

que l'on distingue bien, que l'on maîtrise et que l'on comprend. (*Ibid.*, p. 63.)

... le conte s'oppose radicalement à l'événement réel tel qu'on l'observe habituellement dans l'univers. Il est très rare que le cours des choses réponde aux exigences de la morale naïve, il est très rare qu'il soit « juste » ; le conte s'oppose donc à un univers de la « réalité ». Toutefois cet univers de la réalité n'est pas celui où l'on reconnaît aux choses l'être comme qualité universellement valide, c'est l'univers dans lequel l'événement contredit aux exigences de la morale naïve, l'univers que nous éprouvons naïvement comme immoral. On peut dire que la mentalité du conte y exerce son action dans deux sens : d'une part elle prend et comprend l'univers comme réalité qu'elle refuse et qui ne correspond pas à son éthique de l'événement, d'autre part elle propose et adopte un autre univers qui satisfait à toutes les exigences de la morale naïve. (André Jolles, *Formes simples*, traduit de l'allemand par Antoine Marie Bugnet, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1972, p. 190-191.)

Ce que ces œuvres proprement initiatiques nous apportent, ce n'est pas la simple description de ce qui se passe aujourd'hui, ou plutôt de ce qui paraît se passer, mais de ce qui se passe réellement dans les dimensions d'une optique plus vaste que celle de la quotidienneté banale ; c'est surtout l'affrontement de la mort. (Michel Carrouges, « L'initiation féérique », in *Cahiers du Sud*, n° 324, p. 175.)

Dans le cadre des formes simples, le conte comme réalisation artistique, émanant de la logique du sensible, se réalise lorsqu'il traduit en représentations verbales la structure commune de l'esprit et des choses. Il est le modèle réduit, homologue des choses, une véritable expérience humaine sur l'objet traité. (Mihai Pop, « La poétique du conte populaire », *Semiotica*, n° 2, 1970, p. 122.)

Le conte [...], comme toute œuvre profonde et poétique, [...] est attentif, respectueux de la vie dans ses manifestations les plus humbles ; par là il gagne son principal privilège qui est de mentir sans accrédi-ter l'illusion, en restant vrai. (Mar-

the Robert, « Les frères Grimm », in *Sur le papier*, Grasset, 1967, p. 170.)

... le conte [...] relève de la pure métaphore, c'est une image poétique, l'expression voilée d'un sentiment du monde et de la nature, tels que les concevaient en leur enfance les peuples de nos pays. (*Ibid.*, p. 159.)

Pas plus qu'aucune autre œuvre, le conte ne saurait se réduire à son seul contenu. Les informateurs du conte oral le savent, qui insistent sur le phénomène de communication inhérent au « genre ».

... un fait, essentiel, frappe dès l'abord : « l'alliance sémantique du mot conte avec le verbe conter, qui signifie un acte oral », semble évidente pour la plupart des informateurs... La seconde connotation habituelle du terme conte, sous-jacente aux dires des gens, est : récit de fiction... (Marie-Louise Tenèze, « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 24, 1969, p. 1109.)

Ce caractère d'oralité, déjà perçu par les frères Grimm, puisqu'ils avaient intégré leurs destinataires au titre de leur recueil — Contes pour enfants et familles — persiste jusque dans le conte écrit dont il devient l'une des principales caractéristiques formelles. Diderot ne le disait-il pas dans quelques phrases devenues justement célèbres :

Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute ; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelquefois par un auditeur. Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit qu'on va lire... un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur et je commence. (Denis Diderot, *Ceci n'est pas un conte* (Œuvres, Pléiade, p. 753)

Les quelques commentaires qui précèdent portent sur le conte en général. Chacun sait que, par le passage à l'écriture, ce dernier se transforme et donne lieu à de multiples formes.

LE CONTE-TYPE

Le conte-type est : 1 — l'organisation d'un ensemble de motifs;

2 — la désignation d'une unité dans la multiplicité des autres contes-types;

3 — la substance dont les variantes multiples constituent l'apparence. (Marie-Louise Tenèze, article cité, p. 1111-1112.)

Le conte proprement dit est une histoire inventée, ne se rattachant à aucun personnage réel ni à aucun lieu déterminé. « Il y avait une fois un roi et une reine qui avaient une fille d'une grande beauté... » Ce début classique du conteur caractérise parfaitement le genre, où tout est nécessaire sauf la trame du récit destiné uniquement à l'agrément de l'auditeur, ou calculé de façon à mettre en relief une vérité pratique comme c'est, par exemple, le cas du conte moral. (Hippolyte Delehaye, *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1927, p. 6.)

LE CONTE MERVEILLEUX (LE CONTE DE FÉES)

On peut appeler conte merveilleux du point de vue morphologique tout développement partant d'un méfait [...] ou d'un manque [...], et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage [...] ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement. (Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, collection « points », Poétique/Seuil, 1970, p. 112.)

[Selon Max Lüthi], le conte merveilleux se caractérise par certaines qualités constantes de son contenu — ces qualités se tiennent et se soutiennent entr'elles, constituant ainsi un style — cette structure stylistique est en elle-même, indépendamment des différents contenus particuliers, porteuse de signification. (Marie-Louise Tenèze, « Du conte merveilleux comme genre », *Arts et Traditions populaires*, Janv.-Sept. 1970, nos 1-2-3, p. 17.)

Les contes merveilleux, loin d'être des détritiques d'une mythologie supérieure, sont des restes d'une formation primitive (G. Huet, *Les contes populaires*, Paris, Ernest Flammarion éditeur, 1923, p. 51.)

... le conte merveilleux est une œuvre qui élimine, qui nie le hasard. (Marie-Louise Tenèze, « Du conte merveilleux comme genre », *Arts et Traditions populaires*, Janv.-Sept. 1970, n^{os} 1-2-3, p. 24.)

Les extrêmes se touchent, en éliminant le hasard, le conte merveilleux annihile les contraires. (*Ibid.*, p. 25.)

Dans un monde où le hasard est éliminé, où entre toutes les possibilités, [le conte merveilleux] est assuré que se réalisera celle qui est destinée au héros, l'être humain se trouve du même coup dépossédé de ce qui est peut-être son plus grand bien : sa volonté, devenue inutile, sans raison d'être. Au lieu d'agir, il suffit de se laisser agir. Le héros y gagne en effet une légèreté, une liberté surhumaine, mais qui apparaît comme la négation même de notre liberté humaine, — et Lüthi en arrive à un moment à dénommer le héros de « Marchenmarionnette », de « simple figure ». Le conte merveilleux ne serait-il que littérature d'aliénation ? (*Ibid.*, p. 26)

Le genre des contes de fées, [...] n'est pas facile à définir. Il a la simplicité que nous attendons d'un art populaire. Les couches populaires inférieures, les paysans et les artisans, qui permirent de consigner par écrit des contes dans l'ère moderne, ne disposaient évidemment que du langage le plus fruste. Ceci explique la syntaxe paratactique, le choix de mots simples. La triple répétition de mots identiques dans des situations parallèles est caractéristique du style populaire, ainsi que l'emploi de formules stéréotypées au début et à la fin du conte. Les personnages sont caractérisés selon un schéma constant [...] Ils ne sont que des types quelques fois très naïvement dessinés [...] Le style est stéréotypé... (Jan De Vries, « Les contes populaires » *Diogenes*, n^o 22, Paris, 1958, p. 4-5.)

Le conte de fées classique est entièrement séparé du mythe; les conceptions mythologiques de l'univers y sont

transformées en conte dans lequel les personnes et les objets agissent dans une certaine mesure au lieu des héros, en leur procurant les valeurs perdues du conte, rétablissant la justice, etc. Il est aussi très important de noter que l'élément fantastique des contes de fées classiques est déjà séparé des croyances de la tribu (les liens avec les superstitions sont conservés dans les légendes populaires) et ont un caractère poétique. Ainsi les exploits des héros ne sont plus réglés par des formules magiques et rituelles ou par les normes sociales usuelles, mais par des principes beaucoup plus abstraits, sociaux ou moraux, ainsi que par des modèles de conduite qui ressemblent dans une certaine mesure à des « règles de jeux » insolites. (E. M. Meletinsky, « Problème de la morphologie historique du conte populaire », *Semiotica*, n° 2, 1970, p. 129.)

S'il y a un lien entre eux [le conte de fées et le mythe], c'est que le mythe, une fois dépouillé de son contenu religieux, a fait naître le conte de fées naïf, destiné uniquement à divertir. (Jan de Vries, « Les contes populaires », *Diogenes*, n° 22, Paris, 1958, p. 6.)

Ce qui distingue le mythe du conte de fées est évidemment que, tandis qu'on croit au premier, on ne considère le second que comme un moyen de distraction. Mais dès que le mythe a perdu sa signification culturelle, son contenu fournit des thèmes littéraires bien connus et aimés. Ce qui était sérieux et sacré devient une aventure divertissante, qui, contrairement à l'« épopée », n'est qu'un jeu. (*Ibid.*, p. 13)

Le mythe avait suffisamment d'autorité pour imposer au conte de fées sa conception du monde; celui-ci aussi proposait une image du monde authentique et était soutenu par une foi sincère en l'indestructibilité des forces humaines et en la possibilité d'atteindre un but visé. Le secours des puissances surnaturelles est certainement nécessaire, mais il ne faut pas le payer de sacrifices. Elles aidaient le bon s'il avait traversé convenablement les épreuves. Qui porte secours aux nains et aux bêtes reçoit en retour leur assistance, selon une sorte de loi naturelle. À sa façon, le conte de fées exprime un sens de la vie hautement éthique. (*Ibid.*, p. 18.)

Tout masqué qu'il est par les symboles et les images, le conte parle [...] un langage plus direct que le mythe ou la fable, par exemple, et les enfants le savent d'instinct, qui « y » croient dans la mesure même où ils y trouvent ce qui les intéresse le plus au monde : une image identifiable d'eux-mêmes, de leur famille, de leurs parents. C'est là sans doute l'un des secrets du conte, et l'explication de sa durée : il parle uniquement de la famille humaine, il se meut exclusivement dans cet univers restreint qui, pour l'homme, se confond longtemps avec le monde lui-même, quand il ne le remplace pas tout à fait. (Marthe Robert, « Les frères Grimm », *Sur le papier*, Grasset, 1967, p. 159.)

Dans le conte de fées, les métamorphoses décrites menacent directement cet ordre [l'ordre de références déterminé par un dressage social subi, des réflexes, des habitudes et des préjugés acquis] en faisant peser sur le centre de celui-ci le principe d'identité, les incertitudes les plus lourdes. Soudain, « ceci » est « cela ». Les fils des Rois sont-ils des cygnes ou bien les cygnes sont-ils des fils de Rois ? (René Alleau, « les Voiles féériques de la voie », *Cahiers du Sud*, n° 324, 1954, p. 200.)

LE CONTE FANTASTIQUE (LE CONTE POLICIER)

... le conte fantastique est d'abord cela : un jeu apeuré sur le réel. Il s'agit de mêler intimement « naturel » et « surnaturel », possible et impossible, et d'embrouiller si bien les cartes que le lecteur accepte de se laisser duper. (Marc Michel, « À propos du conte fantastique », *Nouvelle Revue française*, n° 19, 1962, p. 300.)

... il est le récit d'une apparition « contre-nature » : apparition du Mal, de la Mort, de la Vie suspecte — de l'Altérité sans phases. D'où l'importance exceptionnelle du thème symbolique de la porte, s'ouvrant, plus ou moins lentement, avec ou sans grincements sinistres, sur l'au-delà des apparences, sur un monde autre. Car le fantastique c'est les autres. Il naît de ce scandale abominable : je ne suis pas la mesure de toutes

choses ; l'univers ne se borne pas à la conscience que j'en ai ; l'Autre existe, même en moi, avec lequel je ne pourrai jamais coïncider. Il est le masque arraché. (*Ibid.*, p. 502.)

Le véritable conte fantastique intrigue, charme ou bouleverse en créant le sentiment d'une présence insolite, d'un mystère redoutable, d'un pouvoir surnaturel qui se manifeste comme un avertissement d'au-delà, en nous ou autour de nous, et, qui, en frappant notre imagination, éveille un écho immédiat dans notre cœur. (Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France*, José Corti, Paris, 1951, p. 70.)

L'atmosphère, voici la qualité la plus importante du récit fantastique. [...] Nous pouvons dire qu'en général, ou presque toujours, lorsqu'un conte fantastique s'évertue à prouver quelque chose ou veut s'attaquer à un phénomène social, ou expliquer l'horreur et la peur suscitée par des phénomènes finalement naturels, le récit fantastique chute. Il n'est plus dans la véritable lignée de la frayeur cosmique. (H. P. Lovecraft, *Épouvante et surnaturel en littérature*, 10/18, Christian Bourgois éditeur, 1969, p. 16.)

Si ce que nous lisons décrit un événement surnaturel, et qu'il faille pourtant prendre les mots non au sens littéral mais dans un autre sens qui ne renvoie à rien de surnaturel, il n'y a plus de lieu pour le fantastique. Il existe donc une gamme de sous-genres littéraires, entre le fantastique (lequel appartient à ce type de textes qui doivent être lus au sens littéral) et l'allégorie pure qui ne garde que le sens second, allégorique ; gamme qui se constituera en fonction de deux facteurs : le caractère explicite de l'indication, et la disparition du sens premier. (Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Poétique, Seuil, 1970, p. 69.)

... le héros du conte fantastique croit à une manifestation d'au-delà, l'inspecteur de police sait bien que le criminel le plus habile est incapable de traverser les murs. L'un accepte le miracle comme le signe d'une révélation, l'autre tâche de le supprimer grâce à sa technique de la « détection ». Les deux

manières semblent ainsi s'opposer, comme s'opposent deux affirmations contradictoires, dont l'une est fondée sur la foi en une réalité transcendante et l'autre sur l'adhésion à un positivisme souverain. » (Pierre-Georges Castex, ouvrage cité, p. 402.)

Le récit fantastique, qui se donne le cas pour objet narratif, traite du vraisemblable à travers le thème de la fausseté, lui-même inséparable de la multiplicité des vraisemblables mis en œuvre (nature et surnature, thèse physique, thèse religieuse) et contradictoires. Cette élection de la fausseté distingue le fantastique comme procédé narratif du simple mystère, de la simple énigme. (Irène Bessière, *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Larousse université, collection « thèmes et textes », 1974, p. 21.)

Le conte policier apparaît [...] d'un certain point de vue comme un conte fantastique expliqué, comme une histoire merveilleuse adaptée aux exigences d'un public incrédule qui aime savourer les joies troubles du frisson éveillé par le mystère, mais qui résisterait aux prestiges d'enchantements surannés. (Pierre-Georges Castex, ouvrage cité, p. 403.)

LE CONTE PHILOSOPHIQUE

Le conte philosophique est un petit « Bildungsroman ». D'où certains thèmes qui, cette fois, ne doivent rien à des motivations mondaines, mais se rattachent à des considérations « philosophiques ». D'abord le thème du couple maître-disciple [...], ensuite le voyage. Il a une fonction éducatrice. (Yvon Belaval, « Le conte philosophique », in *The Age of the Enlightenment*, Edinbourg, London, 1967, p. 310.)

Que l'image donne à penser, que la pensée s'image, l'idée entre en action et l'on peut commencer un conte. Le titre en indique le thème. Tout y paraît improvisé sur canevas, comme une commedia dell'Arte. C'est le canevas d'une leçon de scepticisme ou, ce qui revient au même, de sagesse et de tolérance. La syntaxe du récit reste simple, elle a pour règle la rencontre qui multiplie les points de vue : l'auteur rencontre

bien ou mal selon l'imprévisible de sa verve. Le vocabulaire, ce sont les images. Il va du réalisme à l'abstraction allégorique, renvoie à la vie quotidienne ou parle par l'énigme des symboles. (*Ibid.*, p. 313.)

Comme l'Imagination, chez Kant, doit servir d'intermédiaire entre la sensibilité et l'entendement ou la raison, il convient que le personnage du conte philosophique tienne à la fois du concret et de l'abstrait, offre le symbole aisément perceptible non pas tant d'une idée théorique que d'une idée pratique; ou plutôt, puisqu'il doit être un personnage, disons que ce symbole est un idéogramme. Le conte philosophique est un conte idéogrammatique. (*Ibid.*, p. 315.)

Toute tentative de définition pose évidemment un problème de frontières. Si le conte merveilleux se dessine avec plus ou moins de netteté sur l'arrière-fond du mythe, ainsi qu'on l'a vu plus haut, il est parfois plus difficile d'établir avec assurance les limites du conte par rapport à d'autres récits brefs, tels la légende, l'exemplum, la fable et enfin, sujet controversé entre tous, du conte et de la nouvelle.

CONTE/LÉGENDE

Les contes ne sont pas des objets de croyance, néanmoins, par une de ces contradictions inhérentes à l'esprit humain, ils peuvent le devenir dès que, plus ou moins modifiés et ornés de noms historiques ou pseudo-historiques, ils font partie du contenu d'un livre canonique d'une religion. C'est cette absence de croyance qui constitue la différence entre le « conte » et la « légende » plus ou moins historique. (G. Huet, *Les contes populaires*, Paris, Ernest Flammarion éd., 1923, p. 70.)

... la légende considérée comme récit suivi, et par opposition au mythe et au conte, suppose un fait historique qui en est le sujet ou le prétexte : voilà le premier élément essentiel du genre. Ce fait historique est orné ou défiguré par l'imagination populaire : voilà le second. Les deux éléments peuvent être combinés à doses très inégales, et selon que la

prépondérance se trouve du côté de la réalité ou de la fiction, un même récit pourra être classé dans l'histoire ou dans la légende. (Hippolyte Delehay, *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1927, p. 9-10.)

... une autre caractéristique de la légende : de comporter, liées de façon intégrante au récit, des précisions de temps et de lieu, localisation dans le temps et dans l'espace qui sont à l'origine de la célèbre distinction des Grimm : « die Sage ist historischer, das Märchen ist poetischer », la légende est plus historique, le conte plus poétique. (Marie-Louise Tenèze, « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte », in : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 24, 1969, p. 1108.)

... la légende, c'est-à-dire [...] la transformation involontaire des faits en imaginaire collectif, rapporte les dires d'une tradition orale. (Luc Lacourcière, « Le destin posthume de la Corriveau », in *Les Cahiers des Dix*, n° 34, 1969, p. 256.)

En manifestant l'invisible et le caché, la légende et le conte ont pour fonction principale de nous délivrer d'une quête indéfinie en nous reliant directement au cœur infini du Réel, ouvrant ainsi à la conscience un accès à la connaissance paradoxale du Principe. (René Alleau, article cité, p. 198.)

Le récit légendaire traditionnel se présente comme une totalité vivante, une structure organique vibrante qui cherche à se prolonger par le souffle du conteur jusqu'à submerger la conscience des individus qui l'entendent, afin qu'entre ces pôles soudain reliés le feu de l'illumination jaillisse. L'« esprit universel », l'« anima mundi » des alchimistes, répond alors à l'âme de l'enfant comme à celle de l'homme simple et c'est dans cette conjonction de l'absolu et du relatif que réside l'éternel pouvoir d'attraction des contes. (*Ibid.*, p. 199.)

CONTE/NOUVELLE

L'emploi fréquent de « conte » pour « nouvelle » et de « nouvelle » pour « conte », signe d'un manque de rigueur

terminologique chez les écrivains, crée une équivoque et une ambiguïté gênantes, qui constituent assurément l'obstacle majeur à l'établissement d'une distinction nette et tranchée entre les termes. On peut comprendre les raisons de la confusion dans leur usage si on songe qu'ils désignent tous les deux des types de récit court, et qu'on dit volontiers d'un écrivain qu'il est « conteur », qu'il sait « conter ». De là à user indifféremment d'un terme ou l'autre il n'y a qu'un pas. Néanmoins, la majorité des écrivains semblent conscients de la différence qui doit exister entre les deux termes, et, partant, entre les formes de récit qu'ils représentent. C'est ainsi que, quand ils associent les termes, ils donnent généralement à « nouvelle » et non à « conte » une valeur générique [...]. Et les auteurs qualifieront surtout par « nouvelle » une histoire fondée sur des événements véritables, tandis que « conte » se verra plutôt réservé à une histoire mettant en scène des incidents surnaturels. De plus, contrairement au sujet de la nouvelle, le sujet du conte revêt toujours un caractère d'exception : tandis que le conteur recherche l'extraordinaire, l'étrange, le bizarre, etc., le nouvelliste tend à exprimer plus simplement la réalité. (René Godenne, *La nouvelle française*, P.U.F., Paris, 1974, p. 154-155.)

Au départ seul compte le sens purement étymologique : « ce qui est neuf, nouveau. » Les deux éléments les plus intéressants dans l'évolution sémantique de la famille sont le verbe « novelier » (on trouve aussi les formes « noveller » et « nouvellier ») et le substantif « novelier ». Novelier, c'est changer, renouveler ou bien se renouveler. C'est aussi « répandre une nouvelle », c'est-à-dire porter à la connaissance d'autrui un élément nouveau, le raconter. Or on assiste ici à un intéressant glissement de sens, l'idée de « nouveauté » cédant le pas à celle de « raconter ». (Roger Dubuis, « La genèse de la nouvelle en France au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, n° 18, mars 1966, p. 10-11.)

Disons [...] que la nouvelle se différencie du conte par l'analyse, par son goût de s'enfermer dans des limites : une

anecdote, un épisode, un caractère. Une bonne nouvelle est un haut lieu de l'intelligence et de la sensibilité. Le rythme n'y entre que tenu en laisse. (Constant Burniaux, « Recherche sur la poésie de la nouvelle », *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature française*, n° 40, Bruxelles, 1962, p. 87.)

La nouvelle ne saurait être un conte puisqu'elle introduit l'analyse dans le récit ; elle n'est pas non plus un roman, puisque rapide et courte, elle simplifie cette analyse et suggère au lieu d'expliquer. (P. Trahan, *Prosper Mérimée et l'art de la nouvelle*, 3^e éd. Nizet, Paris, 1952, p. 18.)

Le nouvelliste laisse parler les faits ; le conteur parle seul il est la substance même de son récit. (Jean Sgard, « Marmontel et la forme du conte moral », *De l'Encyclopédie à la Contre Révolution*, Marmontel Études réunies et présentées par J. Ehrard, G. de Bussac, Clermont-Ferrand, 1970, (Écrivain d'Auvergne 8), p. 231.)

Lorsque nous sommes dans le conte, nous nous demandons : qu'arriva-t-il au prince ? Mais si nous lisons une nouvelle réaliste sur un prince, la question que nous nous posons est : et que fit alors le prince ? Jolles propose de parler de deux « éthiques » : celle de l'action (*Handeln*) régit l'univers de la nouvelle, celle de la passion (*Geschehen*) est liée au conte. On voit bien que ces deux types de présentation de l'action, en tant que « ce que je fais » ou en tant que « ce qui m'arrive », se réduisent à l'opposition des différentes diathèses (ou voix) d'un verbe. (Tzvetan Todorov, « Poétique », in *QQS.*, p. 142.)

CONTE/AUTRES RÉCITS BREFS (FABLIAU, LAI, EXEMPLUM, ETC.)

Le conte simplement dit, porte sur la vivacité de la répartie, sur un mot plaisant ou dit à propos, sur une idée peu composée. L'épigramme ne tient qu'à un jeu d'esprit, piquant par la finesse ou par la malignité. Le madrigal dépend de l'expression heureuse d'un sentiment tendre ou seulement

galant. Un trait unique de morale caractérise la sentence. Le proverbe, le dicton, l'apophthegme même, n'est qu'une suite d'une action indiquée, ou d'une situation ; mais le récit même de l'action est essentiel au fabliau. (M. Le comte de Caylus, « Mémoire sur les fabliaux », in *Mémoires de littérature*, July 1746, vol. 20, p. 358.)

Les fabliaux sont des contes à rire et en vers. (Jean Bédier, *Les fabliaux*, p. 30)

... des constantes s'établissent :

- 1) Tous les fabliaux sont écrits en vers décasyllabiques à rimes plates.
- 2) La très grande majorité d'entre eux sont des contes [...]
- 3) La très grande majorité [...] sont plaisants ou se veulent tels [...]
- 4) Des fabliaux veulent avoir une portée pratique : ils sont moraux au sens très large du mot [...]
- 5) Enfin des fabliaux sont satiriques, mais ils ne s'en prennent pas à l'ensemble des représentants d'un sexe ou d'un état. [...] En somme les fabliaux, à ces rares exceptions près, sont des contes en vers destinés à amuser, mais occasionnellement à servir une leçon morale pratique. (Omer Jodogne, « Considérations sur le fabliau », in *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, 1966, p. 1054.)

Le fabliau est un conte en vers, dont les couleurs un peu crues ne manquent point de finesse. La force d'observation, le talent et la verve ont réussi à faire de ces petites scènes sans importance, de ces petits contes écrits pour le simple plaisir de conter, un genre où pouvait se manifester le génie créateur des artistes français. (R. Guiette, « Fabliaux », in *Questions de littérature, Romanica Gandenia*, t. VIII, Gand, 1960, p. 66.)

Le fabliau, récit de petites dimensions [...] en même temps que de peu d'importance, relevait d'un mode de penser qui impliquait le consentement à la vie courante, à la vie dont on ne tente pas de faire un signe. Les choses n'y ont aucun prolongement d'ombre et de lumière. Tout y conserve des

proportions tangibles et visibles. Ce qui importe dans le fabliau c'est la chose dite et donc la manière de la dire. Il n'y a pas à y chercher de symbole : rien dans les marges, rien entre les lignes, nulle référence à des symboles, connus ou inconnus. Le fabliau serait alors, pour notre divertissement seul, une littérature objective. (*Ibid.*, p. 74-75.)

... on désigne par le terme « lai » des contes ou des nouvelles en vers de huit syllabes à rimes plates sur des sujets variés, mais dans l'ensemble féériques et courtois. Contentons-nous en commençant de cette définition courante et admise dans la plupart des manuels : « Ce sont des contes d'aventure et d'amour où figurent souvent des fées, des merveilles, des transformations. (Gaston Paris, *la littérature française au Moyen Âge* (XI-XIV siècles), Paris, Hachette, 1888, p. 91.)

Tel qu'il se présente chez Marie de France, le lai peut être défini comme la nouvelle « courtoisie » des XII^e et XIII^e siècles. (E. Hoepffner, *Marie de France, Les lais*, édités par E. Hoepffner, Strasbourg, Bibliotheca Romanica, 1921, t. 1, Introduction, p. viii.)

The fable, like parable of the New Testament, is a tale with a moral purpose. The fabliau, on the other hand, exploits the story for its own sake, being intended solely to amuse the listener. Except for some very early examples, it illustrates no moral precept and has no didactic purpose whatsoever. It is, in fact, perhaps the first distinct genre in Western literature of which this may be said. [...] The fable traditionally uses animal characters. The fabliau, with few exceptions, is concerned with ordinary people. [...] The fable may be either in prose or verse. The fabliaux always are in verse, all but one in octosyllabic rhymed couplets. [...] The fable is serious in purpose, if not always in content. The most essential characteristic of the fabliau, on the other hand, is that it is always a humorous tale. (Robert Hellman et Richard O'Gonnan, *Ribald Tales from the Old French*, A. Baker, Ltd., London, 1965, p. 182.)

One way of approaching the question is to see « conte » and « fable » as two polarities upon indeterminate ground when the two genres may come close to one another, and even, as in the case of « Tircis et Amaranthe », occasionally fuse. The fable, as everyone knows, points a moral; the narrative element shares the stage with the point it illustrates. The contes are merely tales, calculated not to instruct, but to please. (John C. Lapp, « The Esthetic's of Negligence, La Fontaine's contes », dans *l'Esprit créateur*, vol. III, n° 3, 1963, p. 108-109.)

Par le mot exemplum, on entendait, au sens large du terme, un récit ou une historiette, une fable ou une parabole, une moralité ou une description pouvant servir de preuve à l'appui d'un exposé doctrinal, religieux ou moral. (J. Th. Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, Occitania, Anciennes Librairies Marqueste et Bouquet-Morainville réunies, E. H. Guitard. Libraire-Éditeur, 1927, p. 1.)

[L'exemplum] comprenait, d'après les compilations mêmes des recueils d'exempla, non seulement les historiettes et les légendes d'origine sacrée et profane, les anecdotes tirées de l'histoire de l'antiquité classique et du Moyen Âge ou empruntées aux souvenirs de l'auteur, à la tradition et au génie populaire, mais encore les fables et les contes orientaux et occidentaux, les récits plaisants, les moralités ou les descriptions tirées des bestiaires ou des traités d'histoire naturelle, bref tout le fond narratif et descriptif du passé et du présent. (*Ibid.*, p. 2.)

[L'exemplum] devait renfermer trois éléments essentiels, à savoir : un récit ou une description, un enseignement moral ou religieux, une application de ce dernier à l'homme. (*Ibid.*, p. 3.)

... l'exemplum doit s'imposer à l'attention. De là découlent ses deux caractères essentiels : sa brièveté et ce qu'on pourrait appeler son cachet. (Roger Dubuis, « La genèse de la nouvelle en France au Moyen Âge », *Cahiers de l'Asso-*

ciation internationale des Études françaises, n° 18, mars 1966, p. 14.)

CONTE/ROMAN

... par définition le conte exhibe sa propre fiction alors que le roman la masque. (France Vernier, « Les disfonctionnements des normes du conte dans *Candide* », *Littérature*, n° 1, fév. 1971, p. 26.)

Le conte réduit au connu, au général, le roman fabrique de l'inconnu, du particulier. (A. Vial, *Maupassant et l'art du roman*, Nizet, Paris, 1954, p. 480.)

*
* * *

EN GUISE DE CONCLUSION...

et pour ne pas allonger indéfiniment cette liste des ressemblances et des différences du conte avec les genres voisins, cette phrase de Richelet que cite Nicole Gueunier :³

Les contes doivent être *bien narrés*, les fables *bien inventées* et les romans *bien suivis* et écrits avec beaucoup d'ordre et d'élégance.

3. Article cité, p. 432.