



HAL
open science

Voix et voie du conte Léopold Chauveau au miroir du Narrateur de Walter Benjamin

Marie-Pierre Litaudon

► **To cite this version:**

Marie-Pierre Litaudon. Voix et voie du conte Léopold Chauveau au miroir du Narrateur de Walter Benjamin. *Strenae - Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, 2013, 5, <10.4000/strenae.993>. <hal-04842660>

HAL Id: hal-04842660

<https://hal.science/hal-04842660v1>

Submitted on 17 Dec 2024

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No
Derivative Works - International License



Marie-Pierre Litaudon

Voix et voie du conte Léopold Chauveau au miroir du *Narrateur* de Walter Benjamin

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Marie-Pierre Litaudon, « Voix et voie du conte

Léopold Chauveau au miroir du *Narrateur* de Walter Benjamin », *Strenæ* [En ligne], 5 | 2013, mis en ligne le 01 septembre 2013, consulté le 09 juin 2016. URL : <http://strenae.revues.org/993> ; DOI : 10.4000/strenae.993

Éditeur : AFRELOCE

<http://strenae.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://strenae.revues.org/993>

Document généré automatiquement le 09 juin 2016.

Tous droits réservés

Marie-Pierre Litaudon

Voix et voie du conte Léopold Chauveau au miroir du *Narrateur* de Walter Benjamin

- 1 Les contes pour enfants de Léopold Chauveau, parus entre 1923 et 1937, offrent une étonnante chambre de résonance à l'essai de Walter Benjamin, *Le Narrateur*. Les deux hommes partagent en effet un même contexte historique, celui de l'entre-deux-guerres, époque qui connaît un effondrement brutal des repères sociaux, politiques et idéologiques hérités du passé. Pour Benjamin, tout impose de repenser l'histoire sur le constat d'une humanité en ruines, victime d'un « appauvrissement de l'expérience », sujet qu'il avait développé dans *Expérience et pauvreté* et sur lequel il revient en ouverture du *Narrateur* :

« Avec la Grande Guerre un processus devenait manifeste qui, depuis, ne devait plus s'arrêter. Ne s'est-on pas aperçu à l'armistice que les gens revenaient muets du front ? non pas enrichis mais appauvris en expérience communicable. Et quoi d'étonnant à cela ? jamais expérience n'a été aussi foncièrement démentie que les expériences stratégiques par la guerre de position, matérielles par l'inflation, morales par les gouvernants. Une génération qui avait encore pris le tramway à chevaux pour aller à l'école se trouvait en plein air, dans un paysage où rien n'était demeuré inchangé sinon les nuages ; et, dans le champ d'action de courants mortels et d'explosions délétères, minuscule, le frêle corps humain¹. »

- 2 Si, pour Benjamin, le silence des soldats signe la fin d'un « art de narrer », chez Chauveau en revanche, le traumatisme de la grande guerre engendre l'urgence d'une narration. Chargé d'opérer les blessés affluant du front, il témoigne de ce désastre dans *Derrière la bataille* (1917), avant d'abandonner la chirurgie pour la littérature et l'art. Il se tourne vers l'écriture de contes, qu'il illustre le plus souvent. Tous mettent en scène à des degrés divers le petit Renaud, son troisième fils mort en 1918, pour qui il avait autrefois inventé et raconté des histoires. Ses contes portent ainsi l'exigence d'un souvenir, et la volonté de transmettre à ses jeunes lecteurs une expérience dont il réfléchit l'ambition esthétique et morale à partir de 1935. Chauveau meurt en juin 1940, en pleine débâcle, étreint par l'angoisse de voir son dernier fils disparaître dans ce nouveau conflit. Benjamin, traqué, met fin à ses jours trois mois plus tard. Destins croisés donc, autour d'une réflexion commune, où tous deux tentèrent de cerner la nature et de la portée du conte, dans le dispositif original qui le sous-tend, à savoir, celui d'un passage de voix. Du philosophe à l'écrivain, nous envisagerons le point de vue théorique qui les réunit, avant d'explorer comment Chauveau parvient à réinsuffler dans le livre la dynamique vivante du conte.

Le conte selon Walter Benjamin : un passage de voix

- 3 Quel sens et quelle extension Walter Benjamin donne-t-il au syntagme « *Der Erzähler* », par lequel il titre l'essai qu'il consacre en 1936 à Nicolas Leskov ? Pierre Rusch, dans la nouvelle traduction qu'il a donnée de ce texte en 2000, substitue au titre français *Le Narrateur*, consacré par l'usage, celui de *Le Conte*². Comme il le souligne, il est plus exact de traduire *der Erzähler* – qui désigne en allemand « celui qui raconte une histoire » – par « le conteur », et d'entendre par « narration » (*Erzählung*) toute forme de récit conté ou raconté. En effet, le terme « narrateur » s'est imposé depuis Gérard Genette comme une figure interne au discours littéraire, disjointe de son auteur. Or, Benjamin insiste au contraire dans son essai sur l'inscription nécessaire et vitale, dans le conte, de son énonciateur réel (ancré dans un contexte historique, dans l'ici et maintenant d'un acte de parole) et de son destinataire. Il identifie là une forme ancienne de narration artisanale qui « ne vise pas à transmettre la chose nue en elle-même comme un rapport ou une information » mais qui « assimile la chose à la vie même de celui qui la raconte [...] ». Ainsi adhère à la narration la trace du [conteur] comme au vase en terre cuite la trace de la main du potier³. » Le conte est ainsi appréhendé, jusque dans sa forme littéraire actuelle, comme la transmission par la « voix », à travers un récit d'événements qui en

est la matière et dans laquelle elle imprime un « geste », d'un enseignement lié à l'expérience de celui qui raconte et de celui qui écoute. Il instaure, au sens fort du terme, une compagnie.

- 4 C'est sur cette base que Benjamin entend opposer le conte au roman. Selon Benjamin, le roman est un genre marqué par « l'appauvrissement de l'expérience transmissible », caractéristique du monde moderne. Genre égoïste, il enferme l'individu dans une lecture solitaire et silencieuse, toute entière vouée à la saisie du « sens de la vie » que livre la destinée du héros. Celle-ci procure au lecteur « une chaleur que jamais il ne saurait tirer de sa propre vie⁴. » Clos sur l'*in finis* d'une existence singulière dont il circonscrit le sens en imposant « l'enchaînement psychologique des événements⁵ », le roman s'épuise dans son procès de rationalisation. En offrant au lecteur un sens « prêt à consommer », il prive ce dernier de tout véritable enseignement, à l'instar de l'information délivrée par la presse :

« Tous les matins nous sommes informés des nouvelles du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires curieuses. La raison en est que nul événement ne nous atteint qu'imprégné déjà d'explications⁶. »

- 5 Le conte, tout au contraire, ni ne se livre ni ne s'épuise jamais totalement.

« Car c'est le fait du [conteur] né que de débarrasser une histoire, lorsqu'il la raconte, de toute explication. L'extraordinaire, le merveilleux, on le raconte avec la plus grande précision, mais on [...] laisse [le lecteur] libre d'interpréter la chose comme il l'entend, et ainsi le récit est doué d'une amplitude qui fait défaut à l'information⁷. »

- 6 Et c'est en cela tout d'abord que réside son véritable pouvoir de transmission.

« Plus le [conteur] se trouve amené à renoncer aux nuances psychologiques, plus aisément son histoire s'installe dans la mémoire de l'auditeur, plus elle s'assimile parfaitement à sa propre expérience, plus il aimera, un jour, la raconter à son tour⁸. »

- 7 Si le pouvoir de transmission du conte reste investi d'un enseignement moral, d'un « bon conseil », cela tient non seulement au fait qu'il est « tissé dans l'étoffe d'une vie vécue » dont il porte le geste, mais qu'il est de surcroît « peut-être moins réponse à une question que suggestion par rapport à la continuation d'une histoire (qui est en train d'être développée)⁹ ». Il n'y a pas, relève Benjamin, de conte où « la question « que se passe-t-il ensuite ? » perde ses droits¹⁰ ». Ainsi, c'est dans la capacité du conte à susciter l'étonnement et la réflexion de celui qui l'écoute que réside sa morale, tout entière tournée vers l'appropriation d'une expérience dans la transsubjectivation. L'art de conter serait toujours l'art de raconter, entendu comme l'art de reprendre pour les poursuivre les histoires que l'on a entendues ou tirées de sa propre vie, afin de maintenir la dynamique d'une sagesse qui, bien qu'héritée du passé, requiert d'être à chaque fois questionnée par celui qui la reçoit.

- 8 Cette transmission d'expérience suppose en outre, au delà d'une disponibilité réciproque, un différentiel de sagesse entre celui qui raconte, en position d'offrir un savoir, et celui qui écoute, en demande ouverte ou tacite d'apprentissage. Cette naïveté de l'écouter influe sur la nature même du conte, qui relèverait ontologiquement d'une forme de « conseil de l'enfance », comme le laisse entendre Benjamin lorsqu'il affirme : « le conte [...] est encore aujourd'hui le premier conseiller des enfants, parce qu'il a été autrefois le premier conseiller des hommes¹¹. » À l'écoute naïve convient la « voix de la nature », expression que l'auteur reprend à l'un des contes de Leskov. Elle est une sagesse du dire qui, pour assurer sa transsubjectivation, s'enracine dans l'expérience humble et primitive du monde sensible, avec lequel elle renoue harmonieusement.

L'art de conter de Léopold Chauveau

- 9 Les positions défendues par Benjamin à l'endroit du conte, qui porte la voix du conteur comme un geste narratif, transmission d'un vécu dans et par la fable, trouvent une chambre d'écho chez Léopold Chauveau. L'écriture de contes relève chez cet auteur-illustrateur d'une entreprise mémorielle enracinée dans le souvenir du temps passé en compagnie de son troisième fils, le « petit Renaud », à qui il racontait des histoires, et qui rivalisait avec lui d'invention. La mort de celui-ci à l'âge de 12 ans, en décembre 1918, vint à incarner à ses yeux la promesse d'un avenir que l'Histoire a trahi.

10 Renouer dans l'écriture avec ces histoires qui le mettent en scène, les prolonger, c'est en somme pour Chauveau réinscrire le passé dans le présent, rédimmer une injustice en lui donnant voix et voie dans le conte qui en devient la geste. Pour s'assurer de cette juste transmission, c'est encore au contact de l'enfance que Chauveau élabore ses histoires durant l'entre-deux-guerres. Son dernier fils Olivier, puis son petit-fils Gaspard, deviennent ses auditeurs et « relecteurs » privilégiés. Dans la longue pratique de cette compagnie, il acquiert une expérience du « geste » du conteur, un savoir faire « artisanal » qu'il élève au rang de métier d'art.

11 Pour Chauveau comme pour Benjamin, le conte porte à son point d'excellence l'« art de narrer » dans la mesure où il requiert un art du « racontage », la mise en relation de voix à travers une matière qui permet tout à la fois la transmission d'une expérience passée, porteuse d'un bon conseil, et sa réappropriation dans le présent. Dès 1935, Chauveau rend compte de cet « art » dont il a fait métier dans le cadre de conférences ou d'articles dans la presse. Il apostrophe son lecteur et son auditeur adulte avec la simplicité de ton de la conversation, ses digressions, ses suspensions réflexives, ses retours primesautiers, instaurant cette proximité « naturelle » qu'il préconise à l'endroit de la jeunesse, et qui relève fondamentalement chez lui d'un choix éthique. En conteur-né, Chauveau ne saurait énoncer ses positions autrement que sous la forme d'un entretien naïf et spontané, débarrassé des attendus du discours rationnel.

« Petits enfants ! c'est activement qu'il faut se faire semblable à vous, en renonçant par volonté, par système, aux préjugés, aux idées fabriquées en série dont nous entassons le poids sur nous. Hélas ! Nous n'y renonçons pas volontiers. Ce poids est presque tout le poids de ce que nous appelons notre culture, notre bonne éducation.

Et non seulement nous ne voulons pas en décharger nos propres épaules, mais nous pensons que notre premier devoir est d'en charger celles de nos enfants.

Nous sommes si fiers quand idées en série, préjugés ont tué en nous, étouffé toute spontanéité, toute originalité. Nous voilà des hommes ! des adultes ! bien conformes au modèle courant ! bien élevés ! Finis n'est-ce-pas les enfantillages ! [...]

Toi qui as gardé si fraîche cette mémoire [de l'enfance], t'entourant d'enfants, vivant avec eux, tu redeviendras semblable à eux. Tu n'as pas besoin de frapper à la porte du royaume des cieux. Elle est ouverte. Entre ! et écris-nous une belle histoire pour les enfants [...] pour mériter toujours l'éloge que m'a fait une fois un ami.

Un ami de sept ans. [...]

Un jour donc, mon ami de sept ans et moi, nous promenions dans le jardin. Nous avons laissé les grandes personnes jouer au bridge à la maison. Il me dit :

« C'est des vieux »

Et quel mépris.

Je fis la grimace, sûrement, sans m'en apercevoir, parce que tous ces vieux étaient plus jeunes, quelques-uns beaucoup plus jeunes que moi.

Il vit ma grimace. Et pour me consoler, avec ce grand sérieux timide des enfants quand ils sortent du fond d'eux-mêmes une chose qu'ils aimeraient y garder, mais sortent pourtant, sachant qu'elle nous sera agréable, il me dit :

« Toi, tu es un vieux petit enfant. »

Nous n'avions plus qu'à marcher, la main dans la main en racontant des bêtises¹². »

12 Pour obtenir des adultes l'écoute naïve que nécessite la compréhension de son geste littéraire, Chauveau interpelle en eux l'enfant qu'ils furent, les invitant à se défaire des « idées fabriquées en série » que dispense l'éducation pour renouer avec la spontanéité et l'originalité de leurs commencements. Car tout grand conteur est celui qui, dans l'expérience acquise et transmise, a su rester un « vieux petit enfant ». En passeur, Chauveau puise à l'héritage millénaire du conte et de la fable, à cette épopée populaire et primitive, transmise de génération en génération, où l'humanité se raconte à travers le monde animal.

« Les hommes primitifs qui ressemblent peut-être plus que les modernes aux enfants, ont raffolé des histoires d'animaux.

Pensons aux littératures de l'Orient, [...] aux recueils de fables où La Fontaine a si largement puisé.

[...] pensons aux contes nègres.

[...] sur la ligne directe qui nous rattache à de lointains ancêtres, pensons à toutes les légendes, à tous les récits qui ont constitué une si large part de la littérature du Moyen Âge et dont quelques-uns seulement ont subsisté en se fixant dans le roman de Renard¹³. »

13 Ces récits nourrissent son quotidien et bercent sa mémoire. Sa bibliothèque personnelle rassemble de nombreuses éditions de fables dont il confie dans son journal qu'il se les récite la nuit pour se relaxer. Nous ne sommes pas très loin de l'« écoute ensommeillée » – nécessaire, selon Benjamin, à l'art du racontage, au creux de laquelle se couve l'« œuf de l'expérience ». Chauveau puise dans ce corpus lu/écouté une inspiration graphique et littéraire. Dès 1921, il illustre les *Fables* de La Fontaine de dessins à l'encre et à l'aquarelle¹⁴ avant d'en reprendre des éléments narratifs pour tisser ses propres contes. En lecteur passionné du *Roman de Renard*, il publie en 1924 chez Payot une version moderne de cette « geste », aménageant et complétant les fragments qui nous sont parvenus pour en faire un récit suivi :

« Je considérerais que j'ai réussi si cette version permettait à ceux que rebutent la langue difficile des vieux conteurs et le désordre dans lequel ils nous présentent les aventures de Renard – [...] de comprendre quelle prodigieuse épopée – la lutte, contre la force brutale, de l'intelligence servie par la ruse – quels trésors d'invention et d'observation psychologiques sont enfouis dans ce désordre¹⁵. »

14 Qu'il soit question de conte ou de fable animalière, l'enfant, selon Chauveau, s'enchant à cette fantaisie du réel, à la fois proche et distante, dans laquelle il se projette en quête d'initiation.

« [...] dès qu'un animal apparaît dans une histoire, l'enfant dresse l'oreille, écoute, sympathise tout de suite avec ce personnage-là.

Pourquoi, a-t-on demandé, cet amour des enfants pour les animaux ? [...]

Je crois qu'il faut distinguer ici entre animaux domestiques et animaux sauvages auxquels la sympathie de l'enfant ne va pas pour les mêmes raisons. Les animaux domestiques sont des frères qui souffrent comme lui de vivre sous la domination des grandes personnes, frères un peu inférieurs qu'il peut tyranniser ou protéger. Les animaux sauvages restent lointains, inaccessibles, dans un monde où il serait dangereux de s'aventurer, où il est passionnant de vivre en imagination, tout en restant à la maison, le livre ouvert sur les genoux¹⁶. »

15 Mais cette histoire se doit avant tout d'être « belle et bien contée ». En cela réside son bon conseil, qui ne saurait être confondu avec un précepte de morale pratique¹⁷. La « belle histoire bien contée » ne vise pas à instruire mais à « éveiller la curiosité », à solliciter chez l'enfant une écoute, une attention par laquelle il s'initie au monde de la fantaisie et de la poésie. Peu importe que l'enfant ne comprenne pas tout, si ce qu'il comprend l'amène à inventer, à se faire lui-même poète. Ainsi Chauveau défend-il auprès des enfants les *Fables* de la Fontaine :

« Le sens d'un mot, de temps en temps, vous échappera. Vous ne donnerez pas toujours à une phrase son exacte signification. Tant pis ! si celle que vous lui donnez vous hausse, aussi bien que la véritable, en pleine poésie¹⁸. »

16 L'art du conteur (relayé dans le livre par la voix de l'adulte lecteur, un rythme et un ton) ne consiste pas tant à doter le récit d'un sens qu'à l'enchanter de sa musique :

« 'Tire la chevillette et la bobinette cherra !'

Aucun enfant ne comprendra. [...]

Quand j'étais enfant, c'était là simples paroles magiques que prononçait la grand-mère pour que s'ouvrît la porte devant le loup. Elle croyait, la pauvre !, que c'était le petit Chaperon rouge qui frappait.

Chevillette.... Bobinette... cherra... ces 'che', ces 'ette', je voyais dans le lit une vieille chevrette – je la vois encore.

Elle bêlait :

'Chê... ê... ê... ê... rra !'

Le loup ne mangeait qu'une vieille bique.

Mais je n'étais pas moins ému que s'il avait mangé la vraie grand-mère – pas beaucoup ému en vérité – beaucoup plus quand le petit chaperon rouge arrivait et, à son tour, frappait.

Je savais qu'il serait mangé. Le loup adoucissait un peu sa voix :

'Tire la chevillette, la bobinette cherra !' [...]

Les paroles magiques étaient prononcées, il fallait que la porte s'ouvrît. Elle s'ouvrait. Il fallait que le petit chaperon rouge – après un cérémonial préparatoire très compliqué - fût mangé. Il était mangé.

Et malgré tout, j'étais content. [...]

Une histoire, quand on l'aime, devient une chose qu'on ne se lasse pas d'entendre, un ensemble formé par les péripéties, les incidents de l'histoire, et la musique que fait le texte. Les images,

s'il y en a, si on les aime, on les regarde en écoutant les phrases, les mots dont la sonorité sera différente suivant que telle ou telle personne savante – sachant lire ! – lira l'histoire. [...]
 Que le lecteur attiré finisse par savoir l'histoire par cœur et se mette à la réciter, halte là !
 'Pas réciter ! Lire !' [...]
 Un mot dit pour un autre, mis à la place qui n'est pas la sienne, halte ! L'histoire ne tient plus debout ! Le sens n'est pourtant pas changé ; les événements continuent de se produire d'identique façon, dans la succession ordinaire.
 Mais l'ensemble sonore, musical, n'est plus le même, l'émotion ne se produit plus.
 Les événements ne sont pas tout. Rétablissons le texte !
 Littérature ! allez-vous dire. Non ! Ou si vous y tenez, oui ! Littérature dans le bon sens du mot, qui détermine ainsi chez l'enfant, une réaction semblable en son essence à celle de l'adulte devant la qualité du style¹⁹. »

- 17 Qu'on ne se trompe pas sur le propos de Chauveau. Le plaisir qu'engendre le racontage chez l'écouter ne tient pas à l'enchaînement des événements, tel qu'une fois énoncé et il serait tenu de se reproduire à l'identique. Cette exigence est celle qu'impose le texte écrit dans sa transmission orale. Elle tient au livre et non au conte. Chauveau le souligne bien : « les événements ne sont pas tout ». Le « texte » que l'enfant demande à rétablir ne renvoie nullement à la rigidité de l'écrit qui assure dans la littérature le « style » de l'auteur. Si dans le conte, la récitation ne saurait faire office de lecture, c'est que celui-ci engage une « voix » par laquelle l'enfant reconnaît « un style », un geste narratif pourrait-on dire.
- 18 Pour Chauveau, comme pour Benjamin, l'art du conteur consiste à renouer avec une forme de naïveté du geste narratif, inscrivant dans la matérialité de langue une voix, une présence et une compagnie. Même écrit, le conte demande à s'incarner dans une relation. Sa capacité de transmission tient à sa force d'enchantement. C'est au fond parce que le sens échappe que l'oreille écoute et que, dans la magie des mots rendus à leur musique, s'engage la mémoire (d'un étonnement). Le conte, dans le mystère de sa forme, suspend au cœur de l'écouter une interrogation. Sur le chemin de l'existence, son bon conseil n'est pas d'imposer une direction, mais de signaler un carrefour dont dépend l'avenir. C'est à l'écouter qu'il appartient de poursuivre.

Livres de contes, livres de voix

- 19 Comment Léopold Chauveau parvient-il à mettre en œuvre cette transmission dans ses propres albums et recueils de contes ? La réflexion qu'il mène sur le conte s'élabore lentement, mise à l'épreuve du livre qui en est le médium.
 Chauveau écrit pour transmettre une expérience vécue. Sa recherche de simplicité répond au souci de s'inscrire dans une parole commune. Ses premiers textes, fort courts, publiés avant la guerre, témoignent de l'importance qu'il accorde au conte. Celui-ci constitue pour lui le matériau d'une prose poétique, susceptible de convenir aussi bien à un lecteur adulte qu'enfant, comme en témoigne « Fable », une des « Proses » qu'il fait paraître le 1^{er} mai 1913 dans la *NRF*²⁰, avant de la publier quinze jours plus tard dans l'illustré pour la jeunesse *Les Petits Bonshommes*, sous le titre « La Tortue et le loup ».

FABLE

Dès que le soleil fut couché, la grosse tortue avala sa tête et ses pattes dans sa carapace. Et avant de s'endormir elle rit joyeusement.

« Quelle drôle de grimace fera le loup quand il viendra, cette nuit, pour me manger. Il ne mordra qu'un caillou et se cassera deux ou trois dents ! Ah ! Ah ! Ah ! »

Et la tortue retira, tant qu'elle put, sa tête et ses pattes, bien au chaud, bien au fond de sa maison, par peur du renard qui a le nez plus pointu que le loup.

Mais quand elle se réveilla, le lendemain matin, elle ne rit plus. Elle avait oublié de rentrer sa queue et le loup l'avait mangée.

La Tortue et le Loup
 (Fable)
 ↔ ↔

Dès que le soleil fut couché, la grosse tortue avala sa tête et ses pattes dans sa carapace. Et avant de s'endormir elle rit joyeusement.

« Quelle drôle de grimace fera le loup quand il viendra, cette nuit, pour me manger. Il ne mordra qu'un caillou et se cassera deux ou trois dents ! Ah ! ah ! ah ! »

Et la tortue reutra, tant qu'elle put, sa tête et ses pattes, bien au chaud, bien au fond de sa maison, par peur du renard qui a le nez plus pointu que le loup.

Mais quand elle se réveilla, le lendemain matin, elle ne rit plus. Elle avait oublié de rentrer sa queue et le loup l'avait mangée.

Fig.1 : « Fable », *Nouvelle Revue Française*, n° 53, 1^{er} mai 1913. « La Tortue et le loup », *Les Petits Bonshommes*, n° 53, 15 mai 1913

© Gallimard © DR

20 Le destin de cette fable dans l'œuvre ultérieure de l'auteur est révélateur de sa démarche. Chauveau perçoit rapidement les limites que l'écrit et le livre imposent au conte. Disjoint de l'expérience, de la voix qui le délivre et de l'oreille qui l'écoute, le conte perd de son pouvoir de transmission. Il se fige dans la lettre pour devenir parole morte, leçon apprise, récitation, comme le suggère, non sans humour, cette fable, reprise en 1926 dans le recueil *Les Histoires du petit Renaud*, sous le titre « le Loup et la tortue ». Elle y devient le petit compliment que la mère a fait apprendre par cœur à Renaud pour qu'il le récite à son père, le jour de sa fête ! L'enfant n'est plus que le médiateur réfractaire d'une fable sur laquelle il bute et qu'il vient finalement rendre à son auteur.

- « - Bravo ! m'écriai-je, elle est très jolie ta fable, et tu l'as très bien récitée.
 — Oui, je la récite très bien sans faute. Mais quelque fois je m'embrouille quand la tortue retire ses pattes. Alors il faut que je recommence tout, depuis le commencement.
 — Cette fois-ci, heureusement, tu ne t'es pas embrouillé. [...]
 — Mais tu sais, je ne l'aime pas beaucoup cette fable²¹. »

21 Par quels détours Chauveau va-t-il réinsuffler dans le livre la dynamique vivante du conte ? Le premier s'esquisse dès la publication de son premier recueil *Histoire du poisson scie et du poisson marteau* (Payot, 1923). Elle consiste à inscrire dans le récit la compagnie qui fait advenir l'histoire et transforme le conte en un racontage. Chauveau s'inspire à cet égard (comme par ses sujets animaliers) des *Histoires comme ça* de Kipling, qu'il admire, ce qui lui vaudra d'être considéré par les Anglais comme un « Kipling français »²². La comparaison est d'autant plus intéressante que Benjamin, dans *Der Erzähler*, met Kipling au rang des grands conteurs contemporains.

22 Ce procédé, qui n'est qu'entrevu alors – il ne fait qu'ouvrir la première histoire du recueil – va assez vite se généraliser dans les suivants avec la mise en place d'un récit-cadre qui vient ouvrir et fermer les contes²³. Cette mise en scène du racontage est d'autant plus adroite qu'elle vient lier la réalité et la fiction. Le conteur, en effet, n'y est autre qu'un double de Chauveau, s'adressant à un double de son fils Renaud. Ainsi, quand le recueil de contes imprimé vient à être lu par un parent à son enfant, la compagnie inscrite dans le récit s'actualise pour devenir performative. La distance qu'instaure le livre est abolie et l'expérience vécue rendue à son geste de transmission.

23 Ce procédé se double d'une mise en abyme, dans le récit-cadre, du temps de la création. Si Chauveau s'y présente parfois en auteur-illustrateur, le support de la feuille n'apparaît jamais que comme l'état provisoire d'une parole bientôt rendue à elle-même. Le racontage s'instaure toujours à la demande de l'enfant, qui vient souvent perturber son père, absorbé dans une activité solitaire (lecture silencieuse, dessin, sculpture ou écriture). Dans *Histoire de Roitelet*, Renaud surprend son père dans son atelier et lui demande le portrait de sa tartine :

- « - Papa, s'il te plaît faire le portrait de ma tartine.
 — Un portrait de tartine ! quelle drôle d'idée !
 — Avec la confiture dessus pour que je me rappelle comment elle était quand je l'aurai mangée.
 — Non, tu m'ennuies ! c'est trop difficile.
 — Tu dis toujours ça.
 Au bout d'un instant, il reprit :
 — Alors raconte-moi une histoire de confiture.
 — Tu m'ennuies, je ne connais pas d'histoire de confiture.
 — Tu vois, tu dis toujours la même chose. Et puis, quand tu veux, tu racontes très bien.
 — J'en sais une où il est question de confiture, mais on ne peut pas dire que ce soit une histoire de confiture.
 — Raconte-la tout de même²⁴. »

24 Dans « L'histoire du petit phoque », c'est à son bureau que Renaud interrompt son père :

- « J'écris. Renaud, à côté de ma table, pose sur mon papier le bout d'un crayon mal taillé.
 Je grogne :
 — Finis ! tu salis mon papier.
 Il dessine une longue virgule.
 — Je vais me fâcher !
 Il en dessine encore une.

Je lui envoie un coup de règle sur les doigts. Il retire vite ses deux mains derrière son dos et dit tranquillement :

— C'est raté !

Son crayon a tracé, d'un seul coup, une large ligne, à travers mon texte, du haut en bas de la page.

— Petit animal !

Il réplique :

— Voilà ce que c'est de vouloir me taper les doigts.

Le lendemain, je rentre tard, le soir.

— Papa, s'il te plaît me lire l'histoire que j'ai barbouillée hier avec mon crayon ? [...]

— Non, tu as barbouillé mon histoire.

— D'abord, c'était hier ! Alors, s'il te plaît me lire l'histoire.

— C'est vrai ! c'était hier²⁵. »

- 25 La « virgule » qu'impose Renaud sur le manuscrit de son père vient, dans l'ellipse temporelle du récit, suspendre le temps de l'écriture et rétablir le racontage. Au fond, le « raconteur Chauveau » n'écrit jamais que pour répondre à cette relation demandée, comme en témoigne, l'« histoire du gros arbre qui mangeait les petits enfants » :

« Je me promenais avec le petit père Renaud. Nous passâmes devant le restaurant de Madrid, et nous vîmes ce vieil arbre énorme, à moitié mort, raccommo­dé avec du plâtre, qui empiète sur la chaussée.

Le petit père Renaud me confia :

— Tu vois ce gros arbre ! il est très méchant, il mange les petits enfants.

— Oh ! ça m'étonne ! Qui te l'a dit ?

— Personne. Mais je sais qu'il est devenu tellement gros parce qu'il a mangé beaucoup de petits enfants.

— Alors raconte-moi son histoire.

— Je ne sais pas son histoire. Je sais seulement qu'il a mangé beaucoup, beaucoup de petits enfants. Maintenant, il n'en mange plus parce qu'il est trop vieux.

Quand nous fûmes rentrés à la maison, je pensai :

« Je vais faire une bonne farce au petit père Renaud, je vais écrire ce soir l'histoire du gros arbre qui mangeait les petits enfants et je la lui lirai demain. »

Le lendemain, après déjeuner, au jardin, je lui demandais :

— Connais-tu l'histoire du gros arbre qui mangeait les petits enfants ?

— Mais non ! je t'ai dit que je ne la savais pas.

— Hé bien ! moi je vais te la lire.

Le petit Renaud fut tellement étonné qu'il dit seulement : 'Oh !' ouvrit de grands yeux et écouta²⁶. »

- 26 Le conte, qui aboutit au tronçonnage de l'arbre dévorateur et à la libération des enfants, se referme sur ce récit-cadre :

« Et voilà l'histoire du gros arbre qui mangeait les petits enfants, dis-je en repliant mon manuscrit.

— Mais papa ! s'écria le petit père Renaud, ce n'est pas du tout ça, l'histoire du gros arbre qui mangeait les petits enfants !

— Pas comme ça ! alors raconte-la, toi.

— Puisque je te dis que je ne la sais pas !

— Alors tu ne sais pas si elle est comme ça ou pas comme ça !

— Elle est sûrement pas comme ça puisque le gros arbre est encore là. Nous l'avons vu hier.

— Ah ! tu es trop difficile ! Et puis il n'y est peut-être plus depuis hier. [...]

— Nous irons voir tout à l'heure, quand nous sortirons après le goûter.

Quand nous sortîmes, naturellement nous trouvâmes le gros arbre à l'endroit où il était d'habitude.

— Tu vois bien qu'il est encore là, dit le petit père Renaud.

— Oui, mais ce n'est pas celui de mon histoire, voilà tout ! Celui-là n'a peut-être jamais mangé de petit enfant.

— Oh ! si ! il en a mangé beaucoup, beaucoup plus que celui de ton histoire, mais ce n'est pas le même. On dira qu'il y avait autrefois deux gros arbres qui mangeaient les petits enfants. Maintenant il n'y en a plus qu'un, et il ne mange plus les petits enfants parce qu'il est trop vieux. Il n'a plus de dents !

— Ce n'est pas une raison ! les ogres vivent très vieux, et quand ils n'ont plus de dents, ils coupent les petits enfants en petits morceaux avant de les manger. [...] Mais ce gros arbre-là, tu vois bien qu'on lui a rempli la bouche de plâtre, elle est tout à fait obstruée, il ne peut plus rien y faire rentrer. [...] Et puis tu vois qu'on lui a coupé toute les branches d'en bas pour l'empêcher d'attraper les petits enfants qui passent.

— Oui ! il va bientôt mourir de faim ! Et il n'y aura plus un seul gros arbre qui mange les petits enfants.

— C'est dommage !²⁷ »

27 L'histoire contée feint de partir de la réalité pour y retourner, après avoir ouvert dans l'intervalle un espace imaginaire dans lequel le petit Renaud puise une régénération. Les histoires guérissent (« Les cures merveilleuses du docteur Popotame »), aident à digérer (« Histoire du petit ours »), résolvent en un mot les petits malheurs de Renaud, alors même qu'elles s'avèrent souvent d'une grande cruauté. L'important est qu'elles soient bien contées. Non seulement le petit Renaud impose à son père le type d'histoires qu'il souhaite entendre, mais il surveille d'assez près leur mise au point, comme l'affirme la préface des *Cures merveilleuses du docteur Popotame*, signée du « Petit Père Renaud » :

« J'ai un papa très gentil. Il me raconte beaucoup d'histoires. [...]

Quand il vient d'en raconter une très amusante, je lui dis :

— Celle-là il faut l'écrire.

Il ne l'écrit jamais bien du premier coup. Il oublie des tas de choses, il en ajoute. Si je le laissais faire, il abîmerait toute l'histoire. Quand je l'écoute lire, tout le temps je suis obligé de l'arrêter :

— Pas comme ça, qu'est-ce que tu racontes-là ?

Il grogne, mais il finit tout de même par mettre juste ce qu'il faut dans l'histoire.

Alors je lui dis :

— Des images maintenant, s'il te plaît. [...]

Il dessine très mal. Il fait des éléphants qui ne ressemblent pas du tout à des éléphants. Je les reconnais parce que je sais ce que ça doit être. »

28 La part de plus en plus active que prend le petit Renaud au fil des histoires et des recueils témoigne, chez Chauveau, du souci d'amener l'enfant à s'approprier ses contes. Dans l'« Histoire du petit serpent »²⁸, l'auteur-conteur évoque à l'attention de son fils la transformation prochaine de son manuscrit en livre, inscrivant par avance la relation nouvelle à laquelle il le destine... et la mission confiée au petit « lecteur par l'oreille » qui le recevra. À lui d'investir l'histoire pour la raconter.

Rôle et place des images

29 Nous sommes portée à penser que, dans le dispositif du livre, l'image constitue pour Chauveau le support privilégié de cette appropriation. Il n'est pas aisé de l'affirmer dans la mesure où, d'une part, l'auteur-illustrateur n'a jamais développé de discours théorique sur la place et le rôle de l'image dans son œuvre ; où, d'autre part, ce qu'il dit de l'image dans sa conférence « La Littérature enfantine » (« Les images, s'il y en a, si on les aime, on les regarde en écoutant les phrases ») renvoie plus à un usage communément admis qu'à sa propre démarche. Si une bonne moitié des recueils et albums de Chauveau intègre l'image au texte, dans un rapport de simultanéité, il s'agit là plus d'un choix éditorial que d'une volonté auctoriale. Ses deux premiers recueils de contes (Payot, 1923 ; Gallimard, 1926) furent illustrés par Pierre Bonnard, le plus autorisé à négocier leur mise en page. Est-ce par insatisfaction devant ses recueils publiés que Chauveau en vint à illustrer lui-même ses contes ? Difficile à dire. Toujours est-il que sa démarche créatrice – qui n'obéit à aucune commande – va à l'encontre des pratiques usuelles et suscite, lors de la mise en page, un réel embarras des éditeurs, toujours soucieux de minimiser les coûts de production.

30 Quelle est la démarche de Chauveau ? Les archives de la famille, où sont conservés les dessins originaux ayant servi à l'illustration des contes, prouvent que l'artiste procède toujours à l'identique : ses dessins à l'encre sont réalisés dans un grand format à l'italienne (27,5 x 18,5 cm). Ils sont accompagnés d'un jeu de feuillets portant chacun un court texte-épisode, différent du texte original. Ce jeu est numéroté de façon à correspondre à celui des images.



Fig.2 :Texte manuscrit accompagnant le dessin original n° 1 de *La Poule et le canard* (Arch. familiales)
© Marc Chauveau, ayant droit de Léopold Chauveau

- 31 Textes et images sont conçus pour être imprimés en vis-à-vis. Ils forment un « album » qui doit se placer, dans l'esprit de Chauveau, à la suite du conte dont le texte imprimé constitue la première partie de l'ouvrage. Le conte est donc proposé en deux versions : l'une purement littéraire, l'autre principalement iconographique. C'est ce que l'on observe dans *Les Cures merveilleuses du docteur Popotame* (1927), alors même que cette édition ne respecte ni le format oblong qu'imposaient les dessins originaux (ceux-ci sont imprimés à la verticale), ni la disposition des courts textes qui les accompagnent (placés au-dessous des images, en guise de « légendes »).
- 32 La maison Attinger va elle aussi se montrer embarrassée par le dispositif narratif et iconographique de Chauveau, même si, avec sa collection des « Albums du petit père Renaud », elle en vient à respecter le format oblong des dessins originaux. Les archives de l'éditeur révèlent que certaines épreuves d'illustrations – celles où le dessin l'autorisait – ont été découpées pour tenter une mise en pages où les images auraient été insérées dans le texte. Ces tentatives furent, à chaque fois, abandonnées.
- 33 Dans *Petit poisson devenu grand*, premier titre à paraître dans la collection, Attinger adopte comme à contrecœur le dispositif retenu dans *Les Cures merveilleuses du docteur Popotame* - les courts textes servant toujours de « légendes » aux illustrations.



Fig.3 : *Petit poisson devenu grand*, Attinger, 1928, p. 21 et 23, en belle page (page 22 vierge)
© Éditions Victor Attinger

- 34 L'édition du second album, *Histoire de Roitelet*, délaisse ce dispositif pour une composition où les illustrations « légendées », en pleine page, voire juxtaposées en double page, alternent avec les pages de texte portant le récit intégral du conte, dont elles anticipent bien souvent le cours. Le résultat est peu concluant. Ces narrations tressées s'articulent mal, chacune progressant à son rythme et selon ses modalités propres.
- 35 Finalement, lorsque Attinger réédite en 1929, avec le jeu d'illustrations de Chauveau, le recueil *Histoire du poisson scie et du poisson marteau*, initialement paru chez Payot avec les illustrations de Bonnard, il se résout à adopter le double dispositif conçu par l'auteur-illustrateur. Au conte littéraire succède l'album, où les courts textes sont cette fois placés

en vis-à-vis des illustrations (malheureusement imprimées à la verticale, en raison du format retenu).

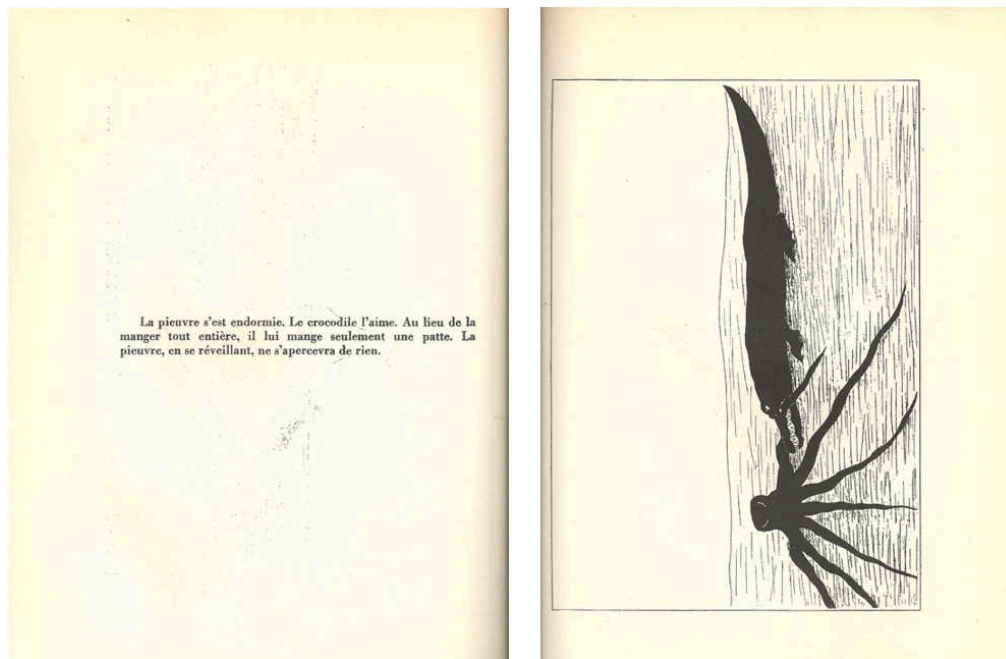


Fig. 4 : « Histoire du vieux crocodile », dans *Histoire du poisson scie et du poisson marteau*, Attinger, 1929.
© Éditions Victor Attinger

- 36 On peut regretter que la Joie de lire, qui réédita les « Albums du petit père Renaud » en 1998-1999²⁹, sous la direction de Michèle Cochet, n'ait pas pris en compte le dispositif créé par Chauveau. En insérant les illustrations – privées des courts textes qui leur étaient originellement associés – dans le texte du conte, ces éditions occultent le dispositif de transmission/appropriation qui les sous-tendait.
- 37 Chauveau intègre fort habilement les compétences de son destinataire à sa démarche de conteur. S'adressant à des enfants âgés de quatre (âge donné au petit Renaud) à huit ans, il optimise le fait que le code écrit est pour eux en voie d'acquisition (pas ou mal maîtrisé) et donc que le medium privilégié reste la voix (écoute et parole), redoublée par l'image. Ses recueils et albums sont pensés dans la perspective d'un double temps de lecture. Le conte littéraire, lu par l'adulte, sollicite chez le jeune enfant une écoute, et la mémoire d'une mélodie narrative, déjà ouverte sur l'imagination. Le livre rendu à l'enfant, vient le temps d'une seconde lecture, où ce dernier se retrouve en position de lecteur-conteur, face à l'album.

Transmission et réappropriation enfantine

- 38 L'image relève chez Chauveau d'une dynamique de la mémoire. Ainsi le petit Renaud demande-t-il à son père un portrait de sa tartine pour s'en souvenir quand il l'aura mangée. De même, c'est après avoir arrêté, avec son père, la forme littéraire que doit prendre l'histoire racontée qu'il lui demande des images, des images qu'« [il] reconnaî[t] parce que [il] sai[t] ce que ça doit être ». Mais l'image est aussi, par son pouvoir de suggestion, créatrice de parole. C'est parce que le petit Renaud a vu dans son album d'images un poisson scie et un poisson marteau qui ont enflammé sa curiosité qu'il demande à son père de lui raconter leur histoire. Et si le petit Renaud lui déclare régulièrement ne pas savoir en inventer, le dernier recueil, *Les Deux font la paire*, vient largement montrer qu'il en sait plus qu'il ne veut bien le dire. Ne serait-ce que parce qu'il est le premier à s'en raconter dans l'intimité :

« J'entendais depuis un moment, par la porte entr'ouverte, le petit père Renaud parler tout seul dans la chambre voisine. Je criai :
— Qu'est ce que tu chantes, toi là-bas ?
Il s'arrêta :
— Quoi ?
Je répétais :
— Qu'est-ce que tu chantes ?

- Je ne chante pas. Je raconte des histoires.
- Quelles histoires ?
- Des histoires pour moi tout seul. [...] ³⁰ »

39 Tout porte à penser que les images, dans les albums de Chauveau, sont faites pour être r-acontées par l'enfant... à partir de la mémoire du conte entendu.

D'une grande économie, à mi-chemin entre figuration et abstraction, ces images suggèrent plus qu'elles ne disent. Elles se révèlent, par leurs jeux de formes et de volumes, leurs contrastes d'intensité du noir au blanc, d'une grande puissance d'évocation, d'ordre presque musical. Le rythme de leur enchaînement n'épouse pas les méandres du conte littéraire. Ceci est particulièrement sensible dans *Histoire de Roitelet*. La « représentation » opère dans la succession des événements de larges coupes où la durée première est abolie (les jours et les semaines qui passent), tandis que des moments, parfois sans véritable action, gagnent une plénitude temporelle étrange ; une plénitude à l'égal de certains épisodes décisifs, parfois fulgurants, qui viennent à se dilater sur plusieurs images. L'album semble ainsi solliciter, dans sa « musique » propre, la mémoire émotive de l'enfant, des temps forts, qui ne sont pas nécessairement ceux que l'adulte perçoit.

40 La simplicité du dessin rejoint en outre l'extrême économie du « texte-épisode » associé à chacune des images. Conçu peut-être pour accompagner le lecteur débutant dans le r-acontage de l'image, celui-ci n'est nullement la reprise en extrait du texte initial. Il en est une réécriture, dans l'actualisation d'un procès ramené à l'instant vécu de la lecture orale : une histoire qui s'engendre dans le temps du discours, confondant présent de narration et présent d'énonciation. Ce texte à oraliser, se donne en outre comme un des possibles du r-acontage, dans la mesure où il ne s'inscrit jamais entièrement dans le procès du texte initial.

41 *L'Histoire de Roitelet*, qui rapporte le périple initiatique d'un jeune garçon qui n'avait cessé de rapetisser à l'âge où il aurait dû grandir, débute ainsi dans le conte littéraire :

« Un jour, caché sous le fauteuil de son père, devant le feu, il regardait les flammes.
Le père ronflait. Il avait retiré les pieds de ses sabots, allongé ses jambes.
Roitelet rêvait. Il voyait le soleil se coucher, deux navires flotter sur la mer calme, balafrée de rouge. Il comprit tout à coup que l'aventure pouvait venir dans la vie monotone d'un petit garçon, qu'elle était venue.
Il monta dans un des navires.
Un sabot tout à coup, dès qu'il fut dedans !
Un sabot ! déjà finie l'aventure ! Non ! Il sortit du sabot, lui donnant un coup de pied en disant : 'Sabot !' et puis s'approchant de l'autre lui cria : 'Dans mon bateau !' et le poussa vers la porte³¹. »

42 Mais le court texte qui accompagne l'image propose :

« Le père de Roitelet a ôté ses sabots et dort devant le feu. Roitelet entre dans un des sabots en se disant : 'Un beau bateau sur la mer !'³² »

43 Voilà Roitelet parti à l'aventure sur l'océan, tandis que son père le poursuit, d'un seul sabot. Roitelet rencontre une cane savante, qu'il embarque, puis croise la flotte de Microbalaisie. Celle-ci convoie la fille du roi jusqu'au géant Caracot, qu'elle doit épouser. Après une tempête où la flotte disparaît, la cane mène les deux enfants à bon port. Caracot, pour pouvoir épouser sa promise, la nourrit d'une « confiture qui fait grandir ». Amoureux de la jeune princesse, Roitelet s'en désole. Jusqu'au jour où il découvre que Caracot est un ogre qui projette de la dévorer. Il invite la princesse – ensommeillée – à s'enfuir avec lui. Ce qu'elle fait, après avoir glissé Roitelet dans sa poche. Bientôt rattrapée par l'ogre, et sur le point d'être égorgée, elle est sauvée par l'entremise d'un sabot que Caracot reçoit en pleine tête. Ce sabot est celui du père de Roitelet, venu à leur rescousse. L'ogre mort, la princesse est déclarée reine. Pour épouser le petit Roitelet, elle le gava de confiture magique, au point qu'il perd connaissance. La jeune reine pleure son amour perdu, ce qui réanime Roitelet. Mais les deux versions du conte ne gèrent pas l'épilogue à l'identique. Le conte littéraire pose :

« Roitelet tout à coup ouvrit les yeux, s'assit et dit :
— Vous m'aimez ! je suis guéri !
Il se leva. Il était un peu plus grand que la Reine³³. »

44 Ce qui devient dans la partie « album » :

« Roitelet ouvre les yeux et dit :
 — Si vous m'aimez, je suis guéri !
 Il se lève. Il est *beaucoup* plus grand que la *petite* Reine³⁴. » (je souligne)

45 Faut-il voir dans ce « si », réservoir de l'imaginaire, la puissance du Verbe enfantin, capable de dépasser la réalité qui lui est proposée ? Ce qui est certain, c'est que le conte en image ne se clôt pas sur l'instauration d'un nouveau règne faisant loi, comme dans le conte littéraire³⁵, mais sur le départ du père (épisode précédent), muni de la confiture qui fait grandir, et d'une paire de sabots neufs... en route pour l'aventure.

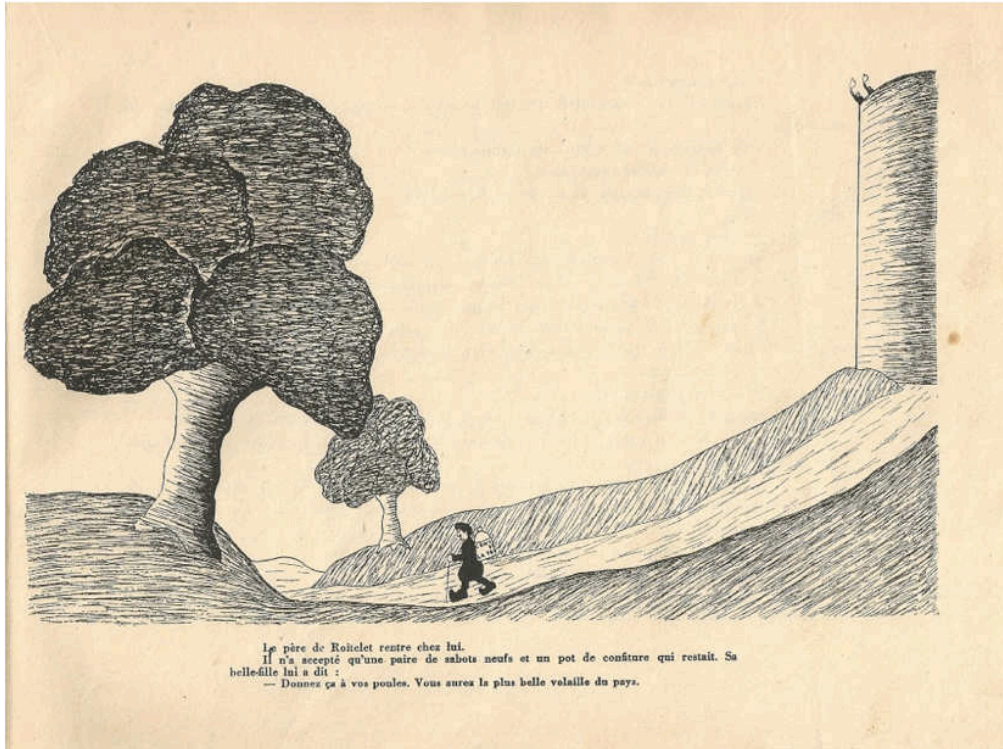


Fig. 5 : *Histoire de Roitelet*, Attinger, 1928, p. 43.

© Éditions Victor Attinger

46 En somme, ce que tisse l'album dans cet aller-retour est moins l'histoire de Roitelet et de son accession au trône que l'histoire d'une transmission de « sabot » : à la fois emprunt et partage d'un savoir-faire populaire et salvateur qui, dans le « sabotage » de l'ordre établi, relance l'histoire et l'ouvre sur un autre avenir à raconter.

Que l'enfant soit porté à s'en emparer ne fait guère de doute. À preuve, dans l'exemplaire d'*Histoire de Roitelet* dont nous disposons, un enfant est venu inscrire son « geste narratif ». D'une main maladroite, il a calligraphié son nom en plusieurs endroits et signé l'un de ses dessins d'un B majuscule. À côté d'un ogre et d'une rosace colorée (le rond est un motif « clé » de la royauté dans cet album), l'enfant a dessiné, dans un étonnant raccourci du conte, une « relation en sabots », nouée dans un geste de partage et/ou de transmission. Et l'on se prend à désirer entendre quelle fable, pour lui, l'accompagnait.

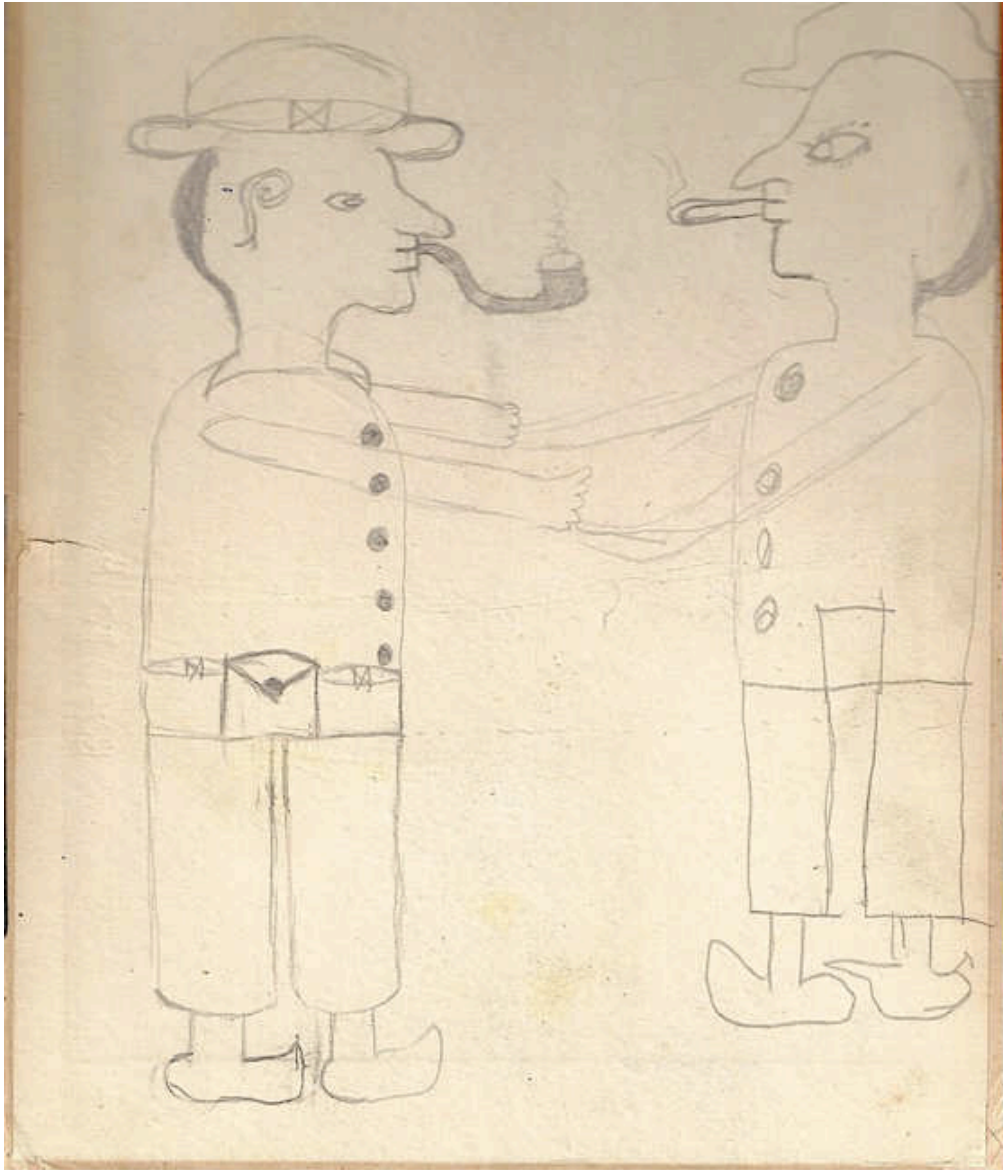


Fig. 6 : Plat intérieur, *Histoire de Roitelet*, Attinger, 1929 (Collection personnelle)
© Éditions Victor Attinger

- 47 Tant par ses textes critiques que par sa pratique d'auteur-illustrateur, Chauveau illustre remarquablement les positions défendues par Benjamin à l'endroit du conte, dans son essai *Le Narrateur*. À savoir, l'inscription dans le récit d'une compagnie de voix, à travers laquelle se transmettent une expérience (de la vie), un geste (de conteur), et une expérience du geste. La structure qu'il élabore dans ses albums et recueils pour rétablir la dynamique vivante du racontage révèle sa fine connaissance des ressorts cognitifs de l'enfant et des modes de lecture qui sont les siens. Les contes qu'il écrit et illustre à leur intention sont conçus pour un double temps de lecture, selon un double dispositif narratif. À une première lecture parentale, qui engage la mise en voix du texte et la mémoire auditive de l'enfant, convient un « conte littéraire », texte sans image, mais suffisamment poétique pour accueillir dans sa prose les ressources mélodiques de la voix. La relation du conteur à son « écouteur » y est mise en abyme et, saisie dans le temps de l'invention, acquiert une valeur performative exemplaire : tout « contage » est « r-acontage ». Le conte ainsi transmis, l'enfant est invité à se le réapproprier en devenant à son tour conteur. À cet effet, suit une seconde version du conte, sous forme d'album cette fois. L'image, dominante, engage un procès de remémoration du conte entendu et sollicite par ses vertus suggestives l'« affabulation » de l'enfant. Le texte-épisode qui accompagne chaque image est là pour l'y encourager sans l'y contraindre. D'une extrême économie, il procède à la fois à une réécriture du texte littéraire précédent (sur lequel il opère

des glissements) et à son actualisation dans le temps de parole de l'enfant, qui est toujours un présent et une présence poétique.

48 Aussi Marie Colmont a-t-elle pu dire du dernier recueil de Chauveau, *Les Deux font la paire* :

« Léopold Chauveau associe constamment l'enfant au récit qu'il donne. Je vous avoue que je n'ai pas compris tout de suite et je dirai même en toute humilité que je considèrai que Léopold Chauveau avait tort de ne pas finir ses histoires ou de leur donner une conclusion un peu échevelée. Je me demandais si le petit lecteur [...] ne perdait pas le fil de l'histoire et du même coup son intérêt. [...] J'ai fait des expériences directement sur des enfants et chaque fois j'ai dû reconnaître que c'était moi qui avais tort ; les enfants comprennent parfaitement l'histoire, ils arrivent très bien dans le secret de leurs méditations à terminer eux-mêmes l'histoire ou à « cabosser », suivant le mot de Léopold Chauveau, l'histoire qui à leur avis était trop calme.

Quand Léopold Chauveau laisse les enfants agir ainsi sur les histoires qu'il leur propose, il leur fait le plus beau cadeau qu'un écrivain puisse faire à un lecteur enfant, il comble son besoin créateur³⁶. »

49 Renouer avec le racontage, c'est ainsi retrouver ce savoir primitif des hommes qui leur permettait de saisir leur histoire sans jamais l'assigner à la loi d'un récit déjà écrit ; une histoire laissée libre, dans le passage de voix, de se réinventer.

50 Pour Chauveau comme pour Benjamin, tous deux confrontés aux affres d'une société en perte de repères, secouée par les crises et les catastrophes, ce modèle relationnel est plus qu'un choix poétique et esthétique. Il est aussi éthique et politique ; le moyen pour les « sans-voix », ces *infantes* de l'Histoire, de s'émanciper des « puissances mythiques ». Le racontage est une relation-proverbe. Il porte dans sa posture une morale. Un devoir de l'écoute et de la parole, de l'expérience reçue, assimilée, réinvestie et transmise. Une éducation au « corps-langage » capable de rendre à chacun, sur la scène historique, sa voix d'acteur du devenir. Dans ce « conseil de l'enfance », « The Child is father of the Man »³⁷.

Notes

1 Walter Benjamin, « Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2011, p. 265, Folio essais.

2 Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, Folio essais.

3 « Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Op. cit.*, p. 275.

4 *Id.*, p. 288.

5 *Id.*, p. 272

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 *Id.*, p. 274.

9 *Id.*, p. 269.

10 *Id.*, p. 286.

11 *Id.*, p. 289.

12 « Écrire pour les enfants », texte intégral d'un article finalement abrégé, paru dans le n°2 de *Vendredi*, le 15 novembre 1935. (Arch. familiales)

13 « Enfants et histoires d'animaux », *Le Coupe-papier*, n°5, juin 1937, p. 4.

14 *Les Fables de La Fontaine* illustrées par Chauveau paraîtront aux éditions Circonflexe en 1992.

15 *Le Roman de Renard*. Version moderne par Léopold Chauveau, Paris, Payot, 1929 [1924], p. 7-8. En 1928, Chauveau fait paraître chez Attinger une version abrégée et illustrée de ce texte, à l'intention de la jeunesse. L'ouvrage est remanié à la fois d'un point de vue stylistique (simplification lexicale et narrative) et moral (suppression de certains épisodes) ; ce dernier point relève sans doute d'une exigence de l'éditeur ; celui-ci renvoie, pour la version complète, à l'édition pour adultes « où sont contées toutes les aventures de Renard que la révérence due à la jeunesse n'a pas permis de rapporter en celle-ci ». Chauveau, pour sa part, n'est guère soucieux de morale classique ; il trouvera ultérieurement des critiques pour lui reprocher de mettre en scène dans ses contes, par exemple, un homme qui bat sa femme.

16 « La littérature enfantine », dactylogramme d'une conférence donnée en 1938 pour *Savoir*. (Arch. familiales)

17 Chauveau loue en Perrault l'admirable prose de ses contes, « l'inimitable simplicité, la bonhomie, la clarté, le coulant, la naïveté de la langue en laquelle sont contées [les] aventures [des personnages]»,

mais il n'a que mépris pour ses moralités : « A-t-on idée de lire celles que Perrault a écrites – en vers ! A la fin de chaque conte ? [...] Elles ne sont guère que recettes pour s'enrichir, pour réussir auprès des grands. Machiavélisme petit bourgeois que l'on oublie d'aller chercher au bout du naïf et vivant récit. » Dactylogramme « Les contes de Perrault », envoyé à l'hebdomadaire *Vendredi* pour paraître le 25 décembre 1936. (Arch. familiales)

18 « La Fontaine », texte envoyé à Rose Adler pour être imprimé au dos d'une série de cahiers de brouillon. (Arch. familiales)

19 « Écrire pour les enfants », *op. cit.*

20 Ces brèves histoires sont des visions de la « terre », des fables de la vie rendue à son humilité. Consultables à l'adresse : http://www.centenaire-nrf.fr/nrf/numero.nrf?idNumero=*03078.

21 Conte repris dans *Histoires du petit père Renaud*, Denoël et Steele, 1932, p. 131-136. Le texte réécrit par l'enfant est celui de la NRF et non celui des *Petits Bonshommes*, les deux publications différant par un mot. Le verbe « retira » a été remplacé par « rentra » dans l'illustré. C'est précisément sur ce « retira » que bute Renaud.

22 *Les Cures merveilleuses du docteur Popotame* et *Le roman de Renard* connaîtront une édition scolaire anglo-américaine (en français) chez les éditeurs J.M. Dent & Sons Ltd (London) et E.P. Dutton & Co (New York), respectivement en 1929 et 1931. Dans la préface *Des Cures merveilleuses du docteur Popotame*, la directrice de collection explique son choix : « [...] notre jeunesse anglaise, déjà bien versée dans l'art de Kipling, se mettra avidement à une lecture qui, sans emprunter un seul mot à l'anglais, y ressemble par choix de sujet et par traitement. Chez le Français cependant, l'atmosphère est plus spirituelle, la satire plus fine, l'humeur plus délicieusement rare. En un mot, c'est un Kipling français, bien imbibé de l'esprit gaulois de La Fontaine. »

23 Le procédé devient systématique dans *Les Cures merveilleuses du docteur Popotame* (Les Arts et le livre, 1927).

24 *Histoire de Roitelet*, Victor Attinger, 1928.

25 « L'histoire du petit phoque », dans *Les Cures merveilleuses du docteur Popotame*, *op. cit.*, p. 83.

26 « Histoire du gros arbre qui mangeait les petits enfants », dans *Histoires du petit Renaud*, Gallimard, 1926. Reprise dans *Histoires du petit père Renaud*, Denoël et Steele, 1932, p. 77-78.

27 *Id.*, p. 96-99.

28 « L'histoire du petit serpent », dans *Histoires du petit Renaud*, Gallimard, 1926. Reprise dans *Histoires du petit père Renaud*, Denoël et Steele, p. 75.

29 L'album *La Poule et le canard*, publié par La Joie de lire à partir des dessins originaux de l'artiste, n'a en fait jamais connu d'édition originale chez Attinger.

30 « La baleine des Champs-Élysées », dans *Les Deux font la paire*, ESI, 1937, p. 105.

31 *Histoire de Roitelet*, *op. cit.*, p. 12.

32 *Id.*, p. 8.

33 *Id.*, p. 45.

34 *Id.*, p. 41.

35 Après le départ du père de Roitelet, son fils ordonne : « — Qu'on m'apporte de quoi écrire ! Il écrivit : *Sous peine de mort, la chasse au canard est interdite dans toute l'étendue de mon royaume*. Et se tournant vers le chef des Écritures, il dit : — Arrangez dans le style ! Et faites afficher ! » *Id.*, p. 45-46.

36 Introduction de Marie Colmont à la conférence de Léopold Chauveau « La littérature enfantine », *Savoir*, 1938.

37 « L'Enfant est père de l'Homme », vers célèbre de William Wordsworth (« Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood », *Poems in Two Volumes*, 1807), devenu proverbe.

Pour citer cet article

Référence électronique

Marie-Pierre Litaudon, « Voix et voie du conte Léopold Chauveau au miroir du Narrateur de Walter Benjamin », *Strenæ* [En ligne], 5 | 2013, mis en ligne le 01 septembre 2013, consulté le 09 juin 2016. URL : <http://strenae.revues.org/993> ; DOI : 10.4000/strenae.993

À propos de l'auteur

Marie-Pierre Litaudon

Laboratoire CELLAM – Université Rennes 2 - Post-doctorante Chercheuse associée à l'IMEC

Droits d'auteur

Tous droits réservés

Résumé

Cet article se propose d'analyser l'art du « racontage » de l'auteur-illustrateur Léopold Chauveau, célèbre pour ses histoires au « petit père Renaud », à la lumière de l'essai que le philosophe et historien de l'art Walter Benjamin consacre au conte (*Le Narrateur*, 1936).

Entrées d'index

Mots-clés : conte, transsubjectivation, geste, voix, image, mémoire, réinvention, Benjamin (Walter)

Chronologique : entre-deux-guerres