



HAL
open science

Éditorial

Nicole Belmont, Manon Brouillet, Jean-Marie Privat

► **To cite this version:**

Nicole Belmont, Manon Brouillet, Jean-Marie Privat. Éditorial. Cahiers de Littérature Orale, 2014, L'autre voix de la littérature, 75-76. hal-01363013

HAL Id: hal-01363013

<https://hal.science/hal-01363013>

Submitted on 1 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Éditorial

Nicole Belmont, Manon Brouillet et Jean-Marie Privat



Édition électronique

URL : <http://clo.revues.org/2134>
ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2014
ISBN : 978-2-85831-222-1
ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Nicole Belmont, Manon Brouillet et Jean-Marie Privat, « Éditorial », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 75-76 | 2014, mis en ligne le 14 mai 2015, consulté le 03 octobre 2016. URL : <http://clo.revues.org/2134>

Ce document a été généré automatiquement le 3 octobre 2016.



Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Éditorial

Nicole Belmont, Manon Brouillet et Jean-Marie Privat

Pendant un certain temps vint au marché un conteur. J'allais l'écouter en cachette [...]. Quand, le soir, à la lueur d'une petite lampe à huile, ma mère s'affairait à confectionner des vêtements ouatinés pour la maisonnée, c'était plus fort que moi, il fallait que je lui raconte l'histoire que j'avais entendue de la bouche du conteur [...]. Je lui racontais de façon haute en couleur [...], je ne cessais d'enjoliver mon récit [...].

En ai-je entendu, dans les étables et les écuries [...] et même sur les chars à bœufs brinquebalants, de ces histoires d'esprits et de démons, de ces légendes historiques et autres anecdotes captivantes ! [...] Jamais je n'aurais pu penser que tout cela, un jour, servirait de matériau à mon écriture. (Mo Yan, 2012, 14-19).

Pendant un certain temps vint au marché un conteur. J'allais l'écouter en cachette [...]. Quand, le soir, à la lueur d'une petite lampe à huile, ma mère s'affairait à confectionner des vêtements ouatinés pour la maisonnée, c'était plus fort que moi, il fallait que je lui raconte l'histoire que j'avais entendue de la bouche du conteur [...]. Je lui racontais de façon haute en couleur [...], je ne cessais d'enjoliver mon récit [...].

En ai-je entendu, dans les étables et les écuries [...] et même sur les chars à bœufs brinquebalants, de ces histoires d'esprits et de démons, de ces légendes historiques et autres anecdotes captivantes ! [...] Jamais je n'aurais pu penser que tout cela, un jour, servirait de matériau à mon écriture. (Mo Yan, 2012, 14-19).

- 1 Il n'y aurait donc pas plus de grand partage entre les cultures exotiques et nos cultures domestiques qu'entre l'expérience de l'oralité du monde et la prose littéraire des écrivains les plus stylistes. Le « scripturaire » (occidental) ne serait plus ce qui se sépare et nous sépare fatalement du « monde magique des voix » (Certeau, 1980 : 235) ; au contraire, la littérature serait parfois le lieu et la formule d'une « ample mélodie tissée de mille voix », « chant d'une lampe » ou « souffle du soir » (Rilke, 2008, 25). C'est en tout cas cette hétérophonie constitutive de quelques récits que nous souhaitons donner à entendre ici.
- 2 Lee Haring, le premier, nous guide sur les chemins et les traverses que Jean Paulhan a parcourus et décrits jadis à Madagascar (1908-1910) :

Il y a dans les marées des cigognes et de grandes guêpes aux ailes roses. De vieilles femmes, près de la route, coupent des tiges de riz et en font des bouquets. Et quand je passe, elles dénouent, pour me saluer, le chiffon enroulé autour de leur tête. (Paulhan, 1982, 114).

- 3 Paulhan est en quête de performances langagières inouïes et plus sûrement encore de dépassement culturel. Il croisera la poésie obscure (c'est sa formule) des proverbes populaires¹, des récits légendaires et des bientôt fameux *hain-teny* :

Tsraraka, chant des pintades au-dessus de la forêt aux arbres droits, descente lente des nuages sur la maison de celle que j'aime plus que les autres. (Paulhan, 1982, 198).

- 4 Pourtant, si le jeune Paulhan fut définitivement marqué par l'expérience du secret et du sacré – « Il est bien vrai que les gens gagnent à être connus, comme on dit. Ils y gagnent en mystère » (cité par Augé, 1976, 28) – comme le démontre savamment et brillamment L. Haring :

his defense of the poetic character of Malagasy oral literature, against the European expectation that the colonized must be too primitive to know real poetry, was timely, but not timely enough to create a visible link between oral literature studies and the official literary world. (p. 44).

- 5 Dans l'étude que nous propose Victoire Feuillebois de Nikolaï Gogol (*les Veillées du hameau*, 1830-1843) et de George Sand (*les Veillées du chanvreur*, 1844-1849), les stratégies narratives jouent d'une oralité à la fois imaginaire et pragmatique qui permet de rapprocher, puis de dissocier conteur représenté et narrateur maître du jeu ; et surtout ce jeu des instances discursives vise dans le même temps à établir un contact direct avec l'écoute du lecteur. Ce modèle narratif de la veillée paysanne permet à la fois de profiter de l'attrait pour la parole vive typique de la sensibilité romantique et de faire ressortir par contraste la figure d'un narrateur détaché de l'horizon de la veillée elle-même. Ces différentes voix de papier excluent en effet que les textes soient tenus raisonnablement pour des ethno-textes car d'une façon ou d'une autre, comme le démontre V. Feuillebois, la figure de l'auteur surplombe la mise en scène de la polyphonie énonciative, et en assume la langue (nationale). Cette rhétorique et cette poétique de délégation de la parole confèrent à ces textes le statut d'institutions de transfert du contage rustique dans une sorte de transaction symbolique sous condition et sous contrôle auctorial. Un droit de cuissage scriptural en somme pour l'écrivain, un plaisir à l'art littéraire écrit, ses fictions d'oralité et ses effets auraculaires pour le lecteur coopératif :

En voilà encore une nouveauté ! Drôles de « soirées » ! Et c'est un apiculteur, s'il vous plaît, qui vous lance ça sur le marché ! [...] On dirait bien qu'on n'a pas encore plumé assez d'ois ni gâché assez de chiffons pour en faire des plumes et du papier ! (Gogol, 1989, 23).

- 6 Dans *Lémistè ou la voix magique des codex créoles*, Malik Noël-Ferdinand nous initie à la politique et à la poétique de l'écriture du poète martiniquais Monchoachi. L'œuvre singulière associe le monde de l'oralité créole aux univers mythologiques précolombiens ; et ce flux hétérogène entre en fusion évocatoire grâce aux sortilèges des rituels magiques antillais. L'énonciation personnelle se dérobe ici au profit d'une sorte de vox anonyma et commune qui tend à exclure le dialogue interindividuel et à éluder le sujet particulier (européen) pour imposer comme en surimpression un tutoiement créatif en résonance à la fois avec « l'histoire du peuplement de l'Amérique » et avec « le chant littéraire du monde antique et moderne ». Noël-Ferdinand montre alors comment Monchoachi force les limites de l'écriture pour donner à lire « les yeux de la voix », à l'image de ces

ancestraux systèmes de notations aztèques liés à la performance orale rituelle. Oralités aux échos imperceptibles, livres peints sauvés des autodafés, voyages au pays des morts, chants du monde présent (plutôt que Logos du maître), bref une chorégraphie de mots et de cosmologies, une forme de synchronisme culturel et de syncrétisme culturel où la danse, la poésie et la musique ensauvagent savamment et librement une prose déroutante aux signifiants envoûtants, une prose pluriglossique et multimodale, une prose panaméricaine et panthéiste surtout en quête d'une sorte de pan-oralité :

Le cheval blanc est sans rênes et sans pieds
 I' mgonna mess with you
 Des voix bourdonnent dans les cours
 gros-bec mangé chouval-bondié
 (Monchoachi, 2012, 101)

- 7 Ainsi Monchoachi le poète ne renierait-il sans doute pas les propos de Lessing la romancière :

[...] Nous disposons d'un héritage d'histoires, de contes, transmis par les anciens conteurs – nous connaissons les noms de certains, mais pas de tous. Cette lignée de conteurs remonte à une clairière au milieu de la forêt où brûle un grand feu et où les anciens shamans dansent en chantant, car notre patrimoine d'histoires est né dans le feu, la magie, le monde des esprits. Et c'est encore là qu'il est conservé aujourd'hui [...]. C'est le conteur, le faiseur de rêves, le faiseur de mythes, qui est notre phénix : il nous représente au meilleur de nous-mêmes et au plus fort de notre créativité. (Lessing, 2007) ?

- 8 Avec *Joies et peines de l'enfant Naktsang* publié en 2007, Xénia de Heering nous donne à entendre un « récit de paroles » raconté (après coup) du point de vue d'un enfant. Naktsang vécut en effet son enfance dans un petit village du Tibet dans les années 1950, années cruciales comme on sait pour le Tibet, sa culture et sa langue. Or, cette écriture d'une langue orale et dialectale est à la fois inhabituelle au regard des pratiques écrites dominantes et inouïe dans son art propre de la parole écrite. Ce récit autobiographique évoque la vie quotidienne (vie sous la tente, activités pastorales, jeux des enfants, pratiques religieuses, etc.), mais aussi les bouleversements politiques qui brutalisèrent durablement et parfois tragiquement les populations. À l'afflux de souvenirs émouvants dont la portée symbolique et historique parle très fortement à des lecteurs tibétophones en situation de connivence culturelle s'ajoute une nostalgie pour une oralité locale et largement perdue où se nouent les affects de l'enfance et souvent les traumatismes de l'exil. Cette voix sienne murmurée ou chantée dans une littérature de l'autre enchante ses lecteurs sensibles à l'aura langagière d'un monde si proche et si lointain :

Il a un peu frotté la *tsampa* dans ses mains, et ensuite il l'a frottée sur son cou et sur sa tête. Et puis il en a encore détaché un petit bout, et il l'a donné à un autre vieux, à côté de lui, en lui disant : « Eh, toi ! Frotte-toi le cou et le dos avec ça, ça apaise le *lung*. » (p. 114).

- 9 Claudia Desblaches nous fait entendre ici le cri du paon dans la gueule du dragon, sous la plume (si l'on ose dire) de Flannery O'Connor. Une « poétique criarde » est en effet l'ambition de cette littérature qui fait songer aux univers oniriques de Bosch où se pavent les animaux d'un bestiaire à la fois étrange et familier. O'Connor sonorise sa prose pour qu'un « univers grouillant de vies et de cris, une véritable basse-cour à haute voix » entre, fut-ce en grinçant, dans la tête de son lecteur. Cette quête de primitivité est une quête d'oralité première, proche des âges d'oralité où nul n'était sourd aux voix du monde. Et ces voix fabuleuses ou terrifiantes sont comme des actants que les personnages, héroïques ou non, se doivent d'affronter pour accéder à des cosmologies

inouïes, précisément. L'écriture d'O'Connor fait écho aux sonates dissonantes, à la fois célestes et infernales, d'une sorte d'orphisme initiatique. Cette zoophonie plus ou moins cacophonique donne voix aux êtres bizarres et déformés par la vie ou à vie, défaillances de la parole et défaillances de l'âme, c'est tout un et pour chacun dans l'univers quotidien et imaginaire de l'auteur. D'autres personnages chantent ou crient à tue-tête, comme dans un sabbat carnavalesque hanté par l'absence de Dieu. Ces désordres dans la communication et ces sonorités désordonnées seraient comme le gage ou le symptôme d'un continuum (mythique ?) entre des univers ordinairement disjoints par une fatalité ontologique :

Il retint sa respiration comme s'il s'apprêtait à entendre une voix d'en haut. Au bout d'un instant, il entendit une poule qui grattait sous lui, sous la véranda. (O'Connor, 2009, 377).

- 10 Flore Coulouma, dans *The Soundscape of Oral Tradition on the Printed Page*. *Garrison Keillor's Radio Romance*, explore une autre oralité, une oralité moderne et technologique, mais aussi déjà nostalgique, celle d'un média de masse vieux de quatre-vingts ans, la radio. Lui-même homme de radio, Keillor a pratiqué ces deux types de voix, le roman et le récit radiophonique. *Radio Romance* explore, et s'amuse des écarts entre les émissions radiophoniques et ce qui ne serait que de la littérature lue. F. Coulouma montre que le jeu entre le script de l'émission et sa réalisation vocale est au centre d'un questionnement sur la voix et l'oralité :

Roy was beavering away in his workshop on the farm, working on something he called a Resonance Radio, which would let a listener hear the broadcast voice as resonantly as his own, to give *listening* the same sensation as *speaking*. The Radio was constructed as a chair with big padded speakers mounted in the back and the headrest and in the arms, conducting sound directly through the torso. (Keillor, 1992, 212).

- 11 L'audience a en effet toute sa place, par le courrier des auditeurs en particulier, mais l'œuvre littéraire seule sait redonner leur chair à ces voix qui dialoguent dans l'intimité de leurs foyers avec la voix radiophonique.
- 12 La station de radio fictionnelle WLT est alors pour l'auteur un laboratoire d'exploration sur la frontière ténue entre la réalité et la fiction, d'autant plus ténue que la fiction est portée par l'intermédiaire d'une voix qui est bien réelle, qui est celle du « storyteller-performer » comme celle du personnage, sans qu'aucun cadre ne vienne rappeler à l'auditeur la disjonction entre les deux. Bien plus, pour que l'illusion fonctionne, la voix radiophonique s'adonne à ce grand écart : tout en étant travaillée, polie et « écrite », elle doit passer pour spontanée. À l'instar de la poésie ?
- 13 Dans *À mots couverts*, Jean-Marie Privat déploie la polyphonie culturelle du roman en s'intéressant aux systèmes des signes dans *Madame Bovary*. Le « réalisme folklorique » (Bakhtine, 1978, 297) du récit ne réside pas dans la peinture pittoresque des us et coutumes de la campagne normande (que Flaubert connaissait). Il s'exprime par l'inscription dans la structure verbale et dramatique du récit lui-même d'une croyance aux intersignes. L'écriture de Flaubert conjugue en effet la dynamique peu ou prou prédictive du roman réaliste (les fameux indices (Barthes, 1966) disposés ici ou là qui préparent, anticipent, rappellent, condensent, etc., le cours du récit et lui assurent une cohérence sémio-poétique) et la stylisation d'oralités prédictives (anciennes ou non) qui réfèrent à des univers symboliques où la magie performative de la parole n'est point vaine créance. Cette coalescence noue ainsi dans le roman mauvais signes ou paroles de malheur et ordre (et désordre surtout !) du récit lui-même. À charge évidemment pour le

lecteur de jouer sans préjugé le jeu d'une attention aux malédictions et de pactiser en somme avec la pensée superstitieuse d'un roman comme bouleversement (ironique) des cosmologies attendues, sous le couvert des cris et des chuchotements prosaïques :

il accusa le père Rouault d'être fier et il s'en fut se joindre, dans un coin, à quatre ou cinq autres des invités, qui ayant eu par hasard, plusieurs fois de à table des viandes suite les bas morceaux des viandes, trouvaient aussi qu'on les avait mal reçus, chuchotaient entre eux sur le compte de leur hôte, et souhaitaient sa ruine à mots couverts. (Flaubert, brouillons).

- 14 Avec Davide Vago c'est encore d'une oralité in-entendue qu'il s'agit puisque le monument de papier et le culte de l'écriture que représente *À la recherche du temps perdu* résonnent de mille voix. Les voix des bavards et les voix des ténors, les potins des salons, les cris de la rue aussi. Mais c'est surtout la voix et plus encore la vocalité (l'activité langagière plus ou moins indépendante des codes linguistiques) qui retient l'attention. Qui retient l'attention en tout premier lieu du jeune Marcel et décide en quelque façon de sa vocation littéraire. L'analyse se centre ici sur les fameuses pages où Proust décrit le moi et l'émoi de l'enfant pris dans l'aura de la lecture maternelle de *François le Champi* de George Sand. Cette matérialité ombilicale et intime du don du texte serait au principe de la phrase du romancier, pour autant qu'en deçà de la viva voce aimante de la mère subsisteraient toujours des tons et des cadences, des sons et des souffles, bref un bio-rythme corporel et personnel. Comme si la respiration oratoire de la phrase proustienne (et son retentissement esthétique) s'originait dans l'oralité privative de la lecture du soir (avec ses propres imaginaires matriciels) et s'illustrait épisodiquement dans l'oralité rustique de quelque conteur sandien :

Maman s'assit à côté de mon lit ; elle avait pris *François le Champi* [...]. Elle fournissait toute l'ample douceur à ces phrases qui semblaient écrites pour sa voix [...] Elle retrouvait tout l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas. (Proust, 1954, 41-42).

- 15 Kathie Birat étudie les voix du passé chez Nathaniel Hawthorne. Il s'agit d'une oralité plurielle liée à la vie familiale de l'auteur, à sa connaissance (livresque) de la littérature orale américaine, à son intérêt aussi pour la transmission culturelle. La part *sauvage* ou du moins irrationnelle et hétérodoxe des légendes locales ou des récits superstitieux fascinait le jeune Nathaniel. Les récits de voyage alimentèrent aussi son hétérotopie littéraire et son goût pour la figuration de personnages peu familiers avec le monde de l'écrit. La narrativité des contes et plus généralement le folklore américain s'encre/s'ancra dans un mouvement plus général d'invention d'une culture nationale populaire. En fait les récits de Hawthorne peuvent s'entendre sur fond d'imaginaire communautaire à la fois en construction et en torsion dans la mesure où l'écrivain utilise l'économie symbolique du conte traditionnel pour traduire en termes narratifs nouveaux la complexité d'une société déjà travaillée de l'intérieur par des contradictions où l'individu se singularise... et s'isole. Et pour faire ainsi exister des personnages hantés par la troublante séduction d'une mémoire collective orale, parfois d'esprit biblique, souvent cruelle, sombre ou simplement obscure :

Il écarta les rideaux qui masquaient la fenêtre ; une franche clarté envahit la chambre, il regarda sa femme : la petite main avait disparu. En même temps un strident éclat de rire lui révéla la présence d'Aminadab. — Ah ! vile créature de fange ! [...] Ces exclamations réveillèrent Georgina, qui se regarda dans un miroir que son mari lui présentait. (Hawthorne, 1876, 23).

- 16 Nicole Belmont s'interroge enfin sur la reprise dans les contes écrits d'épisodes et de motifs narratifs transmis par l'oralité, littérature mouvante s'il en est, mais littérature

tout de même ou orature/oraliture si l'on veut (nul ne s'inquiète toutefois de l'expression langue... écrite). Cette variabilité de l'oralité conteuse est à l'évidence à l'opposé de l'idéal de transmission ne variant des textes de la littérature écrite (manuscrite ou imprimée ; la labilité de la littérature numérique défait sous nos yeux ce bel ordre...) Le débat se noue ici autour de l'hypothèse contestée par certains d'un héritage folklorique présent dans l'économie narrative, sémantique et imaginaire des contes littéraires d'autrefois, les contes de Perrault constituant un cas d'école, si on peut dire ! Certes il n'est ni interdit ni contre-productif de partir en quête des intertextualités savantes (écrites) dans lesquelles s'encrent aussi ces contes, mais pourquoi diable refuser à ces mêmes récits le bénéfice d'un ancrage dans la mémoire de l'oralité ? Serait-ce le flou du régime d'historicité propre à la littérature orale ancienne, biens sans maître, qui conduit les analyses scriptocentrées et modernistes à dénier et à dénouer les liens avec la culture folklorique traditionnelle et presque à rejeter comme indigne de la langue nationale l'idée même d'une telle affiliation symbolique et textuelle. C'est à ce point aveugle de la critique en Cour que s'attaque N. Belmont et ce n'est pas la dernière édition de Perrault (Fumaroli, 2014) qui atténuera son courroux².

- 17 Et comment ne pas laisser le dernier mot à J. M. G. Le Clézio (2008), à sa si belle défense et illustration de l'art verbal et à son si profond hommage à Elvira l'inconnue ?

[...] Une nuit est arrivée une jeune femme. Son nom était Elvira. Dans toute la forêt des Emberas [population amérindienne, isthme de Panama, NDE], Elvira était connue pour son art de conter.

C'était une aventurière, qui vivait sans homme, sans enfants – on racontait qu'elle était un peu ivrognesse, un peu prostituée, mais je n'en crois rien – et qui allait de maison en maison pour chanter, moyennant un repas, une bouteille d'alcool, parfois un peu d'argent. Bien que je n'aie eu accès à ses contes que par le biais de la traduction [...], j'ai tout de suite compris qu'elle était une grande artiste [...]. Le timbre de sa voix, le rythme de ses mains frappant ses lourds colliers de pièces d'argent sur sa poitrine, et par-dessus tout cet air de possession qui illuminait son visage et son regard, cette sorte d'emportement mesuré et cadencé, avaient un pouvoir sur tous ceux qui étaient présents.

À la trame simple des mythes – l'invention du tabac, le couple des jumeaux originels, histoires de dieux et d'humains venues du fond des temps, elle ajoutait sa propre histoire, celle de sa vie errante, ses amours, les trahisons et les souffrances, le bonheur intense de l'amour charnel, l'acide de la jalousie, la peur de vieillir et de mourir. Elle était la poésie en action, le théâtre antique, en même temps que le roman le plus contemporain.

Elle était tout cela avec feu, avec violence, elle inventait, dans la noirceur de la forêt, parmi le bruit environnant des insectes et des crapauds, le tourbillon des chauves-souris, cette sensation qui n'a pas d'autre nom que la beauté [...]. Quelque chose de simple, de vrai, qui n'existe que dans le langage. Une allure, une ruse parfois, une danse grinçante, ou bien de grandes plages de silence. La langue de la moquerie, les interjections, les malédictions, et tout de suite après, la langue du paradis.

C'est à elle, Elvira, que j'adresse cet éloge – à elle que je dédie ce prix que l'Académie de Suède me remet. [...]

BIBLIOGRAPHIE

- AUGÉ, Marc, 1976, les différences et l'indifférence : Paulhan écrivain ethnologue ?, in Jacques Bersani (éd.), *Jean Paulhan le souterrain* [Colloque de Cerisy], Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », p. 17-28.
- BAKHTINE, Mikhaïl, 1978, Formes du temps et du chronotope dans le roman, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, p. 235-398.
- BARTHES, Roland, 1966, Introduction à l'analyse structurale des récits, *Communications*, 8, p. 1-27.
- CERTEAU, Michel de, 1980, l'Économie scripturaire, *l'invention du quotidien. Arts de faire*, 1, Paris, U.G.E., p. 231-261.
- FLAUBERT, Gustave, 1856, le Repas de noce - définitif, folio 60, *Madame Bovary*, <http://flaubert.univ-rouen.fr/>
- FUMAROLI, Marc, 2014, Soriano, Bettelheim, Bénichou, lecteurs de Contes « populaires », in *Perrault : histoires ou contes du temps passé*, Paris, Flammarion, coll. « GF ». [Présentation par Marc Fumaroli de l'Académie française], p. 10-12.
- LE CLÉZIO, J. M. G., 2008, *Dans la forêt des paradoxes*, Conférence Nobel, le 7 décembre 2008. Copyright ©The Nobel Foundation 2008.
- LESSING, Doris, 2007, *Comment ne pas gagner le prix Nobel*, Conférence Nobel, le 7 décembre 2007. [Traduit par Isabelle D. Philippe]. Copyright ©The Nobel Foundation 2007.
- GOGOL, Nicolas, 1989, *les Soirées du hameau*. [Préface de Michel Aucouturier], Paris, Gallimard.
- HAWTHORNE, Nathaniel, 1876, la Marque de naissance, *Contes étranges*, Paris, Calmann-Lévy [traduction par E. A. Spoll].
- MONCHOACHI, 2012, *Lémisté*, s.l., Obsidiane.
- MO Yan, 2012, *Au pays des conteurs*, Discours de réception du Prix Nobel de Littérature 2012, Paris, Seuil. Copyright ©The Nobel Foundation 2012.
- PAULHAN, Jean, 1982, *Jean Paulhan et Madagascar, 1908-1910*, Paris, Gallimard, « Cahiers Jean Paulhan », n° 2.
- PROUST, Marcel, 1954, « Du côté de chez Swann », *À la recherche du temps perdu* I, Paris, Gallimard.
- RILKE, Rainer Maria, 2008 [rédigé en 1898], *Notes sur la mélodie des choses*, Paris, Allia.
- VERDIER, Yvonne, 1995, la Forêt des contes, Mythologie de la forêt, *Coutume et destin, Thomas Hardy et autres essais*, précédé *Du rite au roman* par Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », p. 207-222 et 223-234.

NOTES

1. Paulhan songea un temps rédiger une thèse sur la *Sémantique des proverbes* sous la direction de Lucien Lévy-Bruhl (Paulhan, 1982, 267-311).

2. M. Fumaroli, par exemple, critique vertement l'ouvrage bien connu de Marc Soriano (*les Contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968) qu'il présente comme inscrit « dans le sillage de Marx et de récents folkloristes » (p. 11). Ces marques d'infamie seraient dérisoires si elles n'étaient redoublées par une fort peu docte ignorance des travaux de ces mêmes folkloristes (comment peut-on dire après les travaux de l'ethnologue Yvonne Verdier (1995, 207-234) que « la forêt encore primitive dont il est si souvent question dans les *Contes* est l'allégorie de l'état sauvage et presque animal de l'humanité » (Fumaroli, 76) ? Au risque en fait d'une platitude moralisatrice et pis encore d'une emardée régressive dans les théories archétypales d'un autre âge : « Il est [...] question d'innocence dans le *Petit Chaperon rouge*. Une innocence excessive, apparentée à l'ignorance, qui n'a pas laissé le temps aux parents d'accumuler un peu d'expérience prudente transmissible à leurs enfants. Exposés sans défense ni la moindre défiance aux appétits rusés et bestiaux des prédateurs, ennemis naturels de l'humanité, ces enfants, comme le *Petit Chaperon rouge*, leur archétype préhistorique, ont peu de chance de survie. »... (Fumaroli, 76).