

L'art du conte écrit ou le lecteur complice

Jeanne Demers

Volume 9, Number 1, février 1973

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036534ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036534ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Demers, J. (1973). L'art du conte écrit ou le lecteur complice. *Études françaises*, 9(1), 3–13. <https://doi.org/10.7202/036534ar>

L'art du conte écrit ou le lecteur complice*

Chacun sait pour en avoir fait l'expérience, soit comme conteur, soit comme auditeur (ou lecteur) et sans doute l'un et l'autre à tour de rôle, qu'il existe une véritable *magie* du récit. Magie qui peut être telle qu'elle arrive à créer, hors du réel, un univers à part, plus réel que le réel et auquel adhèrent totalement conteur et auditoire, temporairement aliénés par rapport à ce dernier. C'est ainsi chez les Tibétains, lors de la récitation des chants épiques : les auditeurs, assis autour d'une aire préalablement saupoudrée de farine d'orge grillée, finissent par apercevoir sur celle-ci — on le prétend du moins ! — les traces des sabots des chevaux dont il est question¹.

Sait-on bien cependant à quoi tient cette magie ? À la matière du récit ? À son déroulement plus ou moins heureux ? Et si c'était déjà au seul fait de *raconter* ? « ... pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, assure Jean-Paul Sartre, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter². » Or, *raconter* n'a de sens que

* Ce texte a fait l'objet d'une communication, lors de la Seventh Conference on Medieval Studies, qui s'est tenue à l'université Western Michigan, du 30 avril au 3 mai 1972.

1. Cf. Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 30, qui cite R. A. Stein, *Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet*, Paris, 1959.

2. *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p. 57.

dans la relation qui s'installe dès le début du récit entre le conteur et celui qui l'écoute ou le lit : s'il faut en effet que quelque chose se passe pour qu'il y ait récit, il faut également et peut-être surtout — autrement le récit n'aurait qu'une existence théorique — que quelqu'un s'adresse à quelqu'un. Qu'est-ce que le « il était une fois » du conte de fée, sinon la mise en place, par une formule codée (done utilisée par quelqu'un pour quelqu'un qui en connaît la valeur) d'un univers narratif ? La magie joue alors que rien n'a encore eu lieu... comme rien ne pourra longtemps avoir lieu sans le maintien de cet univers.

Lorsqu'il s'agit de contes oraux, la mise en place de l'univers du récit et son maintien dépendent en grande partie d'éléments paralinguistiques. Rompant avec le monde extérieur, l'auditoire forme un cercle autour du conteur qui dispose de tous les avantages de la voix et de la mimique. Une relation dynamique s'établit entre eux par le biais du récit qui s'en trouve forcément influencé. À première vue, le conte écrit est privé de ces moyens : le cercle est matériellement irréalisable, la voix du conteur disparaît derrière l'écriture, ses gestes s'amenuisent jusqu'à l'inexistence ; le lecteur réagit-il ? Il est dans l'incapacité de changer quoi que ce soit au texte qui se poursuit en dehors de lui et ne lui doit rien.

Mais le conte écrit est-il vraiment privé de ces moyens ? Un examen de ce problème dans les *Cent nouvelles nouvelles*³ révèle au contraire la présence de nombreux procédés créant une complicité conteur/lecteur voisine de celle qui existe dans le conte oral, procédés qu'à la lumière de l'anecdote citée plus haut, j'ai ramené à trois grandes fonctions types : certains servant à fermer et à maintenir le cercle, d'autres à préparer l'aire de farine grillée, d'autres encore à provoquer l'apparition des traces de sabots. Voyons-les de près, abstraction faite, puisque seule leur efficacité nous intéresse ici, de ce que plusieurs d'entre eux constituent certainement des restes d'oralité,

3. Les exemples cités proviendront de l'édition critique de Franklin P. Sweetser, Paris, Minard, et Genève, Droz, 1966, xv-651 p.

abstraction faite également de ce que l'auteur des *Cent nouvelles nouvelles* n'est peut-être après tout qu'un habile compilateur ⁴.

LE CERCLE : FERMETURE ET MAINTIEN

Tout lecteur qui ouvre un recueil de contes pose déjà le geste de fermer le cercle, c'est-à-dire de briser avec le monde du réel afin d'entrer pour quelque temps dans un autre univers, celui du récit. Geste qui risque cependant d'être vain, s'il n'est pas rencontré — et très tôt encore — dans l'œuvre, par un certain nombre de procédés qui tendent vers le même but. Dans les *Cent nouvelles nouvelles*, le titre, dès l'abord, joue ce rôle : il renvoie le lecteur à un autre univers narratif, l'univers exemplaire de Boccace, auquel l'œuvre qu'il coiffe veut ressembler tout en le renouvelant. Celui qui n'en aurait pas saisi la portée est immédiatement pris en charge par la dédicace au duc de Bourgogne. Et n'y avait-il pas auparavant la table qui l'encourageait à goûter le récit de chaque nouvelle ⁵ et lui signalait explicitement la présence de plusieurs conteurs? Non seulement le lecteur entre sans ambiguïté dans un univers narratif, mais encore il se voit admettre dans un groupe d'auditeurs où chacun est un conteur en puissance.

Comment échapperait-il à ce cercle dans le cercle, qui double la fermeture au réel et dont le dynamisme est tel qu'il se multiplie bientôt à l'infini? Car s'il y a, dans les *Cent nouvelles nouvelles*, les histoires que l'on raconte et que l'on tient d'ailleurs souvent de quelqu'un d'autre, d'un « gentil compaignon », comme dans la 91^e

4. Jens Rasmussen a relevé la plupart des procédés auxquels je ferai allusion mais avec un projet fort différent du mien, soit la description de la prose narrative du xv^e siècle (cf. *la Prose narrative française du XV^e siècle. Étude esthétique et stylistique*, Copenhague, Munksgaard, 1958, 198 p.

5. Comment interpréter autrement en effet l'expression « plus à plein » qui précise treize fois la formule type des résumés, « comme vous orrez cy après »?

nouvelle (p. 518), il y a aussi parmi « les histoires qui a present courent » (14^e, p. 97), toutes celles que l'on choisit d'écartier (20^e, p. 131)⁶ et même celles que l'on avoue ignorer⁷. Il y a également celles que racontent des personnages, une fois leurs aventures terminées⁸ ou bien à l'intérieur des nouvelles où il arrive qu'elles provoquent les événements⁹.

Et comment le lecteur échapperait-il aux nombreux procédés qui contribuent à maintenir cet univers narratif? Citons à titre d'exemples — ce court exposé ne peut prétendre à l'exhaustivité — ceux qui relient entre elles certaines histoires, que ce soit la reprise d'un thème (23^e et 24^e, p. 227-245)¹⁰, le retour de l'un des acteurs (79^e, 80^e et 81^e, p. 467-473)¹¹, des allusions ou à un conte déjà entendu (52^e et 40^e, p. 333 et 274, 32^e, p. 215-226)¹² ou à l'ensemble des contes (10^e, p. 79)¹³, tout simplement encore l'utilisation du même conteur¹⁴; les procédés aussi qui attachent chacune des histoires au cercle : tous les débuts — la plupart des conclusions également — qui font en-

6. « Assez et largement d'ystoires à ce propos pourroit on mettre avant conformant la bestise des Champenois. Mais, quant au present, celle qui s'ensuyt pourra souffire. »

7. « Et n'est encores venu à ma cognoissance se il differra la chose ou par ignorance ou pour doute d'esclandre », précise le conteur de la 23^e nouvelle (p. 153).

8. Cf. la 18^e nouvelle qui finit sur cette phrase : « Et l'escuier en Bourgoigne se retourna, qui aux galans et compaignons de sorte joyeusement racompta ceste son adventure dessusdite » (p. 125).

9. C'est ainsi dans la 8^e nouvelle : le récit fait par le nouveau marié à sa femme provoque le récit de celle-ci qui à son tour met fin au mariage non encore consommé (p. 68-72).

10. Dans les deux cas il s'agit d'une femme dont le double jeu est découvert.

11. Un « asne », en l'occurrence ici.

12. Soit le conte mettant en scène tout un couvent de frères mineurs qui se font annuellement payer la « disme » par les femmes de leur ville, les jeunes de préférence.

13. Comme ce commentaire situé au début de la 10^e nouvelle : « ...ceste presente hystoire, pour [ce] propos continuer, et le nombre de ces histoires accroistre, fera mencion comment... » (p. 79).

14. Utilisation consécutive parfois. Ainsi « Monseigneur le Duc », pour les première et seconde nouvelles. Mais n'y aurait-il pas là un mécanisme destiné à mettre en branle les autres nouvelles?

tendre la voix du conteur¹⁵; les débuts et les conclusions qui laissent occasionnellement deviner ses gestes¹⁶ et qui rappellent bien souvent la présence des auditeurs, ne serait-ce que par une apostrophe comme « mes bons seigneurs » (89^e, p. 512); parmi les interventions du conteur et les interpellations au public, toutes celles enfin qui, au cours de chaque conte, renforcent l'intimité du groupe¹⁷ ou constituent des appels directs à sa collaboration¹⁸. Quant aux formules de connivence du type « notre yvroigne » (6^e p. 61), « notre fille grosse » (8^e, p. 70), « notre curé » (73^e, p. 441), elles nous font déjà pénétrer dans l'« aire de farine grillée »!

L'AIRE DE FARINE GRILLÉE

C'est la valeur de connivence en effet qui marque cette deuxième classe de procédés. Le stade d'une possible remise en question du cercle est dépassé; il s'agit maintenant d'accrocher, de l'intérieur, la matière du récit à l'attention de l'auditoire auquel, rappelons-le, appartient maintenant le lecteur. Quelle meilleure manière d'y arriver que de s'appuyer sur les auditeurs eux-mêmes? Sur ce qui constitue leur monde? On est alors certain de les atteindre au plus profond de ce qu'ils sont, en tant qu'individus comme en tant que groupe, et de provoquer à coup sûr le rire. Ce dernier n'est-il pas, plus souvent qu'autrement, un phénomène de reconnaissance? Et ne gagne-t-il pas à être partagé?

Le conteur compte tantôt sur le bon sens de son auditoire, tantôt sur son expérience. Son bon sens, dans

15. Surtout lorsque celui-ci se compromet par une formule comme « J'ay cogneu en mon temps » (64^e, p. 241), qu'il insiste sur la qualité de l'anecdote qu'il se prépare à relater — « un cas digne de reciter » (26^e, p. 163) — ou encore qu'il se dit dans l'impossibilité de n'y rien « tailler, ne roigner, ne mettre, ne oster » (25^e, p. 159).

16. S'il jure sur l'Évangile, par exemple, de la véracité de son histoire, comme dans la 30^e nouvelle (p. 201).

17. Comme la formule populaire que Rasmussen nomme « datif éthique » : «...et vous assault sa femme... » (12^e, p. 89).

18. Celle-ci, par exemple : « La response qu'il eut de prinsault, chacun la peut penser et savoir... » (26^e, p. 163).

des décrochages au présent comme celui-ci : « Assez près d'un gros et bon village [...] avoit *et encore a* une montagne... » (13^e, p. 97)¹⁹; son expérience, chaque fois qu'il fait allusion soit à des personnages connus²⁰, soit aux travers proverbiaux de certaines gens²¹, chaque fois surtout qu'il rencontre son adhésion à des clichés du type : « ... et cent mille choses que femmes scevent dire ... » (20^e, p. 133). Car qui ne serait pas d'accord pour reconnaître qu'« Amour [...] bande les yeulx de ses serviteurs » (26^e, p. 163) ou que « Fortune, envyeuse peut estre » (85^e, p. 493)? Ne s'entend-on pas également sur l'habitude de dissimuler le vocabulaire érotique sous des périphrases pleines d'agréables sous-entendus — ainsi « faire la chose que savez » (68^e, p. 418) — ou derrière des termes de métier que le conteur adapte selon le sujet²², quand il ne les file pas tout le long du conte²³, pour la plus grande joie de son public. Il y a l'ironie aussi dont se sert habilement l'auteur des *Cent nouvelles nouvelles*²⁴ : et qu'est-ce que l'ironie sinon une connivence particulièrement poussée ?

Cette connivence, qui en est d'abord une de thèmes et de langage, affecte directement les réactions de l'auditoire face au déroulement du récit. C'est pourquoi il suffit bien souvent au conteur de donner les « ingrédients » de son histoire. Qui ne sait, par exemple, ou qui ne saurait très vite après lecture de quelques contes — je pense ici au lecteur moderne — ce qui attend la « belle, gentille et jeune femme » (et son mari le meunier!) remarquée par un

19. C'est nous qui soulignons.

20. Comme le conte de saint Pol, dans la 44^e nouvelle (p. 154).

21. Ainsi « la bestise des Champenois » (20^e, p. 131).

22. Cf. la 85^e nouvelle : le mari qui est orfèvre découvre que sa femme le trompe avec son curé. Il punit ce dernier de telle sorte qu'il le rend incapable à l'avenir de « marteler sur enclume feminine » (p. 494).

23. Comme dans la 71^e nouvelle (p. 431-433) où il est question de « musique [...] douce », d'« instrumens [...] accordez », de « cim-bales » dont joue l'amant presque devant le mari qui « en oyt le son », etc.

24. Ex. : « ...et, tantost qu'il fut affublé du doulx manteau de mariage... » (12^e, p. 87).

chevalier marié à une « belle et gente dame », sans doute moins jeune. Surtout si le mari est absent et que la meunière se rend seule à la fontaine (3^e, p. 38)! Une toute petite phrase — le simple nom d'un personnage même, celui de « Trenchecoille » dans la 64^e nouvelle (p. 402) — produit à l'occasion un effet identique et pour les mêmes raisons. Comment l'auditoire ne plaindrait-il pas à l'avance ce « gentilhomme » dont il est dit de façon prémonitoire, au début de la 56^e nouvelle, que « De son maleur avoit une tres belle jeune femme » (p. 352)? À peine le conteur a-t-il alors besoin de cet autre mécanisme — le « un jour » (ou le « il advint que ») — bien connu de son public pour déclencher l'anecdote. Ce dernier la devine déjà, il l'imagine amusante et s'en réjouit, ce qui d'ailleurs ne peut qu'augmenter sa surprise et son plaisir quand les choses ne se contentent pas de se passer telles que prévues mais rebondissent vers une conclusion inattendue²⁵.

LES TRACES DES SABOTS

Le plaisir de l'auditoire, voilà le seul véritable but du conte lorsqu'il est dépourvu d'intentions morales. Or, ce plaisir n'est pleinement atteint que si le conteur — et je reviens à l'image sur laquelle j'ai construit la présente réflexion — réussit à faire apparaître, sur la farine grillée, la trace des sabots des chevaux. Les *Cent nouvelles nouvelles* y parviennent, me semble-t-il, de façon remarquable et je crois savoir pourquoi : leur auteur utilise à la fois des procédés qui poussent l'auditoire vers les événements racontés et des procédés qui tirent ces derniers à l'auditoire. Les procédés qui poussent l'auditoire vers les événements sont les moins nombreux ; ils s'ajoutent toutefois à ceux, déjà inventoriés, qui ferment le cercle et établissent une

25. Comme dans la 3^e nouvelle, celle dont il est question plus haut : on s'attend que le meunier soit trompé ; il l'est mais il se venge aussitôt du chevalier en le trompant à son tour et cela est inattendu. Inattendu aussi le fait que les deux hommes acceptent assez facilement leur malheur : il leur suffit de n'en plus parler !

connivence entre le conteur et le lecteur-auditeur. Fout partie de cette catégorie, toutes les invitations directes à ne rien manquer de ce qui se passe²⁶, les déictiques²⁷, certaines explications qui précisent le récit²⁸, des tournures enfin comme « Si nostre mari fut joyeux, il ne le fault ja demander » (78^e, p. 464).

Parmi les procédés qui tirent à l'auditoire les événements racontés, l'un des plus intéressants est sans doute le dialogue. Le conteur y vient dès qu'il lui paraît nécessaire de rapprocher ses personnages — souvent au moment justement où l'action se noue, comme l'a d'ailleurs déjà signalé pour le roman A. Henry²⁹ — et de les laisser agir, sans son intermédiaire, sous les yeux mêmes du lecteur. Ce dernier se trouve alors comme au spectacle : il devient sensible aux changements de voix et d'accents (une femme après tout n'a pas la voix d'un homme et un curé qui dit s'exprimer « *in verbo sacerdotis* » (70^e, p. 427) ne parle certainement pas comme le « bon laboureur » (12^e, p. 87-90) cherchant son veau!); il devient sensible aux moindres variations d'intonation et même aux mimiques qu'elles supposent, surtout si les répliques sont ponctuées, comme c'est souvent le cas, de « Ha! » (20^e, p. 135), « Hélas! » (8^e, p. 71), « Par ma foy! » (30^e, p. 205) ou émaillées de jurons : « Ha! [...] par la mort bieu! vous dictes voir. Saint Anthoine arde la louve! » (36^e, p. 253). La rencontre du lecteur avec la matière du conte a donc lieu jusque dans une sorte d'au-delà du verbal et en dehors de tout contact apparent avec le conteur devenu simple

26. Les « escoutez qu'il lui advint » (20^e, p. 137); les « veez cy comment » (13^e, p. 92); les « Pensez qu'il y eut grand risée » (25^e, p. 161).

27. Ainsi « ceste compaignie » (56^e, p. 355); « ce chaperon fourré » (62^e, p. 414).

28. Dans la 34^e nouvelle, le mari dit à sa femme qui vient de le tromper doublement que « celuy qui est la hault paiera tout ». L'amant du grenier se croit concerné mais le conteur met le lecteur dans le coup en expliquant que « par celuy de la hault », le mari « entendoit Dieu » (p. 245).

29. Cf. « L'expressivité du dialogue dans le roman », in *la Littérature narrative d'imagination*, Paris, P.U.F., 1961, p. 8.

médium et qui ne semble garder droit de regard sur le tissu narratif que par des incisives³⁰. Mais n'est-ce pas là le point extrême de ce que Wayne C. Booth a examiné sous le terme de *showing*³¹ ?

Showing qui n'est réussi qu'une fois installée une certaine connivence conteur/lecteur et dont il est paradoxalement le dépassement. *Showing* qui existe déjà quoique à un degré moindre, dans le discours indirect³²; qui existe également chaque fois que le conteur, désireux de rendre immédiat un événement, multiplie soudain les verbes actifs³³; lorsqu'il passe brusquement de l'aoriste à l'infinitif de narration³⁴ ou encore au présent³⁵; lorsqu'il a si bien disparu dans ses personnages qu'il emploie le vocatif avec une valeur de troisième personne³⁶ ou fait siennes des expressions leur appartenant³⁷. *Showing* aussi quand il y a énumération³⁸, exagération³⁹, invention ver-

30. Comme « dist l'escuyer », « dist le chevalier » (36^e, p. 253).

31. Cf. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1961, 455 p.

32. Dans ce passage, par exemple : « ...et, ainsi qu'elle scet, prie a monseigneur, pour Dieu! que de sa grace il luy veille enseigner qu'elle doit faire pour garder ce pouvre devant de cheoir » (3^e, p. 39).

33. Ex. : « Si ne scet que penser; il les leut neantmoins; en lysant, le sang luy monte et le cueur fremist, et devint tout alteré de maniere et de couleur » (46^e, p. 180).

34. Ex. : « Et bon homme de se sauver... » (4^e, p. 51).

35. Ex. : « Ses gens hodez et traveillez, et leurs chevaulx aussi ne contredirent pas a monseigneur, qui picque son courtaut et fait tant en peu d'heure qu'il est en la basse court de son hostel descendu, ou il trouva ung varlet qui le deffist de son cheval » (16^e, p. 111).

36. Cf. dans la 3^e nouvelle, « le chevalier » du récit devient « monseigneur » dès que le mot a été utilisé par la meunière : « La simple musnière, oyant les parolles de monseigneur... » (p. 39).

37. Ainsi le « nostre gendre » de la 86^e nouvelle, qui est d'abord celui de la belle-mère du conte (p. 501).

38. Comme dans ce passage où il est question des soins donnés à une jeune malade : « Or sont venuz maistre Pierre, maistre Jehan, maistre cy, maistre la, tant de phisiciens que vous voudrez... » (2^e, p. 32-33).

39. Dans la 26^e nouvelle, Katherine pleure tant que ses larmes « descendirent au long de sa belle et clere face jusques bien bas sur sa robe » (p. 164).

bale ⁴⁰, jeu de mots ⁴¹, double sens ⁴², etc. *Showing* à l'occasion si convaincant qu'il va jusqu'à provoquer l'emballement du conteur emporté par son propre succès — celui qu'il imagine auprès du lecteur virtuel — au point d'ajouter encore à une matière déjà évocatrice ⁴³. La relation conteur/lecteur peut-elle être plus étroite? Et plus grand le plaisir du lecteur?

*
* *
*

Fermeture et maintien d'un cercle conteur/lecteur, établissement d'une connivence, *showing*, trois grands moments qui m'ont paru essentiels dans les *Cent nouvelles nouvelles*. Trois moments évidemment enchevêtrés les uns dans les autres et sans lesquels elles ne pourraient toucher le but poursuivi, soit distraire et faire rire. Comment alors ne pas être tenté de généraliser et de formuler l'hypothèse — ou plutôt la double hypothèse — suivante : *tout conte littéraire* (par « littéraire », je veux dire « écrit » en opposition à « oral ») *comporterait nécessairement ces trois mêmes moments formés d'à peu près les mêmes procédés*. La raison qui constitue la seconde partie de mon hypothèse en est très simple : *tout lecteur de contes*, j'entends tout « véritable » lecteur de contes, *redevient « auditeur »*, avec tout ce que le mot implique de primitivité, exactement comme redevient « auditeur » le lecteur de poèmes. Si le lecteur de contes « entend » les contes qu'il lit, ne faut-il pas que ceux-ci soient écrits pour répondre à son attente ? Ne doivent-ils pas s'efforcer de recréer, par

40. Ex. : « le tresbeau petit charreton » qu'un charreton de passage « fist » à la dame de la 54^e nouvelle (p. 345).

41. Celui-ci, par exemple : « La devocion que monseigneur avoit aux sains de sa meschine de jour en jour croissoit... » (17^e, p. 116).

42. Ainsi cette réplique du curé pressé de marier la jeune fille dont il entend alors obtenir les faveurs : « Et faietes bonne chere car j'espere bien ceste besoigne mener a fin » (43^e, p. 297).

43. Cf. le début de la 12^e nouvelle où le conteur présente un mari qui « quelque part qu'il encontrast sa femme, il l'abbatoit » (p. 87).

un certain nombre de mécanismes, l'atmosphère même et donc la magie du conte oral ?

Double hypothèse qui reste à vérifier, bien entendu, mais qui soulève déjà toute une série de questions. Celle du dosage de ces mécanismes, par exemple. N'est-il pas raisonnable en effet de supposer ce dosage variable d'un conte (ou d'un recueil de contes) à l'autre ? Variable d'abord selon le lecteur visé. Cela n'est-il d'ailleurs pas déjà presque démontré par les *Cent nouvelles nouvelles* ? Car sans la fiction interne d'un public exclusivement masculin — et j'ai la conviction qu'il s'agit bien d'une fiction — celles-ci auraient-elles pu être ce qu'elles sont ? Variable également selon les types de contes. Et ne pourrait-on pas imaginer une sorte de théorème multiple, théorème dont l'énoncé initial se lirait ainsi : *plus un conte est réaliste, plus il exige, comme dans le corpus examiné, une forte connivence; plus au contraire il tend vers le merveilleux, plus c'est la fermeture du cercle qui importe et sans doute le showing. Plus..., etc.*

JEANNE DEMERS