



HAL
open science

Le conte insolite dans la littérature française du XXème siècle

Aleksandra Komandera

► **To cite this version:**

Aleksandra Komandera. Le conte insolite dans la littérature française du XXème siècle. Littératures. Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, 2008. Français. NNT : 2008VALE0011 . tel-03003134

HAL Id: tel-03003134

<https://hal.science/tel-03003134>

Submitted on 13 Nov 2020

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.

UNIVERSITÉ DE SILÉSIE

Faculté des Lettres

Institut des Langues Romanes et de Traduction

UNIVERSITÉ DE VALENCIENNES ET DU HAINAUT-CAMBRÉSIS

Faculté des Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines

Laboratoire CALHISTE

(Cultures Arts Lettres Histoire Imaginaires Société Territoires Étrangers)

École doctorale SHS (Sciences de l'Homme et de la Société)

de la Région Nord-Pas-de-Calais

THÈSE DE DOCTORAT EN CO-TUTELLE

Discipline : Littérature et civilisation françaises

Aleksandra KOMANDERA

LE CONTE INSOLITE

DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DU

XX^{ème} SIÈCLE

Thèse dirigée par Madame le Professeur Agnès SPIQUEL

et Madame le Professeur Magdalena WANDZIOCH

Soutenue le 20 juin 2008 à Sosnowiec (Pologne)

Jury (partie française) :

Alain SCHAFFNER, professeur à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle

Agnès SPIQUEL, professeur à l'Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

Karl ZIEGER, professeur à l'Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Madame le Professeur Agnès Spiquel et à Madame le Professeur Magdalena Wandzioch qui m'ont insufflé le goût de l'insolite, m'ont suggéré des pistes de recherches inexplorées et m'ont aidée constamment de leurs précieux conseils.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
CHAPITRE I : VERS L'INSOLITE : PARCOURS HISTORIQUE DE LA FORME BRÈVE	25
A. DU MOYEN ÂGE AU SIÈCLE DES LUMIÈRES	28
B. LE XIX ^e SIÈCLE : L'ÂGE DES MAÎTRES DE LA FORME BRÈVE	51
C. LE XX ^e SIÈCLE : L'ÂGE DES MÉTAMORPHOSES DE LA FORME BRÈVE	63
CHAPITRE II : CRÉER L'INSOLITE	77
A. L'INSOLITATION DU PERSONNAGE	79
1. Le personnage au comportement étrange	81
2. Le personnage doté d'une faculté inhabituelle	94
3. Le personnage-phénomène	139
B. LE CHRONOTOPE	184
1. L'insolitation du cadre réel	186
2. L'espace à la charnière de la réalité et de la fiction	203
3. Les paysages d'outre-monde	219
CHAPITRE III : LIRE L'INSOLITE	238
A. AU SEUIL DU CONTE	241
1. Le paratexte de l'insolite	242
2. Les <i>incipit</i> leurrants	263
B. FACE À L'INSOLITE	294
1. La sagacité trompée	294
2. Le système de références culturelles	352
CONCLUSION	379
BIBLIOGRAPHIE	383
INDEX	398
RÉSUMÉ	402
SUMMARY	403
STRESZCZENIE	404

INTRODUCTION

La thèse de doctorat, *Le conte insolite dans la littérature française du XX^e siècle*, est une proposition d'étude de la forme brève au XX^e siècle. Elle met au centre des récits situés aux frontières de deux catégories : le fantastique et le merveilleux. Son but est de démontrer comment certains ouvrages publiés dans la période mentionnée s'inscrivent dans une tout autre catégorie, celle de l'insolite qui, semble-t-il, se substitue, au XX^e siècle, aux fantastique et merveilleux canoniques.

L'éclipse du fantastique commence déjà vers la fin du XIX^e siècle. Dans les dernières années de l'époque des maîtres du récit bref, certains auteurs, comme Villiers de l'Isle-Adam, perçoivent que cette catégorie perd sa position, pour ne pas dire qu'elle devient inactuelle¹. Au XX^e siècle, de temps en temps, se font entendre des voix qui déclarent ouvertement la fin du fantastique. Dans la deuxième moitié du siècle, Tzvetan Todorov déclare que la littérature fantastique « a reçu un coup fatal »². Cependant, comme le souligne Nathalie Prince dans son ouvrage *Les Célibataires du fantastique*, il serait abusif de prétendre que cette catégorie disparaît. Le fantastique s'éloigne plutôt de « ses motifs surnaturels »³ et s'intériorise. Un nombre important d'auteurs qui écrivent des récits qualifiés de fantastiques, soit par eux-mêmes, soit par les éditeurs, ainsi que des ouvrages critiques sur cette catégorie et ses nouvelles incarnations aux XX^e et XXI^e siècles, démentent la mort du fantastique qui, pourtant, semble dépourvu de ses propres caractères traditionnels.

L'une des raisons de la transformation du fantastique entamée encore au siècle des maîtres de la forme brève est le progrès scientifique, s'infiltrant de plus en plus dans la vie intime de l'homme et en faisant un être désintéressé des problèmes du surnaturel. Vers la fin du XIX^e siècle, Édouard Dujardin note :

¹ Villiers de l'Isle-Adam clame dans *L'Ève future* que « le fantastique a fait son temps. » Cf. *L'Ève future* [1886], in : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1986, vol. 1, p. 959.

² T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 175.

³ N. Prince, *Les Célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 11. N. Prince affirme : « La critique moderne s'accorde à signaler l'émergence, à la fin du siècle [XIX^e s.], d'un fantastique intérieur », p. 15.

[...] la préoccupation du sur-naturel n'est plus dans les esprits, [...] le fantastique a fini son temps ; le sur-naturel s'efface ; on ne croira pas qu'il y ait encore des hommes tourmentés du sur-naturel⁴.

La remarque de l'auteur des *Lauriers sont coupés* témoigne du changement de nature de la catégorie évoquée et annonce l'avènement d'une époque où le fantastique dans sa forme canonique⁵ sera peu fréquent.

Au XX^e siècle, en effet, le fantastique subit des métamorphoses inédites dues aux grands bouleversements de l'époque. Parmi les événements qui sont à l'origine des changements se distinguent par leur force la naissance du mouvement surréaliste, l'influence des auteurs étrangers, tels Henry James, Howard Phillips Lovecraft, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Julio Cortazar, les conquêtes des sciences physiques et l'expansion des sciences humaines, avec l'essor de la psychanalyse.

Ainsi, les théoriciens cherchent-ils à saisir les nouveaux aspects de la catégorie au niveau de la fiction et au niveau de la narration. Souvent leurs efforts se réduisent à un simple rajout de l'adjectif qualificatif « nouveau » ; parfois, pourtant, les chercheurs osent proposer une appellation inédite.

Vu la diversité et la richesse des visages de la littérature fantastique au XX^e siècle, il est préférable désormais de parler non pas du fantastique, mais des fantastiques. Nathalie Prince résume le phénomène et en donne la raison :

[...] les sensibilités évoluent, les peurs se modifient, les sujets d'étonnement se multiplient et se diversifient en fonction des époques, de telle sorte qu'à chacune d'elles, c'est certainement un nouveau fantastique qui point⁶.

Les recherches au XX^e siècle d'une nouvelle désignation entraînent un essai de la (re)définition de la catégorie déjà existante entrepris par des critiques et des théoriciens littéraires. Et si la question du fantastique se voit de temps en

⁴ É. Dujardin, *L'Enfer*, in *Les Hantises*, Paris, L. Vanier, 1886, p. 138.

⁵ Nous entendons par le fantastique canonique, le fantastique élaboré au XIX^e siècle et représenté, par exemple, par T. Gautier, P. Mérimée, G. de Maupassant. Ses traits caractéristiques sont : l'ancrage dans la réalité familière ou ordinaire, l'irruption de l'élément inhabituel inquiétant, la montée de l'effroi du protagoniste ou du témoin du phénomène étrange et, partant, du lecteur, et l'hésitation entre l'explication rationnelle ou irrationnelle de l'événement transgressant les lois naturelles.

⁶ N. Prince, *op. cit.*, p. 12.

temps posée, cela peut signifier que les définitions antérieures sont peu satisfaisantes.

La position du fantastique est paradoxale : l'attention portée par les théoriciens ne coïncide avec l'intérêt ni des auteurs, ni des éditeurs, ni des lecteurs. Dans son *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Jean-Baptiste Baronian juxtapose d'un côté les commentaires théoriques, les monographies et les études suscitées par la question du fantastique, et de l'autre l'hostilité du lecteur et la dépréciation de la catégorie tenue pour un divertissement agréable et accidentel⁷.

Le nombre d'ouvrages critiques portant sur cette catégorie, sur sa métamorphose et ses nouvelles incarnations, autorise à penser que le terme « fantastique », se basant sur ses principes traditionnels fixés au XIX^e siècle, ne peut plus être appliqué à l'ensemble des textes qui se distinguent par l'apparition de l'inexplicable et de l'impensable dans un cadre familier. La réflexion sur la catégorie en question s'avère d'autant plus légitime que, comme l'observe Angès Spiquel, « [...] le fantastique est un discours réflexif. Il est intimement lié au questionnement de l'imagination sur son propre fonctionnement et à celui du récit sur ses infinies possibilités : il force à penser de manière neuve les rapports entre la littérature et le réel, et il met l'accent d'une façon très moderne sur les effets de lecture »⁸.

Une nouvelle appellation se voit, alors, recherchée, sinon indispensable⁹. Nous pensons que l'appellation « conte insolite » pourrait fonctionner pour désigner tous ces récits brefs du XX^e siècle qui restent, dans la majorité des études critiques, qualifiés de textes inclassables et qui oscillent entre le fantastique et le merveilleux mais ne sont ni l'un ni l'autre, ce que nous voudrions établir dans notre démonstration.

Avant de délimiter le terme primordial pour la présente étude, il est utile d'évoquer les tentatives de description du nouveau phénomène littéraire qui s'opère dans le domaine du fantastique dont certains éléments seront appréhendés dans notre travail.

⁷ Cf. J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Tournai, La Renaissance du livre, 2000.

⁸ A. Spiquel, *Le Romantisme*, Éditions du Seuil, coll. « Mémo », 1999, p. 42.

⁹ Sur la nécessité de la naissance d'un nouveau genre : Cf. R. Bozzetto et A. Huftier, *Les Frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, pp. 7-48.

Dans les années 1930, André Berge veut imposer un fantastique moderne en opposition « au fantastique romantique »¹⁰. Selon lui, les motifs comme de vieux châteaux hantés, la lumière lunaire et les spectres du passé déroutants perdent leur position et ne sont plus obligatoires.

Denis Saurat voit le fantastique moderne comme une « féerie intérieure, un mensonge qui se déroule à l'intérieur du moi »¹¹. Le théoricien évite l'emploi du terme « fantastique » et opte plutôt pour une « renaissance du conte merveilleux »¹². Son opinion témoigne du rapprochement de l'insolite et du féerique, ce que nous avons observé pendant la lecture des textes.

Selon Victor-Henry Debidour, le fantastique traditionnel peut être caractérisé comme voyant, fréquent et inoffensif. Le fantastique moderne, en revanche, joue sur l'absurdité : « Nous ne savons pas le sens, mais nous *savons* qu'il y a un sens et une portée »¹³.

Louis Vax parle de la naissance d'un fantastique sans ambiguïté dans la littérature américaine du XX^e siècle. Selon lui, cette nouvelle variation de la catégorie néglige le concept de l'irruption brutale d'un événement surnaturel dans un milieu naturel et s'appuie sur « la parenté affective qui lie les éléments ambivalents [tels] l'attrait de la peur, de l'horreur, du dégoût »¹⁴. Le théoricien observe également l'inusité de la technique « primaire » du fantastique et décrit, sur l'exemple de la figure de fantôme, le fantastique « secondaire » :

[...] le véritable fantastique se moque du fantastique. Le spectre primaire était convaincant parce qu'il apparaissait à minuit dans un cadre réputé hanté. Le spectre secondaire est convaincant pour la raison opposée, parce qu'il apparaît là où on l'attend le moins, parce qu'il n'a pas adopté la forme classique et le comportement traditionnel des spectres, et qu'il n'inspire pas nécessairement les sentiments convenus¹⁵.

Quant au lecteur, Louis Vax constate que le fantastique moderne ne veut plus le leurrer en endormant son scepticisme et sa faculté critique.

¹⁰ A. Berge, *L'Esprit de la littérature moderne*, Librairie Académique Perrin, 1930, p. 57.

¹¹ D. Saurat, *Modernes*, Denoël et Steele, 1935, p. 64.

¹² *Ibidem*, p. 63.

¹³ V.-H. Debidour, *Saveurs des Lettres. Problèmes littéraires*, Plon, coll. « L'Épi », 1946, pp. 61-62. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁴ L. Vax, *La Séduction de l'étrange*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 139.

¹⁵ *Ibidem*.

Nous retenons les points essentiels de la caractéristique faite par le critique qui importent dans le cadre de notre démonstration.

Les recherches d'une nouvelle dénomination mènent Roger Bozzetto dans ses travaux, notamment dans son ouvrage *L'Obscur Objet d'un savoir*, à décrire la nouvelle variante de la catégorie en opposition à son état antérieur :

Dans le fantastique moderne, la Surnature n'apparaît pas comme telle. Quelque chose d'absurde, d'irrationnel se produit, certes, et n'est pas perçu comme irruption d'un ordre supérieur mais plutôt comme un ennui, une perturbation, un désastre qui s'insinue en d'infimes failles subvertissant les bases supposées normales de la quotidienneté¹⁶.

En ce qui concerne Jean-Baptiste Baronian, selon lui, le nouveau fantastique repose sur le bouleversement et peut naître d'une situation réelle. Le surgissement du phénomène inexplicable déroute les esprits. Le théoricien souligne qu'il serait vain d'essayer de « comprendre les raisons d'être et le sens »¹⁷ d'un tel événement. Jean-Baptiste Baronian subdivise le nouveau fantastique en plusieurs catégories mineures : le merveilleux ou la féerie, le frénétique, l'allégorie, l'utopie, les voyages extraordinaires, le nonsense, le surréalisme ou la science-fiction. Il faut noter que le critique ne mentionne pas l'insolite.

Il y a encore des auteurs qui récusent au fantastique du XX^e siècle son trait fondamental – l'hésitation. Cette notion est soudée à la catégorie dès la parution de l'ouvrage *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov. D'après ce structuraliste bulgare, le fait fantastique maintient le héros et le lecteur dans l'incertitude provoquée par le manque de références. L'hésitation entre l'explication naturelle/rationnelle et surnaturelle/irrationnelle constitue, d'après Todorov, le noyau de la catégorie en question :

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un

¹⁶ R. Bozzetto, *L'Obscur Objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 216.

¹⁷ J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, op. cit., p. 20.

être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel¹⁸.

La définition de Tzvetan Todorov est critiquée par Gilbert Millet et Denis Labbé qui prétendent que le terme « hésitation » se réfère plutôt à un moment du texte qu'au texte dans sa totalité¹⁹. Pour eux, lors d'un heurt contre un élément fantastique, les protagonistes n'ont pas le temps d'hésiter entre l'acceptation et le rejet d'un tel phénomène : ils le vivent. Même si l'apparition de l'incident fantastique stimule des réactions chez les héros et les lecteurs, elle-même n'est pas une émotion. Pour Millet et Labbé, la définition de Todorov est réductrice car elle exclut du fantastique « des œuvres où toute hésitation est absente »²⁰.

Certains textes inclassables poussent Franz Hellens à leur appliquer l'étiquette du fantastique réel²¹. Cependant, c'est la littérature ibero-américaine qui s'approprie le terme en le transformant en « real maravilloso »²².

Un nouveau rapprochement entre le fantastique et le merveilleux apparaît dans les travaux de Jacques Goimard et Roland Stragliati qui assignent au fantastique une caractéristique formelle et ludique, et y voient l'élément réconciliateur²³ entre l'homme moderne et tout ce qui se cache dans son imagination et son inconscient :

¹⁸ T. Todorov, *op. cit.*, p. 29.

¹⁹ Cf. G. Millet et D. Labbé, *Le Fantastique*, Éditions Belin, 2005, p. 8. Comme nous recourons à deux ouvrages différents de ces auteurs mais portant le même titre, nous signalerons désormais les dates des éditions respectives afin de différencier ces études.

²⁰ G. Millet et D. Labbé, *Le Fantastique* (2005), *op. cit.*, p. 8. Une autre voix théorique estimant la question de l'hésitation est celle de J. Van Herp : « [...] le fantastique ne naît pas de l'incertitude, mais de la certitude, de plus en plus puissante, que la raison doit capituler, et accepter l'existence d'autre chose, qui se tapit on ne sait où » : Idem, *Fantastique et mythologies modernes*, Bruxelles, Éditions « RECTO-VERSO », 1985, p. 23.

²¹ Cf. F. Hellens, *Le Fantastique réel*, Société Générale d'Éditions SODI, Bruxelles, Paris, Amiens, 1967.

²² Comme le remarque A. Huftier, ce terme n'est pas acclimaté en France : « En ce domaine, au même titre que l'épouvante ou la « weird science », le « real maravilloso » et le « réalisme magique » n'obtiennent pas en France de champ autonome et sont assujettis aux critères du « genre fantastique », quitte à les dénaturer dans cette tentative de naturalisation... » : R. Bozzetto et A. Huftier, *op. cit.*, p. 42.

²³ G. Millet et D. Labbé soulignent l'infirmité de cette définition : « Le fantastique ne réconcilie pas, il fait douter du monde en projetant des angoisses refoulées, il conduit le lecteur à s'immerger au fond de lui-même à la recherche de ses fêlures, de ses détresses, de ses désarrois, parfois de ses espoirs » : Idem, *Le Fantastique* (2005), p. 10.

Le fantastique, en somme, c'est une technique, ou un ensemble de techniques, permettant de retrouver le merveilleux²⁴.

Il va sans dire que la catégorie du fantastique est sensible aux modes et aux goûts, aux époques et aux circonstances, aux endroits et aux fonctions assignées. On voit, malgré la similitude apparente de forme et de ton, le déplacement qui s'est opéré par rapport au récit fantastique du XIX^e siècle, qui sera dans la présente démonstration un des points de repère permettant la différenciation de l'insolite.

Le fantastique se présente alors comme une catégorie protéiforme²⁵ en perpétuelle transformation²⁶ et, vu la richesse des définitions, nous pouvons prévoir la même variété des textes littéraires qui, selon nous, semblent se soustraire à la catégorie du fantastique. Ces quelques constatations théoriques rendent légitime la réflexion sur l'insolite qui, nous le soulignons, n'est pas un fantastique modernisé. Le fantastique et l'insolite ne partagent pas les mêmes caractéristiques malgré la récurrence de certains motifs.

Puisque la dénomination « conte insolite » n'est répandue ni parmi les nouvellistes ou les conteurs²⁷, ni parmi les théoriciens, et que sa définition se fait par la différenciation d'avec deux catégories voisines – le fantastique et le merveilleux, il convient, nous semble-t-il, de rapprocher tout d'abord leurs traits

²⁴ J. Goimard et R. Stragliati, « Le fantastique », introduction à *La Grande Anthologie du fantastique* (8 vol.), Paris, Presses Pocket, 1977, p. 10.

²⁵ J. Finné distingue trois types de fantastique : « un fantastique canonique, qui s'entache de réalisme ; un fantastique sans réalisme ; un néo-fantastique » : Idem, *La Littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, p. 17.

²⁶ Les analyses du fantastique du XX^e siècle, dit « néo-fantastique », sont menées également par les critiques et les théoriciens de la littérature québécoise : Cf. M. Lord, *La Logique de l'Impossible. Aspects du discours fantastique québécois*, Nuit blanche éditeur, 1995, ou encore L. Morin, *La Nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, Nuit blanche éditeur, 1996.

²⁷ Pour É. Lysée, « insolite », « étrange » ou « bizarre » sont des substituts à « fantastique » : Cf. Idem, *Les Kermesses de l'Étrange ou le conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, Librairie A.-G. Nizet, 1993, p. 66. J.-B. Baronian, pour sa part, énumère les genres littéraires insolites : « la féerie et le merveilleux, le frénétique, le gothique, l'utopie, la science-fiction, voire le non sens et le surréalisme » : Idem, *Un nouveau fantastique (esquisses sur les métaphores d'un genre littéraire)*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1977, pp. 13-14.

distinctifs. Le fantastique²⁸ serait utilisé pour des contes où le surnaturel angoissant fait une irruption inattendue dans la réalité quotidienne. Le merveilleux, quant à lui, désignerait tout ce qui dans un événement ou dans un récit s'éloigne du cours ordinaire des choses grâce à l'intervention d'êtres surnaturels, comme dieux, anges, démons, génies, fées, etc. ou par l'intermédiaire d'objets gratifiés de pouvoirs inhabituels. Le merveilleux²⁹ se base sur un surnaturel accepté dès le début de l'histoire et intégré dans le monde naturel. Le fantastique maintient le doute et l'effroi du personnage, et, partant, ceux du lecteur, face au surnaturel.

Sans entrer dans les détails des définitions de ces deux catégories, il faut ajouter que les différences et les similitudes entre le fantastique et le merveilleux ont été étudiées par plusieurs critiques.

Dans *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Pierre-Georges Castex trace la ligne de démarcation entre les deux catégories. Pour lui, le merveilleux qui ouvre sur un passé indéterminé par l'intermédiaire de la formule canonique « Il était une fois... » repose sur « un dépaysement de l'esprit »³⁰. Quant au fantastique, le théoricien souligne plusieurs aspects :

Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs³¹.

Différencier les deux catégories est un dessein que veut réaliser, nous l'avons vu, un autre critique, Tzvetan Todorov. Pour lui, tout se décide dans le dénouement et plus précisément dans le choix que le lecteur opère entre l'explication irrationnelle (le merveilleux) ou rationnelle (l'étrange), ou l'hésitation (le fantastique). L'acte

²⁸ Dans *Le Dictionnaire du littéraire*, nous lisons : « Le fantastique est le registre qui correspond aux émotions de peur et d'angoisse. Il est caractérisé par le renversement des perceptions rationnelles du réel, l'immixtion du doute dans les représentations établies et la proximité d'un supra- ou antinaturel », *Ibidem*, P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 226.

²⁹ *Le Grand Robert* indique à propos du merveilleux : « Élément d'une œuvre littéraire qui suscite une impression d'étonnement et de dépaysement, due en général à des événements invraisemblables, à l'intervention d'êtres surnaturels impliquant l'existence d'un univers échappant aux lois naturelles », *Ibidem*, Dictionnaires Le Robert-VUEF, 2001, p. 1383.

³⁰ P.-G. Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Librairie José Corti, 1951, p. 8.

³¹ *Ibidem*.

final du lecteur ne peut pas être négligé non plus dans l'analyse des contes insolites.

Roger Caillois différencie le merveilleux et le fantastique selon la présence du surnaturel : dans la première catégorie, le fait irréel est accepté comme naturel ; dans la deuxième, il surgit et détruit la cohérence de l'univers. Comme Tzvetan Todorov, Roger Caillois souligne aussi les divergences dans l'*explicit* : heureux pour le merveilleux, terrifiant et tragique (folie, damnation, disparition ou mort du personnage) dans le fantastique.

Avant de délimiter le terme primordial pour la présente étude, il est nécessaire également d'élucider notre choix générique. Bien que certains critiques³² confirment la prédominance du terme « nouvelle » au XX^e siècle pour désigner désormais le récit court, nous tenons à employer le terme « conte » pour la catégorie de l'insolite. Étant donné que l'effacement des genres³³ est un fait constaté et que la forme brève en a été, avant tout au XIX^e siècle, et en est encore aujourd'hui particulièrement affectée, nous préférons au terme « nouvelle » celui de « conte » qui, nous semble-t-il, plus général, est propre et aux événements tenant du réel, et aux phénomènes extraordinaires³⁴. Nous pensons également que la désignation « conte » est plus appropriée à la catégorie qui nous préoccupe par sa destination à divertir³⁵ le lectorat. Il est utile donc de rappeler les traits caractéristiques des deux formes brèves³⁶. Nous nous contentons de souligner leurs particularités car il est très difficile d'en donner des définitions

³² Cf. J.-P. Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997, p. 96 ; R. Godenne, *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1995, p. 126.

³³ M. Issacharoff remarque : « On distingue souvent très mal entre « conte » et « nouvelle » ; pour de nombreux critiques il s'agit de synonymes » : Idem, *L'Espace et la nouvelle*, Paris, Librairie José Corti, 1975, p. 7. De l'ambiguïté existant entre les deux genres peut témoigner aussi l'absence de communications sur cette question dans un ouvrage collectif *Frontières des genres. Migrations, transferts, transgressions*, Textes réunis et présentés par M. Stristrup Jensen et M.-O. Thirouin, Presses Universitaires de Lyon, 2005. Sur l'effacement des genres : Cf. *L'effacement des genres dans les lettres et les arts*, Presses Universitaires de Valenciennes, Les Valenciennes n° 17, 1994. Sur la pluralité des logiques génériques : Cf. J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Éditions du Seuil, 1989.

³⁴ Au XIX^e siècle, le terme « conte », en dépit de son lien avec le merveilleux, est associé aussi au fantastique.

³⁵ Comme le note T. di Scano, le conte « ne se propose jamais d'édifier ni d'instruire, mais d'intéresser » : Idem, *Les Contes de fées à l'époque classique (1680-1715)*, Napoli, Ligouri editore S.R.E., 1975, p. 24.

³⁶ Cf. *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2001, pp. 152-163, 522-532.

rigoureuses³⁷. Le conte est alors un récit court à valeur ludique et à caractère oral. Il relate des faits imaginaires extraordinaires, ce qui ne veut pas dire qu'il nie la réalité. La nouvelle, qui se distingue également par la brièveté, s'attache plutôt à la peinture d'un fait réel frappant. Pour André Jolles, la nature de l'événement survenu permet la différenciation entre les deux formes simples :

[Le conte] ne s'efforce plus de représenter cet événement de sorte qu'il ait l'impression d'un événement réel, mais opère constamment sur le merveilleux³⁸.

Nous pensons que le conte insolite s'assimile partiellement les caractéristiques et de la nouvelle (l'air réaliste d'un fait) et du conte (la logique irrationnelle), ce que nous voudrions montrer dans les chapitres suivants. C'est ainsi que nous recourons au patronage de Michel Tournier qui proclame le statut particulier du conte : il est « à mi-chemin de l'opacité brutale de la nouvelle et de la transparence cristalline de la fable »³⁹.

Le rapprochement de ces deux genres dans le cadre de l'insolite nécessite une attention particulière aux perspectives propres au conte et à la nouvelle. C'est Aleksander Abłamowicz qui l'accentue :

Quand on dit « contes et nouvelles », il faut bien s'attendre à une double optique : celle de l'imaginaire et celle du réel. Celle qui permet d'y trouver une évasion devant la réalité, et celle qui reconnaît cette réalité comme facteur décidant de la vie de l'homme⁴⁰.

³⁷ Dans de nombreux travaux, même dans les études qui se veulent ouvrages de référence, qui traitent le récit court, les définitions du conte et de la nouvelle sont très générales. Dans son ouvrage *Les Formes brèves*, Éditions Hachette, 1992, A. Montandon se limite à l'analyse des formes brèves uniquement poétiques. Dans son étude *Les Genres littéraires*, Éditions Hachette, 1993, D. Combe ne mentionne même pas les caractéristiques du conte. Selon M. Cottenet-Hage et J.-P. Imbert, le conte et la nouvelle se distinguent par « les frontières poreuses » : Idem, *Parallèles*, Québec, L'Instant-Même, 1996, p. 8. G. Jean remarque à propos des contes que leurs « définitions abondent, partent dans tous les sens, se contredisent [...] » : Idem, *Le Pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1990, p. 23.

³⁸ A. Jolles, *Formes simples* [1930], Éditions du Seuil, 1972, p. 183.

³⁹ M. Tournier, *Le Vol du vampire*, Paris, Mercure de France, 1981, p. 37.

⁴⁰ A. Abłamowicz, *Contes et nouvelles en France de Maurois à Yourcenar*, Katowice, Uniwersytet Śląski, 1991, p. 19.

Toujours est-il qu'il y a des critiques proclamant que, faute de règles fixes⁴¹, le conte se meurt au XX^e siècle; nous espérons également invalider ce jugement en montrant la variété et la richesse des contes insolites.

En dépit de certaines voix qui qualifient le récit court (la nouvelle ou le conte) de genre mineur, on peut observer la permanence et la continuité de l'intérêt accordé à la forme brève, qui se manifeste par le nombre des ouvrages critiques traitant ce type de narration. En nous limitant à des études majeures, énumérons-en quelques-unes : *L'Esthétique de la nouvelle française au XX^e siècle* (1989) de Michel Viegnes, *Le Pouvoir des contes* (1990) de Georges Jean, *Lire la nouvelle* (1993) de Daniel Grojnowski, *La Nouvelle* (1995) de René Godenne, *La Nouvelle* (1996) de Thierry Ozwald, *Le Conte et la nouvelle* (1997) de Jean-Pierre Aubrit, *La Clef des contes* (1998) de Christophe Carlier, *La Nouvelle française. Essai de définition d'un genre* (2002) de Michel Guissard ou *La Nouvelle en Europe de Boccace à Sade* de Didier Souiller (2004). À cela, il convient d'ajouter un recueil de contes de fées *Si les fées m'étaient contées. 140 contes de fées de Charles Perrault à Jean Cocteau* rassemblés par Francis Lacassin. Le volume témoigne du caractère universel et de l'actualité du genre.

Il y a peu de critiques polonaises qui s'occupent de la forme brève en général, néanmoins il faut mentionner les auteurs qui apportent des réflexions sur le conte et la nouvelle français : Aleksander Abłamowicz dirige plusieurs volumes collectifs : *Contes et nouvelles d'une fin de siècle à l'autre* (1988) et *Quelques études sur le conte et la nouvelle* (1989) et il est auteur de l'étude *Contes et nouvelles en France de Maurois à Yourcenar* (1991) ; Wiesław Malinowski aborde le genre dans sa version historique en écrivant *La Nouvelle historique en France à l'époque du romantisme* (1983) ; Magdalena Wandzioch se penche sur les récits des grands maîtres du fantastique dans son ouvrage *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur* (2001).

Bien que les études sur la forme brève soient nombreuses, nous avons remarqué un manque concernant l'examen du conte insolite qui, à notre avis,

⁴¹ Pour L. Baladier, le conte et la nouvelle, parmi d'autres genres narratifs, sont tenus pour des genres mineurs : « [...] cela signifie aussi qu'ils sont peu ou ne sont pas codifiés et représentent un espace de liberté pour la littérature » : Idem, *Le Récit. Panorama et repères*, Paris, Éditions STH, coll. « Les grands rythmes de la littérature et de la pensée », 1991, p. 25. M. Simonsen note pour sa part : « En littérature, l'emploi de ce mot [conte] n'a jamais obéi à un usage fixe, et le conte n'a pas constitué pour la conscience critique un genre précis, dont on analyse les éléments constitutifs à défaut d'en codifier la production » : Idem, *Le Conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 10.

pourrait qualifier les textes dits inclassables oscillant entre le fantastique et le merveilleux.

Les dictionnaires de langue précisent que le terme « insolite » désigne la nature d'une chose qui « étonne, surprend par son caractère inaccoutumé, contraire à l'usage, aux habitudes »⁴². Avec le Grand Larousse de la langue française, nous faisons nôtre l'explication étymologique du mot : « insolite » qui provient du latin *insolitus* signifie « inaccoutumé à », « inusité », « étrange », « inouï ». La décomposition du mot permet de distinguer le préfixe à valeur négative *in-*, et le participe passé adjectivé de *solere – solitus –* signifiant « être habituel », « qui a l'habitude », « habituel », « ordinaire ». L'approche lexicographique reposant sur le sens étymologique et encyclopédique du mot permet de saisir l'écart de son emploi dans le langage courant, où l'insolite ne désigne pas « contraire à une norme rassurante », mais plutôt « exceptionnel ».

Dans le *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*, Jean-Louis Bernard indique la multitude et le parallélisme des sens de l'appellation :

[L'insolite désigne] ce qui sort de l'ordre normal des choses [...], des associations de mots ou expressions qui ne jurent qu'en apparence [...], ce qui existe, mais ne s'explique pas ou mal [...] ⁴³.

Le terme « insolite » n'est pourtant pas inédit dans la critique littéraire. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, la tentative de définir cette catégorie est entreprise et réalisée par Michel Guiomar. En 1957, l'auteur rédige pour la *Revue d'Esthétique* un article intitulé « L'insolite ». Par l'insolite, il entend

⁴² *Le Grand Robert, op. cit.*, p. 660 ; « Qui n'est point d'usage, qui est contraire à l'usage », in : Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1994, vol. III, pp. 3245-3246.

⁴³ J.-L. Bernard, *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*, Paris, Éditions du Dauphin, 1971, p. 162.

[...] qui est contraire à l'usage, à l'habitude, aux règles, aux lois. Toute dérogation à une norme fixée est insolite⁴⁴.

Le critique remarque que la nature de cette transgression des principes établis n'est pas une impression individuelle ; au contraire, dans sa dimension extrême, c'est une perception générale, dans sa dimension réduite – d'un groupe, par exemple, d'une culture, d'un pays. Nous observons donc que, dès ses origines, l'insolite se joint à la conception du code culturel.

Michel Guiomar note ensuite :

L'insolite surgit d'un dérèglement de lois admises et n'existe qu'en fonction d'un témoin envahi par une interprétation non rationnelle des faits⁴⁵.

L'absence d'ambiguïté et d'hésitation⁴⁶ concernant l'interprétation d'un phénomène surnaturel, ainsi que le rejet de l'inquiétude et de l'angoisse sont les points sur lesquels l'insolite se différencie du fantastique où l'évidence du surnaturel entraîne soit la démence soit la terreur.

Michel Guiomar propose également une appellation pour le procédé de création de l'insolite. Cette « insolitation »⁴⁷ consiste à octroyer aux êtres et aux choses un nouvel état, une nouvelle existence et un pouvoir de transmettre un message.

Un des traits définitoires de l'insolite est l'octroi, aux éléments de l'univers, d'une nouvelle nature supérieure :

L'insolite hausse chaque chose et chaque être d'un degré dans la hiérarchie du monde : les choses inanimées s'animent, les êtres vivants accèdent à une

⁴⁴ M. Guiomar, « L'insolite », in : *Revue d'Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, tome X, 1957, p. 114. Cet article est repris et étoffé par l'ajout des exemples dans un ouvrage postérieur du critique, *Principes d'une esthétique de la mort*, publié en 1967 aux éditions José Corti. Nous nous appuyons avant tout sur le premier texte de l'auteur ; nous y recourons au tout au long des chapitres analytiques de notre démonstration. Selon A. Petitat, la dérogation est inscrite dans le principe lui-même : « Règles, valeurs et normes sont *par nature* réversibles, de façon analogue à toutes les régularités atteignables par la réflexivité » : Idem, « Contes et normativité », in : *Contes : l'universel et le singulier*, André Petitat, (dir.), Éditions Payot Lausanne, Nadir S.A., 2002, p. 35. C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁵ M. Guiomar, « L'insolite », *op. cit.*, p. 117.

⁴⁶ C'est en cela que l'insolite s'oppose à la caractéristique définitoire du fantastique car, selon T. Todorov : « L'hésitation du lecteur est donc la première condition du fantastique » : Idem, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁷ M. Guiomar, « L'insolite », *op. cit.*, p. 119.

vie supérieure, l'animal au niveau de l'humain, l'homme à une vie cosmique⁴⁸.

Il faut remarquer que l'idée de modification est un trait divergeant du fantastique qui, lui, ne change rien au monde extérieur ; c'est la perception du réel qui est perturbé et non le réel lui-même. Le critique soutient que dans l'univers insolite les étapes de la transformation du cadre ou des êtres restent voilées :

Un univers réel dont nous gardons pourtant conscience disparaît ; il conserve sa structure mais change de signification ; êtres et choses ne sont pas métamorphosés, mais l'interprétation que nous en donnons est métamorphosante⁴⁹.

Nous trouvons que les phases de la transformation sont pourtant discernables et que certains éléments de l'univers représenté, les personnages prioritairement, peuvent subir une métamorphose patente.

Bien que nous souscrivions à l'opinion de Michel Guiomar que l'insolite est une nouvelle catégorie, nous n'acceptons pas la place qu'il lui attribue parmi le Pittoresque, le Beau ou le Macabre. Il est loisible, selon nous, que cette catégorie soit traitée au même titre que le fantastique et le merveilleux.

L'appellation « insolite » réapparaît quelques années plus tard, en 1962 plus précisément, dans la revue *Fiction* qui l'emploie pour parler du fantastique moderne représenté par les textes inclassables d'auteurs comme André Pieyre de Mandiargues, Marcel Béalu, Roland Topor, Jacques Sternberg, Dino Buzzati, Thomas Owen, Henry Damonti. La revue explique le terme en indiquant sa caractéristique essentielle :

[...] substituer aux ressorts essentiels du fantastique classique (qui sont en principe de type surnaturel) des effets plus suggestifs, souvent sous-entendus, qui peuvent être axés sur le symbolisme, ou l'absurde, ou

⁴⁸ M. Guiomar, « L'insolite », *op. cit.*, pp. 132-133.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 120.

l'onirisme, ou la psychologie, mais qui de toute façon correspondent à une « intériorisation » très nette de la démarche de l'esprit vers le fantastique⁵⁰.

Le caractère vague de la définition proposée qui englobe des notions différentes n'empêche pas qu'elle mette en relief l'écart entre l'insolite et le fantastique traditionnel.

La désignation « insolite » revient encore dans les textes théoriques de Tzvetan Todorov. Il l'emploie pour définir une des subdivisions du fantastique – l'étrange⁵¹ pur :

Dans les œuvres qui appartiennent à ce genre, on relate des événements qui peuvent s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d'une manière ou d'une autre, incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites et qui, pour cette raison, provoquent chez le personnage et le lecteur une réaction semblable à celle que les textes fantastiques nous ont rendue familière⁵².

Nous voyons que pour Todorov, le terme a uniquement une valeur qualificative ; il ne constitue pas une catégorie autonome mais sert de synonyme pour inhabituel, bizarre.

Dans la typologie proposée par Jean-Bruno Renard, l'insolite est abordé à partir du croisement de deux niveaux d'analyse du fantastique : le mode d'apparition de l'extraordinaire et le mode de traitement de l'extraordinaire. Pour le critique, l'insolite unit l'extraordinaire surgissant et l'extraordinaire sans référence⁵³. Nous avons déjà annoncé l'intérêt que nous portons à l'idée du surgissement de l'inhabituel. Dans notre étude, nous nous penchons également sur

⁵⁰ Présentation anonyme à Jorge Luis Borges, « Abenhacan el Bokhari mort dans son labyrinthe », in *Fiction*, n°108, novembre 1962, p. 118.

⁵¹ Il est peu de théoriciens qui font la distinction entre l'étrange et l'insolite; I. Bessière note cependant « L'insolite n'est pas l'étrange » : Idem, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Librairie Larousse, 1974, p. 18.

⁵² T. Todorov, *op. cit.*, pp. 51-52.

⁵³ J.-B. Renard, *Bandes dessinées et croyances du siècle. Essai sur la religion et le fantastique dans la bande dessinée franco-belge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 144. La typologie du fantastique au sein duquel J.-B. Renard distingue l'insolite est reprise dans son article « Proposition d'une typologie des sous-genres du fantastique », in : *Poétique du fantastique*, Contextes n°33, textes réunis et présentés par M. Soriano et Ch. Tarroux, n° 33, 1997, pp.47-60. 1997. C'est cet article qui nous sert de référence.

la question de système de référence, qui, à notre avis, est présent lors du déchiffrement des contes insolites.

Une tentative de définition de l'insolite, la plus récente⁵⁴, est due à Jacques Goimard qui distingue trois propriétés fondamentales de la catégorie. Premièrement, le phénomène extraordinaire est introduit dans le récit le plus souvent dès *l'incipit* ; ensuite, l'événement inhabituel ne sert plus à provoquer l'étonnement du lecteur. Le troisième principe tient à l'absence de sens qui, selon l'auteur, se transforme en parodie de sens⁵⁵. Jacques Goimard attribue à cette absence de signification deux traits – la froideur et l'étrangeté – qu'il emprunte à l'article de Jean-Paul Sartre « Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage ». Le philosophe y décrit la source des deux émotions :

Les ustensiles, les actes, les fins, tout nous est familier, et nous sommes avec eux dans un tel rapport d'intimité que nous les percevons à peine ; mais, dans le moment même où nous nous sentons enfermés avec eux dans une chaude atmosphère de sympathie organique, on nous les présente sous un jour froid et étranger⁵⁶.

Selon Jaques Goimard, Jean-Paul Sartre donne une définition pertinente non pas du fantastique, mais de l'insolite.

La froideur et l'étrangeté reprises par le critique nous paraissent pourtant assez vagues. Leur présence indispensable dans le conte insolite, dans la même mesure que l'extraordinaire surgissant dans les séquences initiales, nécessite, selon nous, une vérification. Nous pensons que ces émotions pourraient être remplacées par le divertissement dû au jeu avec les conventions littéraires.

Toutes les définitions de l'insolite, proposées par des théoriciens et des écrivains différents, témoignent de l'ambiguïté du terme et valident l'essai de mise en ordre de principales caractéristiques, d'autant plus que chaque perception de l'insolite peut dévoiler des aspects inédits. Il faut souligner encore un aspect

⁵⁴ Il convient de mentionner une étude de R. Siwek, *Od De Costera do Vaesa. Pisarze religijscy wobec niezwykłości*, Kraków, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2001 ; l'auteur s'y penche sur l'école belge de l'étrange. Il y a quelques similitudes entre la catégorie analysée par R. Siwek et l'insolite. Le rapprochement s'opère aussi au niveau de traduction : l'étrange et l'insolite se voient doté du même équivalent polonais (« niezwykły »).

⁵⁵ J. Goimard, *Critique du fantastique et de l'insolite*, Pocket, 2003, p. 490.

⁵⁶ J.-P. Sartre, « Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage », in : *Critiques littéraires (Situations I)*, Éditions Gallimard, 1947, pp. 166-167.

récurrent des définitions susmentionnées : pour parler de ce qui déroge aux lois naturelles, les théoriciens emploient le terme « surnaturel ». À notre avis, cette dénomination nécessite, elle aussi, quelques explications. Sous l'autorité du *Grand Larousse de la langue française*, notons que le surnaturel désigne tout ce qui est au-dessus de la nature, tout ce qui se soustrait à ses lois et qu'on rapporte généralement à une force surhumaine ou à une divinité. Nous voulons souligner que, dans notre démonstration, nous recourons à cette appellation mais en nous limitant à ce qui ne relève pas du domaine de la foi. Le surnaturel qui apparaît dans la présente thèse est plutôt celui défini par Christian Chelebourg :

Ce qui est surnaturel, c'est ce qui est perçu comme illogique, impossible, proprement anormal. L'impression de surnaturel procède d'une transgression de l'ordre de la nature, d'une contravention à ses lois les mieux reconnues, et suggère de ce fait l'existence d'autres lois, nécessairement supérieures aux premières puisqu'elles s'imposent à elles⁵⁷.

En recourant au théoricien, nous faisons nôtre sa définition de la catégorie du surnaturel qui se rapporte à « toutes les littératures sacrées ou profanes, folkloriques ou d'invention, qui mettent en scène la violation des lois ordinaires de la nature »⁵⁸. Les traits définitoires discernés par le critique valident, selon nous, l'emprunt de ce terme pour qualifier également le phénomène inconcevable de l'insolite. Nous remarquons une similitude entre l'insolite et le surnaturel qui, d'après Jaques Van Herp, est « une rupture brutale, complète, inattendue avec les lois régissant le monde »⁵⁹. Il nous paraît pourtant que l'intensité de la violation des normes de la réalité est plus modérée dans le cadre des contes insolites.

Pour décrire l'insolite, nous avons établi un corpus assez vaste englobant des récits brefs parus tout au long du XX^e siècle et qui ne s'inscrivent ni dans le fantastique canonique ni dans sa version modernisée. Nous ne nous sommes pas servie de critères de répartition chronologique particuliers parce que nous avons observé que certaines décennies se présentaient comme plus riches en contes insolites que d'autres. Les idées principales qui nous ont guidée dans le choix de textes étaient la difficulté de classement de certains conteurs et nouvellistes selon

⁵⁷ Ch. Chelebourg, *Le Surnaturel. Poétique et écriture*, Armand Colin, 2006, p. 8.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 17.

⁵⁹ J. Van Herp, *op. cit.*, p. 64.

les catégories déjà existantes, les changements opérés dans le domaine du fantastique et les tentatives de sa (re)définition. Ainsi, la thèse reposerait sur une idée heuristique. Nous avons remarqué que, dans cette période relativement longue, englobant une centaine d'années, il manquait une périodisation. Il nous semble que cette situation ressortit à la présence des mêmes tendances qui se font voir du début jusqu'à la fin du siècle, de Guillaume Apollinaire jusqu'à Pierrette Fleutiaux. En nous appuyant sur les stratégies narratologiques et les procédés répétitifs de captation du lecteur, nous avons appréhendé les contes publiés tout au long du siècle selon le même schéma : comment créer l'insolite et comment le lire. Les textes du recueil ont été alors choisis en fonction de leur représentativité.

À titre d'explication, nous tenons à souligner que nous ne voulons aucunement imposer notre interprétation, et encore moins la faire passer pour exemplaire. Nous nous rendons compte du caractère arbitraire du choix des textes de notre corpus mais nous ne prétendons pas à une illusoire exhaustivité. Nous sommes guidée dans le choix des contes par le représentatif.

Notre corpus étant extrêmement diversifié, nous n'avons pas pu nous limiter au choix d'une seule approche qui serait, à notre sens, insuffisante.

Dans le chapitre I, nous recourons à la méthode historique qui nous sert à donner une image exacte de l'évolution de la forme brève, dès ses origines jusqu'à ses incarnations contemporaines, avec l'attention portée sur l'ambiguïté générique.

Le chapitre II concerne le procédé de la création de l'insolite à travers les composantes inhérentes de l'univers représenté, tels le personnage, l'espace et le temps. Nous les analysons, entre autres, à partir d'approches comme : la narratologie structurale et sémiotique représentée dans les travaux de Vladimir Propp et Algirdas Julien Greimas, la sémiologie de Philippe Hamon et les concepts d'atopie et d'hétérotopie de Jean Fabre. Nous profitons également du modèle thématique et sémantique élaboré par Louis Vax, Roger Caillois et Jean-Luc Steinmetz.

Depuis les travaux de Hans Robert Jauss, les théoriciens et les critiques littéraires se gardent de négliger le rôle du destinataire d'une œuvre littéraire. Tout en acceptant ce point de vue, nous voudrions proposer, dans le chapitre III, une réflexion sur la lecture de l'insolite et sur la part du lecteur dans le déchiffrement du conte. Les fondements théoriques de cette partie sont, outre la théorie de la

réception de Hans Robert Jauss, l'idée de la lecture comme jeu de Michel Picard, la relation entre le stéréotype et la lecture qui mène à la distinction des codes culturels dont parle Jean-Louis Dufays. Nous nous inspirons également des principaux travaux de Vincent Jouve et d'Umberto Eco.

Outre les grandes voies théoriques, nous recourons aussi à quelques outils applicables à la lecture mais employés ponctuellement.

CHAPITRE I

VERS L'INSOLITE : PARCOURS HISTORIQUE DE LA FORME BRÈVE

Le chapitre « Parcours historique de la forme brève » s'assigne le dessein de montrer l'acheminement du récit bref, la nouvelle et le conte, à travers les époques, du Moyen Âge au XX^e siècle. Cet itinéraire à partir de premiers écrits brefs jusqu'à des textes modernes ne se veut aucunement exhaustif, l'historique ayant trouvé déjà ses grands spécialistes, tels René Godenne, Jean-Pierre Aubrit ou Marie-Claire Thomine-Bichard et Sylvie Cadinot, dont les ouvrages⁶⁰ nous ont apporté une aide précieuse.

En évoquant la période médiévale, nous soulignons l'héritage des lais, des fabliaux et des contes didactiques qui donnent naissance, selon certains critiques, à la nouvelle.

Les origines de la forme brève française, qu'on peut situer au XVI^e siècle, restent sous l'influence étrangère : italienne, puis espagnole. Bien que les premières nouvelles françaises témoignent de recherches d'inspiration hors de la France, dans le même temps, elles marquent une étape dans l'évolution du récit bref par son originalité et le besoin d'en fixer les règles.

Au XVII^e siècle, avant d'adopter le modèle proposé par Miguel de Cervantès, les nouvellistes français se lovent dans les récits violents qualifiés d'histoires tragiques. C'est à cette époque qu'apparaissent des réflexions sur la longueur de la nouvelle et du conte. La nouvelle galante ou historique, balançant entre le récit court et le roman, en constitue l'exemple par excellence.

Le début du XVIII^e siècle satisfait le goût du public pour les contes de fées, qui cèdent la place au récit oriental, au conte libertin ou moral et au conte philosophique.

L'âge des maîtres de la forme brève arrive au XIX^e siècle quand, grâce au génie d'auteurs et à l'apparition de la presse, le conte et la nouvelle sont en vogue. Prosper Mérimée et Guy de Maupassant qui dominent le siècle sur le champ de la

⁶⁰ Ce sont : R. Godenne, *La Nouvelle, op. cit.* ; J.-P. Aubrit, *op. cit.* ; M.-C. Thomine-Bichard et S. Cadinot, « Le récit bref », in : *Les Grands Genres littéraires*, D. Mortier (dir.), Paris, Éditions Champion, 2001.

forme brève n'éclipsent cependant pas d'autres écrivains qui s'essayent à ce genre de manière occasionnelle. Le XIX^e siècle maintient l'ambiguïté générique née au siècle précédent et ouvre, vers les années quatre-vingt-dix, de nouveaux horizons.

En effet, le XX^e siècle devient la période des grandes métamorphoses du récit bref aux niveaux thématique et formel. Sa richesse et surtout sa présence sur la scène littéraire témoignent que le conte et la nouvelle sont des formes en perpétuel devenir.

A. DU MOYEN AGE AU SIÈCLE DES LUMIÈRES

Déterminer les origines de la forme brève, c'est-à-dire retrouver les premiers textes qui gardent les traits caractéristiques du récit court, frôle l'impossible. Les critiques qui s'y hasardent constatent que la nouvelle est un genre relativement jeune et n'a pas de modèle antique. Le conte, tout au contraire, semble remonter au XIII^e siècle av. J.-C., et plus précisément à une histoire intitulée *Deux Frères*, retrouvée sur un papyrus. Beaucoup plus tard, au II^e siècle de notre ère, Apulée écrit le conte d'Amour et Psyché⁶¹ (inclus dans son roman *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*). Ce récit se distingue par la coexistence de la féerie, introduite dans un cadre familial, et du burlesque visant à plaire au public.

Certains médiévistes font remonter le récit court, notamment la nouvelle, au Moyen Age. Les ancêtres du récit bref sont des textes transmis oralement, représentés par les genres versifiés comme les lais (à l'origine des chants lyriques) datant du XII^e siècle dont les plus célèbres sont dus à Marie de France. Ses textes sont des récits d'événements héroïques rapportés par les bardes celtes puis par les conteurs bretons. Les *Lais*, appelés également contes courtois, exigent l'élégance et les analyses psychologiques raffinées, adéquats aux normes de la courtoisie. La peinture des sentiments dévoile une sensualité exempte de pruderie, loin de la luxure de certains fabliaux. Marie de France souligne le caractère oral des lais en portant attention également aux traits littéraires de leur mise par écrit, comme par exemple les rimes. L'auteur s'assigne des principes d'écriture : un épisode

⁶¹ Ce conte inspirera d'autres auteurs : J. de La Fontaine reprendra l'histoire dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (1669), Ch. Perrault dans *Riquet à la houppe* (1697), Madame Leprince de Beaumont dans *La Belle et la Bête* (1756).

essentiel, un événement significatif, la brièveté, la clôture finale, l'emploi d'ellipses⁶². Marie de France sait modifier le tempo de l'action et ne s'attarde pas en digressions superflues. Toutes ces contraintes imposées sont les marques explicites du resserrement narratif et permettent d'admettre le propos de Jean-Pierre Aubrit, selon qui les lais de Marie de France inaugurent en France la forme du récit court, qui se transformera au cours des siècles et sera incarné tantôt par la nouvelle tantôt par le conte. Marie de France qualifie souvent ses textes de « contes ».

À côté des *Lais*, d'autres textes contribuent au développement des récits brefs. De la seconde moitié du XII^e siècle jusqu'à la première moitié du XVI^e siècle se développent les fabliaux, c'est-à-dire « des contes à rire en vers », selon la définition de Joseph Bédier. D'origine orale, écrits en octosyllabes à rimes plates, ils sont des formes d'écriture simples et concises, réduites à l'évocation d'une seule anecdote de la vie quotidienne et populaire présentée à l'aide des personnages récurrents devenus types (tels le mari, la femme, l'amant, le paysan et le prêtre). Les fabliaux se distinguent par une vision réaliste de l'homme et par la liberté de ton, tous deux contribuant au rire (presque tous les représentants de la société sont sujets à la raillerie⁶³). Il y en a aussi ceux qui parodient la littérature courtoise. Par sa fonction divertissante primordiale (les morales n'étant pas pris au sérieux), ce type de forme brève se rapproche de l'anecdote⁶⁴. Par la peinture du *modus vivendi* familier, le fabliau annonce la nouvelle. Or, si l'on en croit Thierry Ozwald, cette forme médiévale donnerait jour plutôt au conte. Le théoricien souligne le caractère superficiel de l'image réelle de la vie quotidienne :

À y regarder de plus près néanmoins, on ne peut qu'être rapidement déçu par la raréfaction des détails réalistes et l'indigence d'une description souvent réduite à sa plus simple expression⁶⁵.

⁶² L'ellipse est la figure rhétorique de suppression. Dans le récit court, il ne s'agit pas d'une simple omission d'information. A. K. Varga le souligne : « [...] supprimer, ce n'est jamais appauvrir, c'est au contraire, aiguïser l'attention, refuser la facilité de l'évidence banale [...] » : Idem, « Le temps de la nouvelle », in : *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Metz sous la direction de V. Engel et M. Guissard, Éditions Quorum, 1997, volume 1^{er}, p. 13.

⁶³ Seuls les membres de « hautes couches » sociales s'esquivent à la moquerie. Cf. J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁴ P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala, *op. cit.*, p. 12 : L'anecdote « doit sa fortune à la narration qui met en relief son caractère plaisant, scandaleux ou secret ».

⁶⁵ T. Ozwald, *La Nouvelle*, Paris, Hachette Livre, 1996, p. 56.

C'est dans cette qualité irréelle de l'univers représenté que se retrouvent les indices du futur conte.

Les caractéristiques des fabliaux mettent encore en évidence que, destinés à être dits, la structure de cette forme littéraire conserve les traces de l'oral, comme la présence manifestée du narrateur en fonction de conteur, ou les structures verbales servant à capter et à maintenir l'intérêt du destinataire (auditeur/ lecteur).

À cela, il convient d'ajouter les formes didactiques, comme le débat, l'*exemplum*, le conte moral et la fable qui, eux aussi, contribuent à l'évolution du récit bref. D'origine latine, le débat sert d'exercice d'argumentation rhétorique car il repose sur un conflit des impératifs et des droits incompatibles. L'*exemplum* (autrement dit le récit édifiant), proche du conte moral ou pieux, présente une histoire qui sert à enrichir un sermon et à expliquer un principe par le biais d'une image vivante. D'origine, lié à l'édification religieuse des fidèles, l'*exemplum* exclut le rire. Tout en évoquant des idées théologiques, morales ou politiques, l'*exemplum* accomplit une double fonction : inséré dans un sermon, d'une part, il facilite la compréhension des fidèles, de l'autre, il éveille et maintient leur attention. D'ailleurs, pour tenir le public capté, la leçon didactique est souvent mêlée à une scène divertissante. Au cours des siècles, des épisodes profanes des *exempla* accompagnent et même dominent les récits évoquant les miracles ou la vie des saints. Le genre risque la condamnation de la part de l'Église. Le conte, moral ou pieux, s'enrichit en épisodes et il laisse surgir des événements surnaturels et chrétiens ou merveilleux. Quel que soit le type d'élément inhabituel, la visée du conte reste didactique. La fable, finalement, connue sous le nom d'isopet (ou ysopet, conte d'animaux, fable animale) s'inscrit dans la tradition d'Esopet et de Phèdre. C'est un récit court, le plus souvent en vers, clos par une morale – l'enseignement est séparé du récit proprement dit.

Toutes ces réalisations du récit bref, quel que soit son visage, plaisant ou sérieux, fourniront des thèmes variés aux conteurs des siècles postérieurs. Au XIV^e siècle, comme le soulignent Marie-Claire Thomine-Bichard et Sylvie Cadinot, « le « dit » finira par remplacer, à lui seul, le lai, le fabliau et le conte

pieux »⁶⁶. C'est dans ce temps-là aussi qu'un genre nouveau, la nouvelle, se fera jour.

À la fin du XIII^e siècle, paraît en France un recueil anonyme, qui prendra le titre de *Novellino* ; il comprend des textes intitulés le *Livre de nouvelles et de beau parler gentil* et les *Cent Nouvelles anciennes* qui puisent dans la littérature orale et écrite. Dans la tradition européenne, cependant, le terme de « nouvelle » n'est employé que pour désigner les récits du *Décameron* (environ 1350 ; la traduction de l'ouvrage italien par Antoine Le Maçon paraît en 1545) de Boccace. Ce fondateur de la nouvelle se rend compte lui-même de la nouveauté du genre. Dans le prologue à son œuvre, il appelle ses textes non seulement « nouvelles » mais aussi « fables », « paraboles » et « histoires ». Si certains critiques placent les origines de la forme brève, notamment de la nouvelle, dans l'œuvre de Boccace, il convient de souligner que les frontières génériques sont estompées dès l'apparition des dénominations des récits courts.

Parmi les critères du récit bref à la Boccace, les plus caractéristiques sont l'authenticité et la nouveauté. La véracité des récits est soulignée par les formules introductives qui situent l'action dans un passé récent, contemporain au public. L'authenticité est ensuite renforcée par l'évocation de la bonne foi du conteur et par le recours à l'expérience commune des auditeurs. Pour des nouvelles invraisemblables au niveau des aventures, c'est-à-dire qui négligent le caractère véridique de l'histoire, l'auteur situe l'action dans un décor familier et réel. En ce qui concerne la modernité de l'ouvrage de Boccace, elle tient tout d'abord à un langage flexible et inventif et ensuite à un style pur. Pour la première fois, la composition se base sur les récits enchâssés. Ces nouvelles modernes se distinguent par l'image à la fois réaliste et utopique d'une collectivité idéale (c'est l'annonce de la société de l'abbaye de Thélème), ainsi que par une morale hédoniste et séculière. Enfin, le *Décameron* se distingue par le choix d'un auditoire nouveau, méprisé jusque là par les écrivains savants, à savoir le public féminin et le public bourgeois. Au XV^e siècle⁶⁷, le *Décameron* de Boccace ainsi que les recueils de ses épigones, Le Pogge (les *Facéties*, environ 1477) et Giovan

⁶⁶ M.-C. Thomine-Bichard et S. Cadinot, *op. cit.*, p. 90.

⁶⁷ La première traduction du *Décameron* due à Laurent de Premierfait date de 1414.

Francesco Straparole (les *Facétieuses Nuits*, entre 1550 et 1553)⁶⁸ deviendront des inspireurs pour toute une génération de conteurs français. Ils n'imiteront pourtant pas le modèle italien servilement et recourront à des sujets et à des techniques de narration employés dans les fabliaux.

Entre 1456 et 1467, un auteur anonyme⁶⁹ donne les *Cent Nouvelles nouvelles*, le premier récit bref français, et tente ainsi d'introduire dans la langue française le terme de « nouvelle » provenant de l'italien « *novella* ». Ce recueil témoigne du patronage du *Décameron* par le recours au récit-cadre : réunis par le hasard, quelques personnages essaient de se distraire en racontant des histoires. Plus rigoureux que Boccace dans l'appellation terminologique, l'auteur du recueil en question cherche à préciser le nouveau genre, inédit par la matière et la manière. Fidèle à la tradition italienne, il met en valeur l'authenticité des nouvelles ; leur véracité est garantie par l'intermédiaire des narrateurs qui promettent de ne relater que des témoignages personnels. L'influence italienne n'est pourtant pas la seule qui caractérise ces récits. Comme le soutient Philippe Andrès, les nouvelles empruntent la thématique et les techniques de narration à la tradition des récits médiévaux⁷⁰. Le recueil des *Cent Nouvelles nouvelles* s'apparente par les personnages au folklore d'où sont issus les fabliaux. Aussi, les sujets (l'adultère et la ruse des femmes) rappellent-ils ou même répètent-ils ceux des contes à rire. Les nouvelles font rire par les figures de maris jaloux ou bernés par leurs femmes ingénieuses et rusées, par les figures de moines avides et paillards ou encore de gentilshommes ou d'étrangers séduisants⁷¹. Ces protagonistes typés connaissent des aventures pareilles à celles présentées dans des fabliaux⁷². C'est aussi la clarté de la technique narrative qui rapproche ces récits des contes à rire médiévaux. Toutes les histoires se concentrent autour d'un sujet, d'une aventure, ne développent guère d'incidents secondaires, autrement dit, elles respectent une trame narrative simple. Le schéma se répète : l'introduction qui éveille la curiosité, le développement du récit suivant l'ordre chronologique, et la conclusion. La mise en valeur d'un fait principal, qui assure aux nouvelles leur caractère anecdotique, nécessite leur brièveté.

⁶⁸ Les nouvelles de G. Sercambi sont moins connues.

⁶⁹ Le recueil est attribué à Antoine de La Sale ou le sénéchal de Bourgogne Philippe Pot.

⁷⁰ Ph. Andrès, *La Nouvelle*, Ellipses/Édition Marketing S.A., 1998, p. 12.

⁷¹ Cf. F. Deloffre, *La Nouvelle en France à l'âge classique*, Didier, 1968 et J.-P. Sermain, *Le Conte de fées du classicisme aux lumières*, Éditions Desjonquères, 2005.

⁷² R. Godenne, *La Nouvelle*, *op. cit.*, p. 27.

En effet, l'auteur anonyme est fidèle à garder « la rapidité dans le déroulement, le resserrement dans l'exposition »⁷³, comme le dit René Godenne. Le sujet est souvent exposé dès la première phrase et le narrateur, qui veut aboutir à l'effet final, maintient la vitesse de l'action en se servant de l'expression « pour abrégé »⁷⁴. En résumé, le recueil en question s'appuie sur trois critères du récit bref : la nouveauté, l'authenticité et la brièveté, et le créateur du recueil se montre un devancier de l'esthétique de nouvelle :

[...] pour qu'une histoire puisse donner naissance à une nouvelle, il faut qu'elle soit récente, fondée sur des faits réels, transcrite le plus brièvement possible, et enfin qu'elle mérite d'être transformée en nouvelle⁷⁵.

En outre, les *Cent Nouvelles nouvelles* font recours aux fabliaux par leur oralité, la marque de la nouvelle du XV^e siècle. Le narrateur emploie des expressions destinées à éveiller la curiosité et à maintenir le contact avec le public. Ces procédés stylistiques font de la nouvelle un « récit conté »⁷⁶. Toutes les histoires du recueil, ces nouvelles-fabliaux témoignent de la synonymie qui s'installe entre les termes de « nouvelle » et de « conte ».

Sous l'influence du recueil des *Cent Nouvelles nouvelles*, un siècle après, naît déjà toute une génération des conteurs : Philippe de Vigneulle (avec le titre homonyme *Les Cent Nouvelles nouvelles*, la première quinzaine du XVI^e siècle), Nicolas de Troyes (*Le Parangon des nouvelles honnêtes et détestables*, 1531 ; *Le Grand Parangon des nouvelles nouvelles*, 1535-1536), La Motte-Roullant (*Les Facétieux Devis des cent et six nouvelles*, 1550), Bonaventure des Périers (les *Joyeuses Aventures et nouvelles récréations*, 1557 ; les *Nouvelles Récréations et joyeux devis*, 1558), Gabriel Chappuys (*Les Facétieuses journées, contenant cent certaines et agréables nouvelles*, 1584)⁷⁷ ou Noël du Fail (*les Contes et Discours d'Eutrapel*, 1585 ; les *Propos rustiques de maître Léon Baldulfi*, 1547 ; les

⁷³ R. Godenne, *La Nouvelle*, op. cit., p. 28.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ R. Dubuis, *Les Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen-Âge*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, p. 17.

⁷⁶ R. Godenne, *La Nouvelle*, op. cit., p. 29.

⁷⁷ Les formes des titres provient d'un volume de la Pléiade : P. Jourda (éd.), *Conteurs français du XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, 1965.

Baliverneries d'Eutrapel, 1548). Tous ces auteurs semblent oublier l'impératif de l'authenticité et de l'originalité et donnent plutôt d'imposants rassemblements de récits dépourvus de fraîcheur. L'emploi du terme de « nouvelle » dans les titres des ouvrages mentionnés témoigne explicitement de la volonté d'imitation. Quant au conte, absent dans les intitulés de cette époque, si l'on en croit Marie-Claire Thomine-Bichard et Sylvie Cadinot, au XVI^e siècle, la raison de l'hostilité résulte du caractère prétendument satanique de cette forme littéraire⁷⁸.

L'étape suivante, tenue pour cruciale dans le développement de la forme brève française, est la publication de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre en 1559⁷⁹. À la différence des *Cent Nouvelles nouvelles*, l'*Heptaméron* se distingue par une inspiration et une technique variées, voire originales. Fidèle lectrice du *Décaméron*, la sœur du roi François I^{er} introduit dans ses textes un cadre précis : cinq femmes et cinq hommes se réfugient, après maintes aventures, dans l'abbaye Notre-Dame de Sarrance dans les Pyrénées. La parenté du modèle italien est visible non seulement dans le projet de l'auteur français⁸⁰, mais également dans le besoin d'authenticité. En effet, les narrateurs de Marguerite de Navarre garantissent leur crédibilité en tant que rapporteurs. La vérité des événements évoqués est assurée par le fait qu'ils se veulent témoins ou capables de montrer la véracité des sources dans lesquelles ils ont puisé⁸¹.

Le lecteur, pour sa part, reconnaît facilement les références aux personnages célèbres, aux lieux connus et aux institutions de l'époque. Il serait forcé de prétendre que l'œuvre française est une servile imitation. Son indépendance envers son devancier italien tient aux idées de l'auteur concernant l'esthétique du genre nouveau. Marguerite de Navarre propose « *une chose différente de Boccace : c'est de n'essrire nulle nouvelle qui ne soit veritable histoire* »⁸². Elle fait de la nouveauté et de l'authenticité du sujet deux principes essentiels du récit bref.

Contrairement à René Godenne, qui ne voit aucune réflexion théorique dans l'œuvre de Marguerite de Navarre, Jean-Pierre Aubrit trouve que celle-ci est

⁷⁸ M.-C. Thomine-Bichard et S. Cadinot, *op. cit.*, p. 91.

⁷⁹ En 1558, paraît la première version des récits de Marguerite de Navarre sous le titre *l'Histoire des amants fortunés*.

⁸⁰ Marguerite de Navarre pensait créer une société de dix personnes, présentant chacune un récit par jour. La mort de l'auteur a interrompu le projet au seuil de la huitième journée, d'où le titre posthume, *Heptaméron*.

⁸¹ J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 23.

⁸² P. Jourda, *op. cit.*, p. 709.

consciente de son travail littéraire⁸³. C'est elle-même qui souligne des aspects originaux de ses récits. Toutefois, force est de constater que les nouvelles de la reine de Navarre puisent énormément dans les récits italiens et français antérieurs, jusqu'à en proposer de nouvelles adaptations. Ses récits rappellent les fabliaux par le sujet et la composition. Il s'agit toujours d'une aventure unique qui se développe selon l'ordre chronologique. Le caractère oral, typique des récits contés, est également respecté. Néanmoins, l'auteur de l'*Heptaméron* introduit dans ses textes des aspects inédits : elle propose des discussions et des passages où des narrateurs s'attardent et détaillent leurs histoires. De tels arrêts de l'action ont leur fonction propre qui consiste à commenter la portée symbolique du sujet évoqué. De plus, la présence des dialogues et l'insertion des lettres échangées entre les protagonistes étirent le récit bref. De cette façon, certaines nouvelles de l'*Heptaméron* se détachent de l'influence des fabliaux, en préférant des textes moins concis et d'un ton plus sérieux. Le rire indispensable au genre médiéval recule au profit de la peinture des sentiments. Participant à une aventure sentimentale, les personnages de Marguerite de Navarre perdent en conséquence leur aspect typé. Attentive à la vérité psychologique des protagonistes et au caractère sentimental des scènes évoquées, la créatrice de l'*Heptaméron* adapte la langue à de nouvelles exigences : le style est plus recherché, plus littéraire, le ton varié. Bien que toutes les nouveautés introduites dans l'*Heptaméron* allongent les histoires, l'auteur sait respecter l'unité anecdotique, limite les incidents de l'action et ne dépasse pas le cadre des sujets.

Pour René Godenne, Marguerite de Navarre acquiert la maîtrise dans « l'art de conduire, d'équilibrer une intrigue, de structurer le récit »⁸⁴. Les récits de l'*Heptaméron*, pour citer Marcel Arland, « sont, pour la première fois en France peut-être, de véritables nouvelles »⁸⁵. Les textes de Marguerite de Navarre montrent que la synonymie entre le conte et la nouvelle établie par les nouvelles-fabliaux des *Cent Nouvelles nouvelles* est rompue. À partir de ce moment-là, la nouvelle se détache du conte et le récit bref acquiert le statut d'un genre nouveau autonome.

⁸³ Cf. R. Godenne, *La Nouvelle*, op. cit., p. 32., et J.-P. Aubrit, op. cit., p. 22.

⁸⁴ R. Godenne, *La Nouvelle*, op. cit., p. 31.

⁸⁵ M. Arland, *Tableau de la littérature française*, tome 1, Gallimard, 1962, p. 231.

La première moitié du XVII^e siècle⁸⁶ n'abonde pas en récits brefs. Pour René Godenne, c'est une période d'éclipse quasi-totale⁸⁷ de la forme brève au profit du roman pastoral, aventureux ou héroïque. Il n'y a que deux recueils plus originaux de Charles Sorel : *Les Nouvelles françaises, où se trouvent les divers effets de l'Amour et de la Fortune* (1623) et *Les Nouvelles choisies* (1645). Bien que, dans ce temps-là, la France jouisse déjà des *Nouvelles exemplaires* (1613) de Cervantès, les auteurs français attendront encore avant d'adopter le modèle espagnol.

Pour l'instant, apparaissent un recueil de cinq histoires, datant encore de 1572, intitulé *Le Printemps* de Jacques Yver, et celui de François de Rosset – les *Histoires tragiques de notre temps*, publié en 1614. Ils témoignent de l'influence de Matteo Bandello et de ses *Histoires tragiques des œuvres italiennes du Bandel et mises en notre langue française* adaptées de l'italien en 1559. Le récit bref pratiqué par Jacques Yver s'allonge par les commentaires didactiques. L'auteur abandonne le caractère comique des fabliaux et opte pour des sujets graves et tragiques. Quant aux textes de François de Rosset, ils s'inscrivent dans le goût du public pour la cruauté et la violence. L'originalité des thèmes (meurtres, vengeances brutales, sorcellerie) est associée au principe de vérité. L'auteur justifie la peinture réaliste des faits funestes par un besoin de témoignage et par un but didactique : la correction des défauts des hommes. Grâce aux récits de François de Rosset, le terme d' « histoire tragique » fonctionnera comme un terme générique.

La même fascination pour le mal se retrouve dans les récits de Jean-Pierre Camus. Il suffit de rappeler les titres de quelques recueils pour s'en convaincre : *Les Événements singuliers* (1628) et notamment *L'Amphithéâtre sanglant* (1630), *Les Spectacles d'horreur* (1630) ou *Les Rencontres funestes* (1644). Les nouvelles de Camus sont souvent classées en trois catégories : les histoires tragiques, les histoires agréables et récréatives, les histoires exemplaires. Les premières, qui maintiennent la prédilection pour la brutalité, mettent en scène des situations cruelles ; elles présentent la condition misérable de l'homme et donnent une peinture réaliste des mœurs violentes :

⁸⁶ Sur la nouvelle du XVII^e siècle : Cf. F. Deloffre, *op. cit.*

⁸⁷ R. Godenne, *La Nouvelle*, *op. cit.*, p. 35.

Toucher le lecteur par ses sens et son imagination, lui donner le spectacle de l'horreur, le faire trembler pour mieux le persuader, intervenir dans le récit pour maintenir son attention, comme on le ferait dans la conversation, et lui faire partager une foi profonde en Dieu, tel est le propos de Camus⁸⁸.

Le goût pour des histoires cruelles est ébranlé progressivement à partir de 1615 par l'influence espagnole qui s'exerce au travers de nombreuses traductions, adaptations ou imitations des textes des nouvellistes espagnols, tels que Diego d'Agreda, *Dona Maria y Zayas* et Miguel de Cervantès⁸⁹. Ce dernier succèdera à Boccace. Ses douze *Nouvelles exemplaires* (1613)⁹⁰ offrent des idées renouvelant l'art d'écrire des récits brefs. L'auteur du *Quichotte* exploite la relation entre la nouvelle et l'*exemplum*. Il souligne le caractère sérieux du récit tout en recourant aux éléments plaisants. Dans le Prologue à son recueil de nouvelles, il précise son objectif : inviter le destinataire à la lecture et au décodage de la signification incluse dans les récits. Le nouvelliste supprime le récit-cadre et introduit le début *in medias res* (ce qui ébranle par conséquent la chronologie) et une intrigue riche en péripéties. La technique narrative accepte, dès lors, des histoires plus longues que celles de Boccace, qui s'attardent, par exemple, sur les circonstances des événements contés. Un autre apport du recueil espagnol est, selon Michel Guissard, le réalisme qui fait que les *Nouvelles exemplaires* « contrastent à la fois avec les romans chevaleresques remplis d'aberrations et de chimères, et les nouvelles facétieuses de type italien »⁹¹.

Les textes de Miguel de Cervantès inspirent les réflexions sur le récit bref et poussent à l'élaboration de la définition de la nouvelle. Charles Sorel, par exemple, dans sa *Bibliothèque française* s'attarde sur *Des romans vraisemblables et des nouvelles* (1664) et souligne que les nouvelles espagnoles sont plus naturelles et plus « circonstanciées »⁹².

⁸⁸ P.-H. Rojat, *Littérature baroque et littérature classique au XVII^e siècle*, Ellipses/Édition Marketing S.A., 1996, p. 72.

⁸⁹ Pour voir les titres : Cf. R. Godenne, *La Nouvelle, op. cit.*, p. 35.

⁹⁰ La traduction française par F. Rosset et V. d'Audiguier, sous le titre *Les Nouvelles de Miguel de Cervantes Saavedra*, date de 1615.

⁹¹ M. Guissard, *La Nouvelle française. Essai de définition d'un genre*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia S.A., coll. Thèses de sciences humaines, 2002, p. 125.

⁹² Ch. Sorel, « Des romans vraisemblables et des nouvelles », in : *Bibliothèque française*, Paris, La Compagnie des Libraires du Palais, 1664, p. 160.

Sous l'influence espagnole, la nouvelle-fabliau disparaît. Elle sera pratiquée sous la forme versifiée par Jean de La Fontaine (*Contes et Nouvelles*), ensuite au XVIII^e siècle par Voltaire (par exemple *Ce qui plaît aux dames*) et au XIX^e siècle par Alfred de Musset (*Contes d'Espagne et d'Italie*).

Le modèle espagnol veut que le fond social et historique, familier au lecteur contemporain, occupe une place importante dans la narration. En s'y soumettant, Charles Sorel, par exemple, introduit des personnages ordinaires. La langue, quant à elle, évolue vers le naturel, et le rôle de l'intrigue est parfois négligé. Aussi le contenu des formes brèves change-t-il. En suivant l'exigence du naturel et de la vérité appréciés par Cervantès, les auteurs français proposent d'évoquer des histoires vraies, qui ne seraient pas artificielles, comme Charles Sorel le fait, en 1623, dans les *Nouvelles françaises*. Il faut souligner l'emploi de l'adjectif qualificatif du titre qui trahit la conscience et la volonté de l'auteur de se démarquer des modèles étrangers. Cependant dans ses textes, les épisodes romanesques ne disparaissent pas entièrement.

Une trentaine d'années plus tard, Jean Regnault de Segrais développe, dans un recueil homonyme (1656), l'idée de son précurseur :

[...] la nouvelle doit un peu davantage tenir de l'histoire et s'attacher plutôt à donner les images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver que comme notre imagination se les figure⁹³.

Dans ses *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire* (1683), Du Plaisir énumère les traits essentiels du récit bref qui doit exposer brièvement le sujet, se concentrer sur un fait et tenir à la vraisemblance ainsi qu'à la nouveauté des événements présentés. Malheureusement, ces idées restent plutôt du côté de la théorie que de la pratique. Le renouvellement thématique sous forme de réalisme galant, autorisé par Jean Regnault de Segrais, annonce d'un côté le roman, de l'autre la nouvelle historique, genre qui semble rompre avec la fantaisie et l'illusion des romans baroques en situant l'action dans le temps et l'espace connus du lecteur. Les représentants de la nouvelle historique sont nombreux : César de Saint-Réal (*Dom Carlos, nouvelle historique*, 1672), Madeleine de Scudéry

⁹³ J. R. de Segrais, *Les Nouvelles françaises ou les divertissements de la princesse Aurélie*, Texte établi, présenté et annoté par R. Guichemerre, Société des Textes français modernes, vol. I, 1990, p. 99.

(*Clélie, histoire romaine*, 1654-1660 ; *Atramène ou Le Grand Cyrus*, 1649-1653), Mme de La Fayette (*La Princesse de Montpensier*, 1662 ; *La Princesse de Clèves*, 1678) et Mme de Villedieu (*Les Désordres de l'amour*, 1675). Ces textes montrent un goût commun pour l'intrigue complexe, l'élément exotique, l'allusion à la réalité contemporaine qu'il faut dévoiler à l'aide de clés.

Pour Philippe Andrès, Marie-Claire Thomine-Bichard et Sylvie Cadinot, *La Princesse de Montpensier* est un exemple de nouvelle, car le texte se caractérise par « une intrigue ordinaire, proche des lecteurs par le temps, le lieu et le rang des personnages, et par les sentiments naturels »⁹⁴. Cependant, René Godenne et Jean-Pierre Aubrit, dénoncent le caractère illusoire de la rupture avec la tradition de la littérature précieuse. Vu la dimension des nouvelles étoffées par la juxtaposition d'intrigues ou le développement des événements secondaires (qui est la conséquence directe de l'influence espagnole), ces textes ressemblent à de petits romans ; l'intrigue principale se voit souvent accompagnée d'autres intrigues, ce qui est annoncé parfois dans le titre ou le sous-titre du récit, comme par exemple *Célie, ou la comtesse Mélicerte, nouvelle où se voit (sic) les aventures d'Artaxandre, de Philadelphie, et de Meliagre, de Célie, de Silésie, et de Timante, dans les villes de Tulle et de Paphos* (1664). Nicolas Lenglet du Fresnoy (*De l'usage des romans*, 1734) et Jean-Baptiste de Boyer marquis d'Argens (le *Discours sur les nouvelles*, 1739) constatent que la nouvelle ne diffère du roman que par son étendue. Considérées comme de courts romans par certains auteurs⁹⁵ et par le public de l'époque, les nouvelles ne peuvent plus être réunies et publiées en recueils. Dès que le récit s'allonge, il est édité comme un texte isolé. À titre d'exemple, évoquons les auteurs dont parle René Godenne : Hubert Ancelin (*L'Amant ressuscité, nouvelle*, 1658), Pierre Le Pesant de Boisguilbert, Edme Boursault (*Le Prince de Condé, nouvelle historique*, 1675), Jean de Préchac (*L'Illustre Génoise, nouvelle galante*, 1685 ; *Les Désordres de la Bassette, nouvelle galante*), Eustache Le Noble (*Ildegerte, reine de Norwege, ou l'amour magnanime, première nouvelle historique*, 1694), Jean-Baptiste de Chevremont (*La Connaissance du monde, voyages orientaux, nouvelle purement historique, contenant l'histoire de Rhétima, Georgienne disgraciée, et de Ruspie,*

⁹⁴ M.-C. Thomine-Bichard et S. Cadinot, *op. cit.*, p. 93.

⁹⁵ Cf. R. Godenne, *La Nouvelle, op. cit.*, p. 44. L'auteur cite des nouvelles tenues pour romans par leurs créateurs.

Mingrabiennne, sa compagne du sérail, avec celle de la fameuse Zisbi, Circasienne, 1695), Gabriel Brémond (*L'Heureux esclave, nouvelle*, 1708).

Bien que René Godenne et Jean-Pierre Aubrit constatent tous deux des modifications et des ruptures de la chronologie (retours en arrière) pour les besoins de l'intrigue, ils s'opposent sur la valeur de la reconstitution historique. Jean-Pierre Aubrit y voit l'annonce de la couleur locale des genres historiques postérieurs. Parmi les éléments de la littérature galante, présents dans les récits brefs de cette période, il énumère « des billets, des chansons, des sonnets, des énigmes »⁹⁶. Les passions et le langage rappellent également l'esthétique de la préciosité. René Godenne présente toute une liste de péripéties empruntées aux romans sentimentaux et héroïques⁹⁷ que le lecteur peut retrouver, justement, dans des nouvelles historiques. Aussi, l'épithète « historique » n'exige-t-elle aucunement une plus grande authenticité (« la reconstitution historique n'est qu'un vain mot »⁹⁸). La rupture avec la progression linéaire, qui se traduit par l'incipit *in medias res*, et la multiplication des récits rétrospectifs, permet aux nouvellistes d'étoffer la matière de leurs histoires. La nouvelle perd son caractère anecdotique comme en témoignent *Les Cent nouvelles nouvelles* (1732-1739) de Mme de Gomez et *La Comtesse de Vergi, nouvelle historique, galante et tragique* (1722) d'Adrien de La Vieuville d'Orville Vignacourt. En outre, les nouvellistes réduisent souvent le cadre social aux milieux aristocratiques. La vérité historique, enfin, est soumise à une intrigue d'amour. L'allongement des récits est stimulé par le goût du public pour des histoires sérieuses et sentimentales. Le modèle du fabliau, récit court à nuance satirique et à caractère oral, perd de son importance. Tous ces recours à la structure typique du roman baroque font de la nouvelle historique une nouvelle galante. C'est Antoine Torche qui est l'auteur de la première nouvelle galante, intitulée *Le Chien de Boulogne, ou l'amant fidèle, nouvelle galante* (1668).

Les nouvelles galante ou historique reposent sur le caractère romanesque de l'intrigue et la présence du hasard⁹⁹ qui diminuent la véracité des aventures traversées par les protagonistes (orages, naufrages, attaques de pirates,

⁹⁶ J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 34.

⁹⁷ R. Godenne, *La Nouvelle, op. cit.*, p. 39.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 38.

⁹⁹ Cf. J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 35 : « Parés de toutes les grâces physiques et morales, les héros sont réunis par l'inévitable coup de foudre et séparés par malentendus, jalousies, différences de conditions ou intérêts politiques ».

enlèvements, substitutions, travestissements, etc.). La fiction qui unit la nouvelle galante et la nouvelle historique autorise, d'ailleurs, l'emploi des deux qualificatifs pour un seul texte, comme par exemple dans *La Duchesse de Medo, nouvelle historique et galante* (1692) de Gabriel Quinet. C'est une preuve que la distinction entre ces deux variantes de la forme brève au XVII^e siècle semble impossible. Cela ne veut pas dire que les auteurs ne respectent pas l'impératif de la vraisemblance. En effet, ils se montrent soucieux de choisir un cadre authentique ou une actualité contemporaine du public. Le choix de termes justes et convenables pour peindre l'aventure sentimentale est aussi une marque de la fidélité à la poétique de l'époque qui impose la bienséance. L'esprit galant qui pousse les auteurs à intercaler dans leurs récits des ornements mondains contribue au changement du récit bref. La nouvelle devient un récit écrit (rappelons qu'aux XV^e et XVI^e siècles prédominait le récit oral). Elle se détache du conte, mais risque de tomber sous la domination du roman, comme l'indique le titre *Cléonice ou le Roman galant, nouvelle* (1669) de Mme de Villedieu où les frontières entre les deux genres sont estompées.

Dans ses *Sentiments sur les Lettres et l'Histoire* (1683), Du Plaisir qualifie la nouvelle d'anti-roman qui se distingue par le nombre limité des protagonistes, la vraisemblance, la nouveauté de l'histoire présentée et la rapidité de la narration. Pour Jean-Pierre Aubrit, par une conception pessimiste de l'amour, les nouvelles de la période 1655-1750, à caractère romanesque, ouvrent la voie au « court roman d'analyse psychologique »¹⁰⁰. Or, il est possible de trouver parmi ce type de nouvelles, certaines qui gardent une structure linéaire ou réduisent les rebondissements et les surprises de l'action au profit du récit bref. La nouvelle-anecdote pratiquée par quelques auteurs au XVII^e siècle diffère de la nouvelle-fabliau par le sérieux de l'histoire. Dans son anthologie, *Dom Carlos et autres nouvelles françaises du XVII^e siècle*, Roger Guichemerre le démontre¹⁰¹. Cependant, les auteurs qu'il cite écrivent souvent des récits longs : *Dom Carlos, nouvelle historique* de César de Saint-Réal, *Histoire de Givry* appartenant au recueil intitulé *Les Désordres de l'amour* (1675) de Mme de Villedieu, et les textes de Mme de La Fayette, *La Princesse de Montpensier* ou *La Princesse de*

¹⁰⁰ J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰¹ Cf. R. Guichemerre, Préface à *Dom Carlos et autres nouvelles françaises du XVII^e siècle*, Édition présentée, établie et annotée par R. Guichemerre, Éditions Gallimard, 1995, pp. 11-13.

Clèves sont des nouvelles étoffées. D'ailleurs, comme le disent Marie-Claire Thomine-Bichard et Sylvie Cadinot, la brièveté n'apparaît ni dans la théorie ni dans la pratique.

Au moment où la nouvelle historique et la nouvelle galante connaissent leur apogée, deux grands représentants de la forme brève, Jean de La Fontaine et Charles Perrault opèrent le renouvellement du genre : ils reviennent aux textes italiens et français antérieurs. Auteur des *Fables* et des *Contes et Nouvelles* (1621-1695), Jean de La Fontaine recourt, entre autres, à Boccace, L'Arioste, Bonaventure des Périers et Marguerite de Navarre. Ses récits retrouvent l'aspect gaillard des fabliaux et, contrairement aux nouvelles galantes, ils perdent la complexité, voire l'obscurité. Ils manifestent qu'au XVII^e siècle, l'auteur des contes est avant tout le colporteur, le rapporteur, et non le véritable créateur, et que cette forme littéraire a un caractère oral.

La publication des *Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralités* (le recueil connu sous le titre *Contes de ma mère l'Oye*) de Charles Perrault, en 1697, met en vogue un autre type de récit bref : le conte de fées¹⁰². Il est défini par Michèle Simonsen comme petit genre de salon « à la frontière de la littérature et du jeu »¹⁰³. À l'origine, les contes de fées sont des divertissements littéraires des dames de Versailles : de Mme d'Aulnoy¹⁰⁴ (les *Contes nouveaux ou les Fées à la mode*, 1697), de Mme d'Auneuil (ses contes mêlent la réalité et le merveilleux), de Mme Durand ou de Mme de Murat, pour n'évoquer que les quelques noms les plus célèbres. Toutes ces dames ont une prédilection pour des aventures invraisemblables. Par la peinture des sentiments, leurs contes se situent dans la tradition de la littérature romanesque.

Charles Perrault rompt avec cette tendance du conte de fées ; il se réclame des contes populaires de la tradition orale et avoue avoir puisé dans les récits de nourrices. Dans *Formes simples*, André Jolles souligne l'oralité du recueil :

¹⁰² Cf. M. Soriano, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Éditions Gallimard, 1968.

¹⁰³ M. Simonsen, *Perrault : Contes*, Presses Universitaires de France, 1992, pp. 17-18.

¹⁰⁴ Mme d'Aulnoy est tenue pour auteur du premier conte de fées français *L'Île de la félicité*, écrit en 1690 et inséré dans le roman intitulé *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas*.

Perrault présente ses *Contes* comme s'ils avaient été racontés par une vieille nourrice à son fils, lequel les lui aurait alors racontés à son tour¹⁰⁵.

Dans la préface des *Contes en vers*, il caractérise ce type de contes. Le conteur ne se limite pourtant pas aux récits transmis oralement. Il se peut que Charles Perrault s'inspire également de sources écrites italiennes, comme les *Facétieuses Nuits* de Gianfrancesco Straparole ou le *Conte des contes* et le *Pentameron* de Giambattista Basile. Ainsi, l'auteur adapte-t-il des contes populaires et oraux ou réécrit-il des versions littéraires déjà existantes. Cependant, il omet entièrement les contes merveilleux, dont parle Gerald Thomas dans son analyse du folklore français, qui étaient destinés au public masculin. Quelles que soient les sources de ses contes de fées, Charles Perrault s'éloigne de la nouvelle. Et même s'il situe l'action dans un cadre réel, il y introduit le merveilleux, c'est-à-dire l'élément indispensable au genre qu'il pratique. Ainsi, le conteur opère-t-il un passage flagrant de l'esthétique de la nouvelle à celle du conte, où un écart ironique, par rapport aux événements et personnages, annonce la distance pratiquée par Voltaire dans ses contes philosophiques.

Au XVIII^e siècle, le conte de fées¹⁰⁶ évolue dans deux directions. D'un côté il met en valeur la distance ironique entre le récit et ses principes (la parodie du conte de fées par Antoine Hamilton dans *Le Bélier*, 1705), de l'autre il s'assigne des buts didactiques (comme le fait Marie Leprince de Beaumont, *Le Magasin des enfants*, 1756 ou les contes de Marie-Antoinette Fagnan). L'assignation au conte de fées de buts moralisateurs provoquera le déclin du genre. D'autres auteurs qui pratiquent le récit merveilleux sont le comte de Caylus (*Cinq contes de fées*, 1745), Rétif de la Bretonne (*Nouvel Abeilard*, 1778) et Jacques Cazotte. La mode du conte de fées cède la place aux contes orientaux et le genre semble restreindre son public aux enfants. Déjà, Perrault qualifiait ses contes de « bagatelles ». Ce mépris subtil se développe au XVIII^e siècle. Il faut attendre le retour de l'intérêt pour le mythe des origines afin qu'il réhabilite le conte de fées.

¹⁰⁵ A. Jolles, *op. cit.*, p.181.

¹⁰⁶ Sur le conte merveilleux du XVIII^e siècle : Cf. J. Barchilon, *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Genève, Slatkine, 1978.

Dès 1704 se propage la traduction des contes arabes faite par Antoine Galland. La publication des *Mille et Une Nuits* (1704-1717), puis des *Mille et Un Jours* (1711-1712), recueil de contes persans traduits par François Pétis de La Croix, met en vogue le conte oriental qui renouvelle le goût du merveilleux. Des auteurs passionnés de récits exotiques font connaître au public des contes chinois, tartares ou péruviens. Les titres de leurs recueils transforment souvent celui traduit par Antoine Galland : *Les Mille et Un Quart* [sic] *d'heure* (1712) de Thomas-Simon Gueulette, *Les Mille et Une Faveurs* (pour ses *Aventures de Zéloïde et d'Amanzarifdine* publié en 1715) de François-Augustin de Moncrif, pour ne citer que ces quelques exemples. Antoine Hamilton et Jacques Cazotte connaissent le succès par leurs parodies (respectivement *l'Histoire de Fleur-d'Epine*, 1710, et *Les Mille et Une Fadaïses*, 1742) ; le comte de Caylus, pour sa part, publie des *Contes orientaux* (1743).

De la même façon que le conte de fées, le conte oriental suit une double évolution. L'exotisme du cadre, centré sur le sérail, donne libre cours aux fantasmes des futurs contes libertins (Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, *Le Sofa*, 1740). Cependant ce même écart qui sépare le lieu d'action du lieu de lecture permet et facilite la critique sociale ou politique (Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu, *Lettres persanes*, 1721). Cette voie du développement du récit bref sera adoptée surtout par Voltaire. Les origines du conte libertin remontent jusqu'aux récits des *Contes en vers* de La Fontaine ou des *Cent Nouvelles nouvelles*. Il est également annoncé par les fabliaux et par certaines nouvelles de Boccace. Au cours de leur développement, ces divers récits reviennent à une peinture subtile de l'érotisme. Des analogies avec les arts plastiques apparaissent :

[...] le conte libertin du XVIII^e siècle est le pur produit d'un siècle où la parole réalise avec une élégance consommée cette alliance de la transparence et de la suggestion qu'évoquent dans le registre pictural les « Fêtes galantes » de Watteau ou les polissonneries de Fragonard¹⁰⁷.

Crébillon, encore, s'éloigne des sources immémoriales et champêtres du conte. Il introduit un merveilleux teinté d'érotisme car les contes licencieux « font

¹⁰⁷ J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 45.

du merveilleux l'alibi du fantasme »¹⁰⁸. De nouveaux motifs apparaissent : le mari brutal et repoussant, pris aux perversions sexuelles, la vieille femme. D'autres textes de cette tradition sont *La Petite Maison* (1758 et 1763) de Jean-François de Bastide et *Point de lendemain* (1777 et 1812) de Vivant Denon, *Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine* (1746) de Claude-Henri de Fusée de Voisenon.

À côté du conte libertin, se développe aussi le conte moral. La naissance de ce type de forme brève est liée au nom de Jean-François Marmontel, auteur des *Contes moraux* (1761, enrichis en 1765). Les contes moraux connaissent un très grand succès tout d'abord auprès des auteurs. Nicolas Bricaire de la Dixmerie (*Contes philosophiques et moraux*, 1765), Antoine Bret (*Essai de contes moraux et dramatiques*, 1765), Louis Charpentier (*Nouveaux Contes moraux*, 1767) et Louis-Sébastien Mercier (*Contes moraux*, 1769) sont les plus célèbres disciples et épigones de Marmontel. Les contes moraux jouissent de la popularité également auprès des éducatrices telles Mme Leprince de Beaumont et Mme de Genlis. Leur but est de décrire les mœurs afin d'édifier. Une telle direction les rapproche des fables. Jean-Pierre Aubrit essaie de différencier les deux genres :

[...] dans la fable, une morale nettement détachée de la fiction tire de celle-ci l'enseignement qu'il convient d'en dégager ; dans le conte moral, c'est la structure même de la narration qui porte la charge didactique, quand bien même l'on trouve parfois au début ou à la fin du récit l'énoncé d'un précepte qui la résume et la généralise¹⁰⁹.

Les contes de Jean-François Marmontel évitent des situations ambiguës d'où pourraient naître le doute et l'inquiétude. La sagesse, qui est mise au centre, est un peu limitée et plutôt bourgeoise. L'emploi d'un cadre réaliste et familier au lecteur facilite l'identification avec les héros. Parfois la création du monde fictif suit une technique artistique précise : l'auteur recherche une intrigue simple, la concentration des faits dans l'exposition, un déroulement rapide et chronologique de l'action, la fermeté de la structure. Sans doute, les contes moraux constituent-ils une étape importante dans l'évolution de la narration brève.

¹⁰⁸ C. Carlier, *La Clef des contes*, Paris, Ellipses/ Édition Marketing S.A., 1998, p. 23.

¹⁰⁹ J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 47.

En ce qui concerne le conte philosophique, qui a ses sources dans le conte de fées, il est pratiqué avant tout par François-Marie Arouet, dit Voltaire. Jean-Pierre Aubrit constate que le conte philosophique est d'abord un conte voltairien. L'auteur de *Candide ou l'Optimisme* (1759) publie la majorité de ses contes sous des pseudonymes ou encore anonymement. Il mêle l'ironie à la fantaisie. Ce conteur plein de verve jouit de la parole contée où il insère des messages. Souvent, il cherche son inspiration dans des récits brefs antérieurs. Ses contes les plus connus sont : *Zadig ou la destinée* (1748), *Micromégas* (1752), *L'Ingénu* (1767), *La Princesse de Babylone* (1768) et *Le Taureau blanc* (1774). Dans *Zadig* et *La Princesse de Babylone*, Voltaire revient à la mode des contes orientaux, mais ses contes sont originaux par les idées philosophiques qu'ils recèlent. À la manière de Voltaire, la tonalité critique entremêlée d'aspects ludiques est présente aussi chez Crébillon (*L'Écumoire*, 1734) et chez Denis Diderot (*L'Oiseau blanc, conte bleu*, 1748). Tous ces contes trouvent leur vérité dans la pensée, contrairement aux contes merveilleux qui s'appuient sur l'imaginaire.

Vers le milieu du XVIII^e siècle, les nouvelles historiques et galantes semblent s'épuiser. Par leur longueur et leur narration complexe, les nouvelles sont comparées aux romans ; René Godenne parle même des « nouvelles-petits romans »¹¹⁰. L'assimilation de la nouvelle au roman, et par conséquent l'ambiguïté terminologique, est due à une pratique répandue des auteurs qui qualifient leurs nouvelles de petits ou courts romans. Il suffit de citer les récits surchargés d'aventures invraisemblables d'Eustache Le Noble (*Ildegarde, reine de Norvège ou l'amour magnanime*, 1693), de Catherine Bédacier-Durand (*Les Belles Grecques*, 1712) ou de Mme de Gomez (*Cent nouvelles nouvelles*, 1732-1739). Pour Lenglet du Fresnoy, les nouvelles sont des parties de roman publiées séparément du texte long. Les exagérations et l'invraisemblance des histoires, cause du manque de crédibilité, entraînent la défaveur et l'hostilité du public, qui leur préfère les ouvrages d'Alain-René Lesage, de Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, de Antoine François Prévost (connu sous son titre ecclésiastique d'abbé), et le récit merveilleux. Pour Jean-Pierre Aubrit c'est « une remise en cause radicale du genre »¹¹¹. La nouvelle, historique et galante, a besoin d'un renouveau.

¹¹⁰ R. Godenne, *La Nouvelle, op. cit.*, p. 38.

¹¹¹ J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 51.

Les nouvelles de la deuxième moitié du XVIII^e siècle reposent sur la construction et les thèmes des histoires galantes et historiques antérieures avec quelques modifications. Au niveau du sujet, certains auteurs penchent pour des scènes réalistes et rompent ainsi avec l'inspiration romanesque des nouvelles. Robert Chasles (ou Challe), auteur des *Illustres Françaises*¹¹² (1713) situe l'action dans un univers quotidien et évoque les procédés des nouvelles historiques bien qu'il se réserve le droit à la fiction. L'espace est décrit avec précision et sur ce fond familier apparaissent des héros bourgeois ou paysans dotés d'une psychologie individualisée. Robert Chasles introduit un double réalisme : topographique et onomastique¹¹³. L'auteur s'éloigne du cadre rigide de la parole et de l'écoute boccaciennes. Il use de procédés narratifs divers. Le renouveau thématique se manifeste également dans l'*Histoire de Guillaume, cocher* (1737) du comte de Caylus (la langue populaire), dans *Les Nuits de Paris* (1788) de Rétif de La Bretonne (les éléments documentaires dans les fictions, les anecdotes pittoresques qui prennent pour héros le peuple de la capitale). Ce dernier, soucieux des détails, est aussi l'auteur des *Contemporaines* (1780-1792), un recueil de courts récits dont l'action est mouvementée et où figurent des représentants de toutes les classes sociales.

Le XVIII^e siècle témoigne de la confusion grandissante entre la nouvelle et le roman. Vers la fin du siècle, nous l'avons vu, la nouvelle retrouve la forme du récit bref grâce aux *Contes Moraux* de Jean-François Marmontel. Le *Décameron français* (1772-1774) de Louis D'Ussieux, les *Fabliaux* de Donatien Alphonse François marquis de Sade trahissent ce retour à la tradition. Marie-Claire Thomine-Bichard et Sylvie Cadinot notent que la brièveté, oubliée au XVII^e siècle, revient au siècle suivant

[...] soit pour marquer, de nouveau, un contraste avec le roman, soit pour constituer, chez Sade, une première esthétique de la brièveté narrative [...] fondée sur la concision de l'expression, la concentration des faits et la rigueur de la narration¹¹⁴.

¹¹² Pour voir le titre entier: Cf. Ph. Andrès, *op. cit.*, p. 27.

¹¹³ J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p.52.

¹¹⁴ M.-C. Thomine-Bichard et S. Cadinot, *op.cit.*, p. 106.

Les nouvelles du marquis de Sade se concentrent autour d'un stimulus d'intérêt constant. L'auteur maintient l'attention du lecteur par un sujet exceptionnel, inhabituel, inédit.

D'autres auteurs qui contribuent à la renaissance de la nouvelle sont, par exemple, Jacques Cazotte (*L'Honneur perdu et recouvré en partie et revanché, ou rien de fait, nouvelle héroïque*, 1776 ; *Rachel ou la belle Juive, nouvelle historique espagnole*, 1776 ; *Le Diable amoureux, nouvelle espagnole*, 1772), Baculard d'Arnaud (*Nouvelles historiques*, 1774-1784) et encore Jean-Pierre Florian. Dans leurs œuvres, l'action suit l'ordre chronologique et l'intrigue repose sur une anecdote, les aventures secondaires restent rares. Les écrivains limitent également les procédés romanesques et extravagants, gagnant ainsi en crédibilité auprès du public. Leurs nouvelles reviennent aux règles de la concision et de la rapidité dans la présentation des faits. Par cette vitesse et le resserrement de l'action autour du sujet, l'impact du point culminant est plus intense. Les auteurs montrent le souci de « ménager une accélération continue dans la tension dramatique, jusqu'au paroxysme final »¹¹⁵. Pour ce faire, ils omettent certains détails ou résument quelques passages. Les modifications au niveau de la narration visent à la concentration sur un événement, un épisode développé de façon chronologique au cours du récit, et à la suppression de détails superflus, tels des motifs galants. L'intrigue n'est plus brouillée par des récits secondaires. L'histoire acquiert une cohérence dramatique. Pour René Godenne, cette nouvelle-anecdote¹¹⁶ valorise la concision, l'unité de l'intrigue, le dépouillement des détails, la rapidité dans l'exposition du sujet, le resserrement et la vraisemblance. Ainsi, la nouvelle de la fin du XVIII^e siècle s'éloigne-t-elle de la nouvelle-court roman et se rapproche d'anecdotes ou d'historiettes, dont le trait principal est la simplicité de la narration (par exemple *Anecdotes françaises*, 1779, de Charles-Joseph de Mayer).

Dans les années 1780-1820, une tendance documentaire et réaliste coexiste avec le retour à la tradition de la nouvelle romanesque. Jacques Cazotte donne *Rachel ou la belle Juive, nouvelle historique espagnole* (1776), la comtesse de Genlis *Inès de Castro, nouvelle historique* (1817), Mme Riccoboni écrit *Histoire d'Aloïse de Livarot* (1781), Germaine de Staël *Mirza* (1795), Jean-Pierre Claris de

¹¹⁵ J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 56.

¹¹⁶ R. Godenne, *La Nouvelle, op cit.*, p. 46.

Florian *Six Nouvelles* (1784) et *Nouvelles nouvelles* (1792) et le marquis de Sade *Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques* (1800). Ces auteurs renouvellent les thèmes de la nouvelle historique et galante. Ils empruntent à l'histoire des événements violents et ils montrent une prédilection pour les années troublées. Ils puisent dans la période médiévale. Leur intérêt va de pair avec le goût du public pour des sentiments forts. Les protagonistes obsédés par la mélancolie en cherchent le remède dans « la spiritualité religieuse »¹¹⁷. Les éléments de la religion et de la nature ainsi que le malaise des héros annoncent le romantisme. Souvent, c'est le goût du morbide qui domine, avec une prédilection pour les cauchemars, les fantômes et les spectres, pour les lieux macabres¹¹⁸. À titre d'exemple citons les *Épreuves du sentiment* (1770-1780) de Baculard d'Arnaud, *Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques* du marquis de Sade, *Nouvelles galantes et tragiques* (1793) de Mercier de Compiègne, *La Jeune Pénitente* (1805) de la comtesse de Genlis ou *Louise de Vergy* (1816) de Jean-Edme Paccard. C'est un grand retour aux récits de François Rosset et de Jean-Pierre Camus du début du XVI^e siècle.

Le XVIII^e siècle est une époque de constante métamorphose de la nouvelle. En publiant ses *Deux amis de Bourbonne*, Denis Diderot donne en 1770 une définition du conte auquel il attribue des qualificatifs : merveilleux, plaisant, historique. Le genre se cherche tantôt sur le plan thématique, tantôt sur le plan narratif. S'il revient aux modèles antérieurs, ce n'est pas pour négliger le goût du public contemporain.

Quant à la nouvelle, les tentatives de définition ainsi que la recherche de patronages se font également jour :

Les Italiens appellent nouvelle toute espèce de récit amusant, tout ce que nous renfermons sous les dénominations de Contes et de Nouvelles. Ce n'est donc pas d'eux précisément, c'est des Espagnols que nous tenons le genre d'ouvrages qui porte ce dernier nom ; et Miguel Cervantès mérite la gloire

¹¹⁷ J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 54.

¹¹⁸ C'est la marque de l'influence du roman noir répandu à l'époque en France grâce aux traductions des textes d'A. Radcliffe et de Matthew G. Lewis.

d'être l'inventeur d'une sorte de nouvelle plus estimable que tout ce que l'on avait eu en ce genre avant qu'il eût publié ses douze nouvelles¹¹⁹.

Pour les écrivains des XVII^e et XVIII^e (et puis du XIX^e) siècles, le terme de nouvelle s'emploie pour des récits dont l'intrigue repose sur des événements véritables, en même temps que pour des récits présentant des faits relevant du fantastique¹²⁰.

¹¹⁹ L'abbé Prévost, *Le Pour et le Contre*, ouvrage périodique, Paris, Didot, 1733-1740, n° XVII, p. 51. Nous citons après M.-C. Thomine-Bichard et S. Cadinot, *op. cit.*, pp. 91-92.

¹²⁰ R. Godenne, *La Nouvelle*, *op. cit.*, p. 50.

B. LE XIX^e SIÈCLE – L'ÂGE DES MAÎTRES DE LA FORME BRÈVE

Le XIX^e siècle est le temps de la réhabilitation du conte et l'âge d'or de la nouvelle. L'apparition de la presse quotidienne et périodique n'y est pas pour rien. Les conteurs et les nouvellistes y trouvent un accueil généreux car la nouvelle et l'écriture journalistique se rapprochent par un « même goût du concret, de la concision, du fait divers, de l'événement coup de poing et du reportage »¹²¹.

Au début du siècle, des auteurs français reviennent à la thématique historique et galante du temps passé : Joseph Fiévée donne *Six nouvelles* (1803), Jean-Edme Paccard – *Christine, reine de Suède, ou la fille du Grand Gustave, nouvelle du XVII^e siècle* (1816) et Mme de Genlis – *Inès de Castro, nouvelle historique* (1817). Le récit bref devient vite une forme d'expression littéraire pour la majorité des écrivains, pour certains uniquement de circonstance, pour d'autres de prédilection¹²². Avec ses *Contes drolatiques* (1832-1843), Honoré de Balzac rappelle la verve des fabliaux. Stendhal note dans les *Chroniques italiennes* (1855) des histoires qui se déroulent dans le cadre de la Renaissance italienne,

¹²¹ A. Juillard, *Marcel Aymé : Le Passe-muraille*, Éditions Gallimard, 1995, p. 19.

¹²² A. Dumas (*Nouvelles contemporaines*, 1826), H. de Balzac (*Le Bal de Sceaux* 1829 ; *Sarrasine*, 1830 ; *Une Passion dans le désert*, 1830 ; *Un Drame au bord de la mer*, 1834 – incorporés à *La Comédie humaine*), A. de Vigny (*Servitude et grandeur militaires*, 1835), A. de Musset (*Nouvelles*, 1848), G. de Nerval (*Les Filles du Feu, nouvelles*, 1854), Th. Gautier (*Nouvelles*, 1845), Stendhal (*Chroniques italiennes*, 1855), G. Sand (*Nouvelles*, 1869), Ch. Nodier (*Nouvelles*, 1832-1840), P. de Mérimée (*Mosaïque*, 1833 ; *Nouvelles*, 1852), puis les auteurs réalistes et naturalistes comme É. Zola (*Contes à Ninon*, 1864), A. Daudet (*Contes du lundi*, 1873), G. Flaubert (*Trois contes*, 1877), G. de Maupassant (*La Maison Tellier*, 1881 ; *Mademoiselle Fifi*, 1882 ; *Contes de la Bécasse*, 1883), O. Mirbeau (*Contes de la chaumière*, 1894), ou encore É. Erckmann et A. Chatrian (*Contes des bords du Rhin*, 1862) ou A. France (*L'Etui de nacre*, 1892). Cf. R. Godenne, *La Nouvelle*, *op. cit.*, pp. 51-53.

« violente, passionnée et désintéressée »¹²³. Les *Trois contes* (1877) de Gustave Flaubert, tenus pour l'exemple de la perfection de son art, s'inspirent de la réalité normande, du mystique et de l'antiquité. Victor Hugo ne manifeste guère de prédilection pour l'écriture brève ; cependant, il donne des exemples de textes courts qui se distinguent par la densité et la tension de l'action et qui expriment sa protestation contre la peine de mort et l'enfermement (*Le Dernier Jour d'un condamné*, 1829, et *Claude Gueux*, 1834). Quelques romantiques s'inspirent de la tendance des nouvelles « sadiques et gothiques du XVIII^e siècle »¹²⁴ et abordent des sujets relevant de l'horreur. Pour Charles Nodier (*Smarra ou les démons de la nuit*, 1821), Théophile Gautier (*La Morte amoureuse*, 1836) et Gérard de Nerval (*Les Filles du Feu*, 1853 ; *Aurélia*, 1855), le récit bref devient le moyen d'explorer l'univers du rêve, de la fantaisie, de la conscience et de la folie. Au XIX^e siècle, le récit court exprime également l'exotisme (*Nouvelles asiatiques* du comte Joseph Arthur de Gobineau, 1876), l'esprit romantique (*Histoire d'un merle blanc*, de Alfred de Musset, 1842), l'humour (*A se tordre*, d'Alphonse Allais, 1891), l'esprit maudit de l'homme, la violence, la cruauté ou la morbidity (*Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, 1874 ; les *Contes cruels* de Villiers de L'Isle Adam, 1883 ; les *Histoires désobligeantes* de Léon Bloy, 1894) ou la parodie (les *Moralités légendaires* de Jules Laforgue, 1887).

La richesse et la variété des textes courts au XIX^e siècle, dues au génie des auteurs, ne permettent pas de parler d'une façon synthétique des grandes individualités et de leurs productions. Toute analyse démontre l'ambiguïté terminologique qui perdure à cette époque. À côté du terme de « nouvelle », celui de « conte » apparaît aussi souvent, et même, vers la fin du siècle, il prédomine dans les titres des textes ; cependant les deux mots ne sont pas différenciés par les auteurs. Au XIX^e siècle, les deux termes génériques relèvent du même champ sémantique¹²⁵. La synonymie entre nouvelle et conte a sa source dans le caractère oral qu'acquiert le premier terme. La narration à la troisième personne croise la prise de parole par l'auteur qui commente, justifie ou annonce un événement (l'auteur est présent dans le récit). Mais le procédé le plus répandu consiste à

¹²³ J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 60.

¹²⁴ M.-C. Thomine-Bichard et S. Cadinot, *op. cit.*, p. 94 : Les *Chroniques italiennes* de Stendhal y sont comprises.

¹²⁵ R. Godenne, *La Nouvelle*, *op. cit.*, p. 55. Le critique note que « le terme de « conte » perd la signification générique qu'il possédait au XVIII^e siècle pour prendre son sens plus large de récit de quelque aventure, de quelque anecdote [...] ».

laisser la parole à un tiers qui raconte une histoire (la narration à la première personne). Souvent, la situation du début du récit, qui ne constitue pas l'action proprement dite, mais une sorte de cadre, revient vers la fin de l'histoire, comme dans le récit encadré. Quant au cadre, il peut varier ; Guy de Maupassant, par exemple, en crée cinq types de présentation.

Les auteurs du XIX^e siècle redécouvrent la nouvelle de la Renaissance et abandonnent le type galant, historique ou romanesque de cette forme brève. Le renouvellement touche non seulement la technique de la narration, mais aussi la thématique, sous l'influence de l'esprit romantique. Les romantiques poursuivent les modèles des nouvelles gothiques et sadiques du XVIII^e siècle. Leurs textes, appartenant à la veine noire, restent fidèles à l'esthétique de l'irruption. Certains contes de Charles Rabou, de Philarète Chasles, d'Honoré de Balzacou encore de Petrus Borel, s'inscrivent dans cette lignée. Des aventures invraisemblables, des scènes sanglantes et des éléments pathétiques conservés par des romantiques coexistent dans leurs textes avec des nouveautés.

Premièrement, la dysharmonie, voire l'écart, entre l'homme, ses passions et ses volontés et le monde dans lequel il vit, est un aspect nouveau. Le manque de communication entre le personnage et la réalité qui l'entoure incite le héros des *Filles du Feu* (1853-1854) de Gérard de Nerval à recourir à la rêverie et au passé.

Les romantiques introduisent également le lyrisme et une nouvelle inspiration : le fantastique (par exemple *Smarra ou les démons de la nuit* (1821) de Charles Nodier). Le récit fantastique trouve ses sources en France où il naît comme l'expression de l'imaginaire allemand contre l'esprit rationaliste français. Les nouvellistes allemands puisent dans la culture nationale primitive, mais ils se divisent sur le statut accordé à la tradition. Ludwig Tieck, Novalis, Franz Brentano, Achim von Arnim, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann sont des représentants du conte artistique qui s'inspire de la tradition, mais la transforme et crée un univers fantastique, où le réel et le merveilleux se mêlent. En revanche les frères Jacob et Wilhelm Grimm (*Contes de l'enfance et du foyer*, 1812), partisans du conte populaire, luttent pour la fidélité de la transcription. Leurs récits encouragent les folkloristes de l'Europe entière à rechercher les contes oraux populaires. Le conte merveilleux renaît¹²⁶. Le Danois Hans Christian Andersen

¹²⁶ Cf. *Images de la magie. Fées, enchanteurs et merveilleux dans l'imaginaire du XIX^e siècle*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, n° 504, 1993.

adapte dans ses *Contes* (dès 1835) des histoires du folklore, l'Anglais Lewis Carroll construit un monde onirique dans *Alice au pays des merveilles* (1865) et dans *À travers le miroir* (1871) tout en ajoutant au merveilleux le burlesque et l'absurde.

Les nouvellistes français restent sous l'influence des partisans du conte artistique, avant tout d'Hoffmann. Le modèle propose un récit personnel évoquant un événement troublant ou inquiétant, par exemple le somnambulisme, le songe ou le cauchemar, les visions hallucinées, les fantômes. Ces thèmes sont reprises par Théophile Gautier (*La Cafetière*, 1831 ; *Omphale*, 1834 ; *La Morte amoureuse*, 1836) et Charles Nodier (*Smarra ou les démons de la nuit*, 1821). Le narrateur de ces contes est souvent héros ou témoin des événements troublants et il hésite sur l'explication de des phénomènes inconcevables, qui peut être rationnelle ou irrationnelle.

Vers les années 1830, un renouvellement thématique s'opère sous l'influence des auteurs étrangers. La traduction des récits d'Edgar Allan Poe par Charles Baudelaire permet aux nouvellistes français d'apprécier les descriptions des cas pathologiques et la technique employant « une construction rétrograde du récit à partir de l'effet final »¹²⁷. Ce modèle est illustré par des auteurs comme Guy de Maupassant (*La Peur*, 1882-1884 ; *Un fou ?*, 1884 ; *Le Horla*, 1886-1887), Barbey d'Aurevilly (*Les Diaboliques*, 1874), Villiers de l'Isle-Adam (les *Contes cruels*, 1883) ou Léon Bloy (les *Histoires désobligeantes*, 1894). Après 1850 les nouvelles marquent une préférence pour la peinture des milieux populaires et familiers. Émile Zola publie les *Contes à Ninon* (1864), Alphonse Daudet – les *Contes du lundi* (1873), Gustave Flaubert – *Un cœur simple* (1877). *Les Soirées de Médan* (1880) est un recueil collectif, avec la nouvelle *Boule de suif* de Guy de Maupassant en tête. Les symbolistes, vers la fin du XIX^e siècle, s'essayaient également dans le genre du récit bref. Dans leur création, ils recourent souvent à la suggestion et à la peinture de la vie intérieure. Edouard Dujardin (*Les Hantises*, 1886) et Marcel Schwob (*Cœur double*, 1891) cherchent à transformer la subjectivité d'une façon poétique et inédite.

¹²⁷ Préface des *Histoires extraordinaires* d'E. A. Poe par E. Martin et D. Mortier, Paris, Presses Pocket, Lire et voir les Classiques, 1989, p. 8.

Le terme « nouvelle » se voit employé pour désigner des récits fantastiques fondés sur les événements et faits surnaturels¹²⁸. Certains nouvellistes fantastiques exploitent également les ressources des légendes¹²⁹. L'événement surnaturel, l'expérience troublante, le fait inquiétant se racontent d'habitude sous la forme du récit personnel. Quel que soit l'élément dérangeant l'univers du personnage, qui se rapporte souvent à l'état de la conscience du personnage, le héros-narrateur souligne la véracité de son histoire.

Deux nouvellistes, Prosper Mérimée et Guy de Maupassant, ont conduit la nouvelle fantastique à son sommet tout en gardant leur individualité. Ils s'éloignent des tendances du XVIII^e siècle qui permettaient une peinture d'incidents et de protagonistes négligeant les lois de la logique. Pour Prosper Mérimée, l'authenticité doit être garantie. Il vise la vraisemblance pour que le récit ne devienne fantastique que dans le dénouement, comme dans *Lokis* où le lecteur soupçonne la double nature du héros de l'histoire. En tant que rationaliste sceptique, il montre son goût pour le mystère fantastique tout en visant la crédibilité. Il y réussit par les procédés narratifs : la narration à la première personne, l'explication rationnelle de faits qui pourraient paraître mystérieux, la couleur locale (les mœurs, la langue des pays étrangers), l'attitude ironique et distante envers ce qu'il présente.

Dans les nouvelles fantastiques, Maupassant situe l'action dans une ambiance surnaturelle. Après un incipit réaliste, il multiplie des incidents étranges et des détails frappants, souvent inexplicables. Contrairement à Mérimée qui garde la distance envers le fait surnaturel, tantôt par l'ironie tantôt par l'artifice de l'histoire, Maupassant propose un jeu avec la peur. Dans une atmosphère surnaturelle, le narrateur homodiégétique semble assurer la véracité et la crédibilité de l'incident surnaturel anxiogène. Le fantastique à la Maupassant émerge de la vie quotidienne ; le surnaturel « absorbe le monde rationnel »¹³⁰, car, comme le dit Jean-Pierre Aubrit, « dans la nouvelle [...] c'est au cœur de

¹²⁸ À titre d'exemple citons : *Melmoth réconcilié* ou *L'Elixir de longue vie* d'H. de Balzac, *Trilby*, *ou le lutin d'Argail*, *nouvelle écossaise* de Ch. Nodier, *Omphale*, *histoire rococo* ; *Arria Marcella* ; *Spirite*, *nouvelle fantastique* ; *La Morte amoureuse* de Th. Gautier, *Un dîner chez Rossini* ; *Les Gentilshommes de la Sierra-Morena* ; *La Femme au collier de velours* d'A. Dumas.

¹²⁹ Ce sont : Ch. Nodier (*La Légende de sœur Béatrix* ; *Histoire d'Hélène Gillet*), H. de Balzac (*Jésus-Christ en Flandre*), Th. Gautier (*Le Nid de rossignols*), G. Flaubert (*La Légende de saint Julien l'Hospitalier*), É. Zola (*La Légende du petit manteau bleu de l'amour*), A. France (*Le Miracle de la pie* ; *La Légende des saintes Oliverie et Liberette* ; *La Messe des ombres*).

¹³⁰ J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 67.

l'ordinaire que doit surgir l'extraordinaire »¹³¹. Contrairement au conte, le sujet de la nouvelle doit s'inscrire dans l'actualité ou dans la réalité familière au public, puiser dans la vie quotidienne (c'est le retour aux idées de Boccace et de Marguerite de Navarre). En ce qui concerne la terminologie, Prosper Mérimée et Guy de Maupassant emploient indifféremment les termes de « nouvelle » et de « conte » ce qui prouve que l'ambiguïté générique perdure. Le qualificatif « fantastique » s'attache tantôt à la nouvelle, tantôt au conte.

L'une des formes que revêt le récit court au XIX^e siècle est la nouvelle sérieuse avec une thématique dramatique exceptionnelle, hors de l'ordinaire de la vie. Le cadre qui favorise le déroulement d'un sujet tendu peut être l'ambiance de la guerre (*L'Enlèvement de la redoute* de Prosper Mérimée, *Les Contes du lundi* d'Alphonse Daudet). Si l'histoire est située dans le cadre de la vie familière, ce sont les événements qui prennent une teinte exceptionnelle (*La Tisane* dans les *Histoires désobligeantes* de Léon Bloy). Certains nouvellistes construisent des récits autour du motif de la violence (*La Fève* de Bloy, *La Pêche aux filets* d'Alexandre Dumas) ou de la vengeance (*Colomba*, 1840, de Prosper Mérimée, *Une Vendetta*, 1883, de Guy de Maupassant). Nombreux sont aussi les textes sur des cas de folie (*Un fou ?*; *Lettre d'un fou* de Maupassant) ou de perversion (*À un Dîner d'athées* de Barbey d'Aurevilly).

Dans ses nouvelles sérieuses, en tant qu'observateur impassible de la société, Maupassant étudie l'homme dans tous les milieux – campagnard, provincial, bourgeois, aristocratique. Il peint la vie quotidienne (les noces dans *La Maison Tellier* ; l'alcoolisme dans *L'Ivrogne* ; la déception sentimentale dans *Réveil*), mais « exprimant la banalité de la vie courante, le sujet de la nouvelle recèle pourtant une intense valeur dramatique »¹³². Pour chaque personnage, l'incident choisi porte une tension émotionnelle, positive ou négative. De plus, le narrateur souligne le sens des événements qui paraissent de prime abord anodins. La banalité du sujet n'exclut guère sa singularité, d'autant plus que, dès le début du récit, le narrateur en prévient le lecteur. La promesse de l'inédit contribue à une plus grande authenticité. Le cadre de la vie quotidienne est propice à l'irruption d'une surprise. Le seul but de la singularité, qui « n'est pas

¹³¹ J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 64.

¹³² R. Godenne, *La Nouvelle*, *op. cit.*, p. 71.

nécessairement spectaculaire »¹³³, consiste à faire apparaître l'imprévu qui ébranle la situation ou la compréhension des incidents.

Au XIX^e siècle, l'influence étrangère continue à faire connaître des horizons nouveaux aux auteurs français. La découverte de l'école germanique, à l'origine de la tendance fantastique française, se voit suivie d'ouverture sur les littératures extra-européennes. Au XIX^e siècle, les auteurs français lisent et traduisent des textes d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, d'Alexandre Pouchkine (traduit par Prosper Mérimée), de Nicolas Gogol (traduit par Louis Viardot), d'Edgar Allan Poe (traduit par Charles Baudelaire), d'Ivan Tourgueniev (admiré par Guy de Maupassant). E.T.A. Hoffmann enchante par ses visions inquiétantes et funestes. C'est dans ses textes que les nouvellistes français découvrent les thèmes de l'hallucination et du dédoublement. La peur, l'horreur, l'extrême, l'état pathologique qui apparaissent dans les écrits des auteurs français sont les marques de l'influence de l'esthétique fantastique d'Edgar Allan Poe. L'auteur des *Histoires extraordinaires* essaie pour la première fois d'associer la science à l'étrange. Nourris d'œuvres étrangères, les écrivains français réfléchissent sur la poétique du fantastique. En 1830, dans son essai *Du Fantastique en littérature*, Charles Nodier propose, pour sa part, une définition du fantastique moderne ; il l'associe au domaine du rêve et à l'expérience du cauchemar. À sa suite, Nerval proclamera dans *Aurélia* que « le Rêve est une seconde vie »¹³⁴. Si l'on prend en considération la totalité de la production nouvelliste en France au XIX^e siècle, les textes fantastiques ne prédominent pas. La nouvelle de cette époque garde son caractère original, celui d'un récit vrai. En parallèle à la tendance qui vise le rêve et le cauchemar, se multiplient les récits plaisants relevant de l'ancienne nouvelle-fabliau. Le rire ne réside plus dans la grivoiserie, mais plutôt dans la situation. La nouvelle amusante garde le caractère de l'anecdote, elle privilégie le dénouement inattendu. Guy de Maupassant, représentant de la forme du récit court, illustre par excellence la nouvelle plaisante. Il se tourne vers les histoires de la vie familière, avec une prédilection pour des faits drôles et piquants. Il fait des portraits de personnages pittoresques, et vise un effet comique par la sélection des détails appropriés comme dans les récits *Une Veuve*, *Tombouctou* ou *Toine*.

¹³³ J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 65.

¹³⁴ G. de Nerval, *Les Filles du feu* suivi de *Aurélia* [1854-1855], Éditions Gallimard, 1972, p. 291.

Un discours théorique concernant le récit bref s'élabore en Allemagne au XIX^e siècle. Friedrich Schlegel analyse la nouvelle du point de vue romantique en soulignant la subjectivité de l'auteur. Johann Wolfgang Goethe et Karl Wilhelm Ludwig Heyse (auteur du terme « théorie du faucon »), en revanche, l'envisagent par le caractère singulier, exceptionnel de l'histoire, unique dans son genre. Dans ses *Entretiens d'émigrés allemands* (1795), J.W. Goethe présente sa théorie de la nouvelle par l'intermédiaire des protagonistes : c'est une histoire vraie et surprenante, différente du conte où la fantaisie, le merveilleux prédominent, qui évoque un événement décisif et marquant pour toujours la vie d'un personnage. Friedrich Schlegel, pour sa part, ajoute que la nouvelle peut avoir la forme d'une anecdote à condition que le narrateur, le conteur, soit présent. Une telle vision de la nouvelle est à l'origine de la confusion terminologique entre conte et nouvelle au XIX^e siècle. En général, les nouvelles de cette époque sont des récits contés dans lesquels la parole du narrateur jouit d'une importance essentielle. Dans les récits encadrés, le narrateur cède la parole au conteur, parfois les deux voix se croisent : le narrateur qui appartient aussi au public du conteur peut l'interrompre ou le contester. La nouvelle devient ainsi, selon le dire de Friedrich Schlegel, un moyen de présenter une opinion subjective, un point de vue de l'auteur. Le remplacement des frontières entre le récit-cadre et le récit encadré rend possibles des variations.

La France ne connaît pas beaucoup de discours théoriques sur la question. Jusqu'à la publication des textes critiques de Charles Baudelaire sur Théophile Gautier et Edgar Allan Poe, la nouvelle doit répondre aux impératifs de la technique narrative, que sont la brièveté, l'élimination des détails superflus, la nécessité de maintenir l'intérêt du lecteur. Les textes de Charles Baudelaire dotent la nouvelle d'une théorie et d'une esthétique. Les principes d'écriture de cette forme brève se fixent : « La brièveté constitue désormais une valeur, sa contrainte, une discipline, et la nouvelle un art »¹³⁵. Sous l'influence de l'Américain Edgar Allan Poe, les nouvellistes s'attachent à une théorie de la brièveté et de l'effet unique :

De par leur brièveté, ils bénéficient de l'avantage immense d'une totalité saisissable ; ils permettent à l'auteur une maîtrise de son écriture, à propos

¹³⁵ M.-C. Thomine-Bichard et S. Cadinot, *op. cit.*, p. 107.

surtout de la composition du récit et de la préparation de l'effet. Mais aussi la lecture, étant courte et, donc, ininterrompue, reste sous le contrôle de l'auteur¹³⁶.

La réflexion américaine sur le genre du récit bref est représentée encore par Henry James et Brander Matthews, tous deux soulignant la conscience et la brièveté.

La nouvelle au XIX^e siècle, fantastique ou vraie, hésite aussi sur la longueur qu'elle doit adopter. Prosper Mérimée, considéré comme créateur de nouvelles courtes, pour y parvenir, limite l'action à un seul événement (le mariage provincial dans *La Vénus d'Ille* ; une méprise dans *La Chambre bleue* ; le contrat avec le diable dans *Federigo*). L'auteur de *Mateo Falcone* souligne le caractère unique de l'incident par l'emploi de l'article défini dans le titre de la nouvelle ou en précisant dans l'*incipit* du texte qu'il contera une seule aventure de la vie d'un individu. La mise en valeur de la figure du personnage principal par l'attribution de son nom au titre du récit signale également la concentration sur le sort d'un protagoniste. Mérimée obtient la concision par le choix des faits indispensables à l'action et par le rejet de ceux qui pourraient alourdir et allonger inutilement le développement de l'intrigue, d'où le resserrement de l'action. Il emploie l'ellipse, intervient dans le récit pour informer le lecteur de sa prédilection pour la rapidité, la rigueur et la concision dans l'action et, s'il s'attarde sur quelques scènes, ce sont toujours des moments décisifs de l'histoire. Parfois ces instants sont annoncés par les expressions charnières ou renforcés par l'éloignement typographique (des lignes de pointillés, des blancs narratifs) comme dans *Le Vase étrusque*. Mais cet écart entre les scènes fortes n'en fait pas des temps isolés. Tous les moments dépendent les uns des autres et mènent au climax, à la chute (*La Vénus d'Ille*).

Chez Guy de Maupassant, la nouvelle courte gravite autour d'un instant choisi et précis de la vie. Comme Prosper Mérimée, il emploie dans l'intitulé l'article défini, l'article indéfini ou des mots au singulier. Il est fidèle également aux principes de la nouvelle qui exigent un récit concis et rapide. Il abandonne même des phrases introductives et passe immédiatement au sujet qui a souvent la forme d'un seul incident, d'une scène intense. Guy de Maupassant recourt à

¹³⁶ M.-C. Thomine-Bichard et S. Cadinet, *op. cit.*, p. 107.

l'ellipse, abrège ou passe sous silence certains épisodes et il tente de structurer le déroulement de l'action (*La Parure*) jusqu'au dénouement inattendu. Le sujet de la nouvelle se ferme dans une période courte (un instant, un épisode), mais intense. Ce moment, basé sur une découverte, une révélation, ébranle toute l'existence du protagoniste. Le caractère de l'instant n'est pas uniquement anecdotique : Maupassant introduit l'analyse psychologique. Il s'imagine les sentiments éprouvés par ses personnages, veut rendre leurs pensées et leurs réactions. Le nouvelliste s'impose la règle de clarté et c'est pourquoi il est attentif à la progression de l'action (il use de termes soulignant la progression chronologique – des mots-charnières). Dans l'exposition, il caractérise le personnage ou le thème pour amorcer aussitôt le récit. La vivacité garantie par le choix des moments primordiaux assure une progression dramatique de l'action. Souvent la transition entre deux étapes est à peine perceptible ou même effacée.

Au niveau de la technique narrative, la nouvelle, présentant une histoire contée à la première ou à la troisième personne, est un récit rétrospectif. Les auteurs respectent la brièveté et la concision, les détails frappants, l'unité et le resserrement de l'action culminant sur un paroxysme (il y a des nouvelles dont les finales sont fermées, elles ont pour fonction de provoquer un choc, une surprise, le prolongement de la dernière image). Dans son avant-propos à *Lioncel ou l'émigré, nouvelle historique* (1800), Louis de Bruno note :

Quoiqu'une *Nouvelle* puisse être une fiction amoureuse ou allégorique, elle peut être aussi la relation d'un événement vrai, tragique, sérieux ou plaisant, mais elle n'admet aucun épisode, ni rien qui puisse en arrêter la marche. C'est exactement un récit qu'on suppose être fait ou pouvoir se faire de mémoire. On peut le suspendre, mais non le diviser par chapitres, ou par d'autres sections en usage¹³⁷.

Le sujet restreint de la nouvelle peut prendre la forme d'une anecdote ou d'un épisode. Contrairement à l'anecdote, qui constitue un tout, bien que la durée change, l'épisode est plutôt un fragment détaché d'une existence. Cet instant de la vie acquiert un sens symbolique.

¹³⁷ Louis de Bruno, *Lioncel ou l'émigré, nouvelle historique*, Paris, Gaillourdet, 1980, vol. I, pp. XVij-XVijj.

Si les nouvellistes semblent adopter les mêmes techniques dans la création des textes courts, pour les récits longs, ils hésitent entre les poétiques romanesque et nouvelliste¹³⁸. Mérimée compose plusieurs textes qui transgressent les normes de la nouvelle courte et se rapprochent du roman : *Les Âmes du purgatoire*, *Carmen*, *Arsène Guillot*, *Lokis*, *Colomba* et *La Double méprise* reposent sur un argument étoffé. Le sujet central ne se compose plus d'un seul incident. La présentation du thème devient plus complexe, détaillée car l'auteur essaie de garder toutes les étapes de l'intrigue. La marque visible de cet approfondissement est la division du texte en chapitres. Le desserrement de l'action permet d'introduire plusieurs points de vue, le nombre des protagonistes principaux augmente, les personnages secondaires ont une fonction plus importante. L'action est approfondie et enrichie de digressions ou de réflexions. Parfois, Prosper Mérimée commence son récit *in medias res*, puis suspend l'action et revient en arrière pour informer le lecteur sur les détails de l'histoire. C'est ainsi que la progression linéaire est bouleversée. Le narrateur ne se limite pas à présenter une seule scène, mais développe les épisodes qui l'accompagnent.

Bien que les nouvelles longues de Guy de Maupassant diffèrent des nouvelles courtes, elles présentent des traits unificateurs qui les placent en opposition avec les romans de cet auteur. Les textes longs peuvent être contés et rapportés comme des histoires brèves. Contrairement au roman, l'action de la nouvelle longue est réduite à un fait, un épisode, et limitée à une durée restreinte. Comme dans le récit court, la nouvelle longue progresse vers la scène décisive du dénouement (le temps fort de l'action). La division en chapitres est aussi différente de celle du roman qui réunit ou sépare plusieurs étapes de l'action. Dans la nouvelle, c'est toujours une étape qui est isolée. Le sujet reste restreint, comme dans le récit court, axé sur un événement, et l'intérêt est éveillé constamment.

Toutes les remarques sur la nouvelle du XIX^e siècle témoignent de sa diversité : « elle peut être un récit fantastique ou un récit vrai, un récit amusant ou un récit sérieux, un récit court ou un récit long »¹³⁹. Cette variété rend ambigu le terme « nouvelle ». « Nouvelle » et « conte » sont employés d'une manière

¹³⁸ Voir la liste de quelques nouvelles qui oscillent entre les deux termes : Cf. R. Godenne, *La Nouvelle*, *op. cit.*, p. 87.

¹³⁹ R. Godenne, *La Nouvelle*, *op. cit.*, p. 92.

synonymique et il serait préférable, selon René Godenne, de parler de récit court (fantastique ou réaliste). Le rapprochement entre le récit court et le roman qui s'opère par l'intermédiaire de la nouvelle longue peut témoigner de la volonté des auteurs de brouiller les frontières entre ces deux formes de l'expression littéraire. Malgré les difficultés dans la distinction entre la nouvelle et le conte, René Godenne propose une définition de la première :

[...] la nouvelle du XIX^e siècle est surtout un récit conté, vrai, sérieux, court, [...] raconte une histoire, qui tourne autour d'un épisode [...], et dont le sujet tend à être le plus singulier qui soit¹⁴⁰.

Un sujet exceptionnel de l'histoire qui se déroule vers l'acmé et le dénouement inattendu devrait compenser la minceur de l'histoire. Si tous les éléments, dès la première phrase du récit court, tendent vers l'effet final, la totalité d'effet¹⁴¹ est obtenue. La plupart des nouvellistes composent leurs textes en fonction de la chute : le coup de théâtre ou le paroxysme vers lequel tendait le récit (*whip-crack ending* – « coup de fouet final » – terme introduit par Sean O'Faolain, *Wendepunkt* – « revirement » - appellation utilisée en Allemagne au début du XIX^e siècle). Parfois la brutalité de la chute suscite la déception du lecteur, si le récit déjoue ses attentes. L'effet final peut avoir la forme de la clôture où l'ordre initial semble être rétabli, mais cet ordre reste marqué par le tragique ou la rupture.

¹⁴⁰ R. Godenne, *La Nouvelle*, *op. cit.*, pp. 92-93.

¹⁴¹ Sur la « totalité d'effet » : Cf. J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 73.

C. LE XX^e SIÈCLE – L'ÂGE DES MÉTAMORPHOSES DE LA FORME BRÈVE

Le développement du roman qui devient le genre majeur en littérature n'empêche pas au XX^e siècle la pratique et la diffusion des récits brefs. Au début du siècle, Claude Farrère publie *Fumée d'opium* (1904), un recueil reflétant encore l'influence du fantastique canonique. En 1910, Louis Pergaud donne ses récits d'animaux *De Goupil à Margot* et Guillaume Apollinaire – *L'Hérésiarque et C^{ie}* (1910). Sept ans plus tard, Valéry Larbaud présente au public ses récits réunis dans *Enfantines*. La nouvelle de l'avant-guerre est maintenue dans les tendances du XIX^e siècle. La Grande Guerre freine le développement du récit court et cette période des années 1914-1918 clôt le règne de la nouvelle des grands maîtres. Nombreux sont les romanciers qui s'essayaient au récit bref, mais peu d'entre eux pratiquent uniquement cette forme littéraire¹⁴². Tous ces auteurs sont des nouvellistes de circonstance et dans l'ensemble de leur production littéraire (romanesque ou théâtrale), le récit court n'intervient que rarement. Les nouvellistes professionnels qui luttent pour la reconnaissance de la forme brève, sous-estimée par rapport au roman, sont les suivants : Marcel Aymé, Paul Morand, Marcel Arland, Daniel Boulanger, Christiane Baroche, Annie Saumont,

¹⁴² Colette (*La Femme cachée*, 1924), F. Mauriac (*Trois récits*, 1929), J. Green (*Le Voyageur sur la terre*, 1931), P. Drieu La Rochelle (*La Comédie de Charleroi*, 1934), G. Simenon (*Les Sept minutes*, 1937), M. Yourcenar (*Nouvelles orientales*, 1938), J.-P. Sartre (*Le Mur*, 1939), B. Vian (*Les Fourmis*, 1949), J. Perret (*La Bête mahousse*, 1951), H. Bazin (*Le Bureau des mariages*, 1951), M. Duras (*Des journées entières dans les arbres*, 1954), A. Camus (*L'Exil et le Royaume*, 1957), A. Pieyre de Mandiargues (*Feu de braise*, 1959), A. Robbe-Grillet (*Instantanés*, 1962), H. Troyat (*Le Geste d'Eve*, 1964), J. Gracq (*La Presqu'île*, 1970), A. Blondin (*Quatr'aisons*, 1975), M. Tournier (*Le Coq de bruyère*, 1978), J.-M. G. Le Clézio (*La Ronde et autres faits divers*, 1982). Cf. J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 79, et R. Godenne, *La Nouvelle*, *op. cit.*, pp. 98-99.

Georges-Olivier Châteaureynaud ; quelques-uns parmi eux sont des auteurs de textes analysés dans notre étude. Malgré les tentatives de résurrection de la nouvelle, il faut constater qu'elle a perdu dans la littérature du XX^e siècle la place et le statut dont elle jouissait au siècle précédent¹⁴³. Sans doute des facteurs éditoriaux y ont contribué d'une certaine manière. L'abandon de la publication régulière assignera plus d'importance au recueil. Nous y reviendrons plus loin. Le totalitarisme du roman fait du récit court « un succédané, le résidu d'un roman avorté ou l'embryon d'un qui reste à faire »¹⁴⁴. Au XX^e siècle, il semble perdre la faveur des auteurs, des éditeurs et des lecteurs, au profit du roman dont l'horizon s'est élargi par la découverte d'écrivains comme Fiodor Dostoïevski, Lev Tolstoï et James Joyce. Si quelque recueil obtient le succès, c'est souvent pour d'autres raisons : la thèse philosophique (*Le Mur* (1939) de Jean-Paul Sartre, *L'Exil et le royaume, nouvelles* (1957) d'Albert Camus), l'analyse du comportement de l'homme (*Le Silence de la mer* (1944) de Jean Bruller, alias Vercors), les adaptations cinématographiques (*Le Passe-muraille* (1943) de Marcel Aymé), la vogue de certains auteurs (*Le Médianoche amoureux, contes et nouvelles* (1989) de Michel Tournier, *Printemps et autres saisons, nouvelles* (1989) de Jean-Marie Gustave Le Clézio).

Au XX^e siècle, la nouvelle connaît un paradoxe. Les textes français sont peu publiés, à l'encontre des récits étrangers qui, eux, sont en vogue. On publie des inédits, redécouvre des textes oubliés : les nouvelles anglo-saxonnes (Henry James, Jack London, Ambrose Bierce, William Faulkner, Katherine Mansfield, Somerset Maugham, Joseph Conrad, Francis Scott Fitzgerald), russes (Anton Tchekhov), espagnoles ou sud-américaines (Jorge Luis Borges, *Fictions*, tr. fr. 1957, Julio Cortazar, *Les Armes secrètes*, tr. fr. 1963, Casarès, Quiroga), italiennes (Dino Buzzati, Alberto Moravia, Italo Calvino), allemandes (Franz Kafka, Stefan Zweig) et celles des auteurs étrangers écrivant en français, comme par exemple Milan Kundera. Le paradoxe de la nouvelle française tient au fait que d'un côté elle est marginalisée, et de l'autre, connaît le succès auprès de certains écrivains. Sous l'influence étrangère, les nouvellistes transgressent les règles de la

¹⁴³ Cf. « Sur un non-statut : la nouvelle française de 1940 à 1986 », in : R. Godenne, *Études sur la nouvelle de langue française*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1993, pp. 209-217.

¹⁴⁴ J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 82. M. Arland proteste contre cet emploi de la nouvelle qui ne doit pas être « un pis-aller, un article de bazar, un vide-poche à qui l'auteur confie ce qu'il ne peut utiliser dans un roman », in : M. Arland, « La Nouvelle », in : *Lettres de France*, Albin Michel, 1951, p. 87.

forme traditionnelle et font connaître de nouveaux aspects, comme la nécessité d'un récit plein. Dans ses *Lettres de France*, Marcel Arland donne son avis sur le récit de Jean Paulhan, *Les Causes célèbres* :

[...] à peine pourrait-on préciser le sujet de l'histoire. On dirait que l'auteur choisit de conter ce qui ne se conte pas, ce qui échappe ordinairement au récit, tant cela paraît simple, courant, presque futile. Et pourtant il parvient à en faire une histoire [...] Et chacune de ces histoires, rare et pleine, nous attire par son mystère, nous inquiète, nous apporte enfin une révélation [...] chaque histoire est bien une enquête, qui se propose soit de déceler une illusion, soit d'établir entre deux faits qui nous semblaient très distincts un rapport de cause à conséquence [...] ¹⁴⁵.

Le texte de Jean Paulhan présente ce qui échappe à l'écriture et évoque la création artistique de Katherine Mansfield. Des auteurs comme Colette, François Mauriac, Jean-Paul Sartre ou Albert Camus poursuivront cette voie inédite. D'autres auteurs, par exemple Claude Pujade-Renaud, Vincent Ravalec ou Annie Saumont, s'intéresseront également à ce qui est impalpable, indicible et enfoui dans la sub-conscience. Les nouvellistes français du XX^e siècle prennent pour modèles les textes étrangers : ils apprécient le récit court à la James reposant sur une absence et sur une quête impossible de l'inconnu, en lien avec des idées métaphysiques ; Anton Tchekhov les surprend par l'art de la suggestion, les émerveille par la peinture d'états d'âme ou de morceaux de la réalité, et Katherine Mansfield leur donne l'idée d'un récit lacunaire doté de significations implicites et qui gravite autour d'un moment, d'un instant particulier de la vie du protagoniste, de sa conscience.

Ceux qui pratiquent le récit bref tentent de bouleverser sa forme dite traditionnelle et de montrer qu'au XX^e siècle il peut encore surprendre. Les expériences des romanciers se reflètent dans les ouvrages des nouvellistes et des conteurs. Marie-Claire Thomine-Bichard et Sylvie Cadinot expliquent comment s'opère le changement de champ du récit bref :

¹⁴⁵ M. Arland, « La Nouvelle », *op. cit.*, pp. 91-92.

Celui-ci intégra aussi le déplacement de l'ambition réaliste, de l'équation sociale à l'équation individuelle. Il se prêta à la recherche de l'expression d'une conscience fluctuante. Il explora les ressources des innovations techniques narratives : la focalisation interne, constante, variable ou multiple, les anachronies, le monologue intérieur, les pratiques spéculaires¹⁴⁶.

Le modèle moderne impose désormais l'attente d'un événement plutôt que sa réalisation et sa description, la suggestion d'un temps vécu plutôt que ses résumés et ses analyses : James Joyce transforme ainsi une anecdote en un événement narratif (*Gens de Dublin*, 1914¹⁴⁷) ; Arthur Schnitzler dans *Lieutenant Gustl* (1901¹⁴⁸) et Valery Larbaud dans *Amants, heureux amants* (1923) emploient le monologue intérieur ; Katherine Mansfield introduit la technique du *stream of consciousness* dans *Bliss* (1920) ; Paul Morand compose des nouvelles ambiguës en style elliptique (*Ouvert la nuit*, 1922 ; *Fermé la nuit*, 1923) ; Marcel Arland favorise le côté psychologique et la temporalité instantanée (*Les plus beaux jours de nos jours*, 1937). Sous l'influence des symbolistes prônant la nécessité de poétiser la prose, le récit bref se rapproche du poème en prose¹⁴⁹.

À côté des éléments nouveaux, la nouvelle du XX^e siècle reste fidèle au modèle du siècle précédent par le cheminement vers une fin anecdotique. Antoine Blondin dans *Quat'saisons* (1974) ou Roland Dubillard dans *Olga ma vache* (1974) en gardent la forme classique. Henri Troyat retrouve le fantastique (*La Fosse commune*, 1939), Georges Simenon (*Maigret et l'inspecteur Malchanceux*, 1952) et Raymond Chandler (*Trouble is my business*, 1950) reviennent à une intrigue policière. Jean Giono (*Solitude de la pitié*, 1930) et Jacques de Lacretelle (*Lame cachée*, 1929) s'inspirent de Guy de Maupassant. Enfin Louis Pergaud (*Les Rustiques nouvelles villageoises*, 1921) reprend le modèle boccacien. De l'étranger vient aussi la mode des nouvelles de science-fiction comportant des éléments de fantastique et d'horreur, écrites avant tout par Howard Phillips Lovecraft et Robert Ervin Howard. Jean-Pierre Andrevon (*Cela se produira*

¹⁴⁶ M.-C. Thomine-Bichard et S. Cadinet, *op. cit.*, p. 97.

¹⁴⁷ C'est la date de la première publication en version originale.

¹⁴⁸ C'est la date de la première publication en version originale.

¹⁴⁹ M.-C. Thomine-Bichard et S. Cadinet, *op. cit.*, p. 98.

bientôt, 1971) et Philippe Curval (*Habite-t-on réellement quelque part ?*, 1989) suivent la vogue en composant des « histoires à coucher dehors ».

Grâce à ces deux tendances du genre, la tradition d'un côté et la transgression de l'autre, le récit bref du XX^e siècle se distingue par sa diversité. La richesse ne concerne pas seulement la thématique, la structure du genre ou ses possibilités narratives, mais elle vise également son utilité. Ainsi, Jean-Paul Sartre et Albert Camus emploient-ils la nouvelle pour transmettre des messages philosophiques (*Le Mur*, 1939 ; *L'Exil et le royaume*, 1957). Samuel Beckett (*Nouvelles*, 1945), Alain Robbe-Grillet (*Instantanés*, 1962) et André Pieyre de Mandiargues (*Mascarets*, 1972) voient dans le genre la possibilité d'un exercice esthétique de l'écriture formaliste ou minimaliste. Certains textes négligent l'intrigue au profit d'une réflexion, des fragments descriptifs ou poétiques, comme ceux de Jean-Marie Gustave Le Clézio dans *Fièvre* (1965) ou dans *Modo et autres histoires* (1978), ceux de Jean-Loup Trassard dans les *Paroles de laine* (1969) ou dans *Ancolie* (1975). Même le temps semble s'arrêter comme dans *Instantanés* (1962) d'Alain Robbe-Grillet ou dans *La Presqu'île* (1970) de Julien Gracq¹⁵⁰. La nouvelle subit aussi l'influence des nouvelles techniques romanesques. La ponctuation disparaît, le texte peut être constitué d'une seule phrase, la typographie de la page varie. De tels procédés sont caractéristiques de créateurs du nouveau roman : Samuel Beckett ou Alain Robbe-Grillet. Bernard Pingaud, Jean Ricardou ou Nathalie Sarraute privilégient le texte et les mots qui le composent. L'écriture et la composition de la nouvelle peuvent devenir des thèmes d'un récit. Il y a aussi des nouvelles où domine l'insolite né du quotidien, grâce aux jeux de l'écriture, comme chez Daniel Boulanger (*Fouette, cochér !*, 1974). Michel Tournier, pour sa part, s'essaie au pastiche (*Le Médianoche amoureux*, 1989).

Au XX^e siècle, la dimension de la nouvelle est, en général, restreinte. La brièveté des récits courts permet de rassembler dans un seul recueil davantage de textes. La tendance à raccourcir le récit n'exclut cependant pas la présence de nouvelles longues pour lesquelles certains auteurs ont une prédilection (par exemple Paul Morand, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Elsa Triolet ou Henri Troyat). Quelques histoires dépassent même la dimension convenue de la

¹⁵⁰ Pour en savoir plus : Cf. J.-P. Aubrit, *op. cit.*, pp. 93-94.

nouvelle et effacent les frontières qui la séparent du roman. Les nouvellistes ont donc le choix entre récit court et récit long¹⁵¹; souvent ils pratiquent tantôt l'un, tantôt l'autre, ce qui entraîne la disparition de règles établies et fixes. Le caractère oral est mis en évidence par la présence du narrateur dans le récit à la première personne ou par l'intervention de l'auteur dans le récit narré à la troisième personne. Le conteur peut user de la formule initiatique : « Il était une fois... » (même pour introduire un récit vrai) ou du procédé du cadre. La nouvelle du XX^e siècle est considérée comme un texte conté. Sa brièveté pousse René Godenne à proposer le terme de « nouvelle-instant ». Sans stimuler obligatoirement l'intérêt anecdotique, elle repose sur l'approfondissement des instants choisis, décisifs. La nouvelle est donc dépourvue d'intrigue et son lecteur porte attention à « la substance émotionnelle de ces moments qui vivent en lui »¹⁵². C'est pourquoi le dénouement perd de l'importance et l'ordre chronologique cède la place à la logique psychologique. Au lieu de présenter les événements, une telle nouvelle s'attarde sur les sentiments, les états d'âme, qui, approfondis, compensent la restriction au niveau du sujet et des personnages. La prédilection pour un moment réside dans son ton exceptionnel et dans son sens caché : il peut relever une vérité, modifier et réorienter l'existence de l'individu, comme il était d'usage aussi au XIX^e siècle. Le moment choisi a un caractère exemplaire et construit une sorte d'épiphanie comme *La Femme adultère* du recueil *L'Exil et le royaume* d'Albert Camus. La nouvelle-instant est plutôt courte, terminée par la finale ouverte (contrairement à la nouvelle-histoire qui se clôt par la finale fermée, un choc, une conclusion définitive). La conséquence en est que l'intérêt du lecteur n'est pas satisfait. La lecture terminée, l'intérêt se maintient pour lui et « les éléments fournis par l'auteur forment une espèce de « tremplin » pour son imagination,

¹⁵¹ Cf. R. Godenne, *La Nouvelle, op. cit.*, pp. 107-108. Le critique énumère les traits principaux de deux types de la nouvelle. La nouvelle courte: « caractère circonscrit de l'argument limité à un nombre de faits minimal, action de courte durée ou large survol d'événements,...; extrême resserrement conféré au déroulement de l'action, tri opéré parmi les faits, élimination de ceux qui ne sont pas nécessaires; volonté d'un récit rapide, concis, rigoureux, mise en évidence des seuls temps forts de l'action : les moments décisifs, les scènes majeures, suppression de toute transition, progression inéluctable de l'action vers le temps fort, c'est-à-dire le moment qui conclura » ; et la nouvelle longue : « caractère étoffé de l'argument, fondé sur une suite d'épisodes, une accumulation d'incidents,... ; approfondissement de la matière anecdotique, développement de plusieurs phases de l'action, diversité des points de vue, exposition moins stricte, avec des digressions, des introductions, intervention plus grande des personnages secondaires, caractère moins linéaire de l'exposition,... ».

¹⁵² R. Godenne, *La Nouvelle, op. cit.*, p. 110.

l'incitant à rêver à l'instant qu'il vient de vivre »¹⁵³. La nouvelle-instant exige du lecteur une attitude active. Ce type de récit bref est illustré pour la première fois par Valery Larbaud, auteur des *Enfantines* (1918 ; sa « conception de la nouvelle qui fixe et sature le présent a profondément et durablement renouvelé l'esthétique du récit bref »¹⁵⁴) et se prolonge chez des auteurs comme Annie Saumont, André Stil, Jean Cayrol, Andrée Chédid (avec l'exemple de l'extrême brièveté des textes de Jacques Sternberg, *Contes glacés*, 1974). Sous le signe d'expériences artistiques, dans *Tropismes*, Nathalie Sarraute réduit les données personnelles des personnages à des pronoms personnels et leur comportement ne repose que sur la parole. Dans *L'Ère du soupçon*, l'écrivain explique le titre de son recueil de récits brefs :

Ce sont des mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissent et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence¹⁵⁵.

La diversité des sujets est importante et elle permet de grouper certains textes autour d'un thème. La fantaisie, l'absurde, la dérision, l'humour, l'humour noir et même tragique s'entremêlent dans les récits brefs. La nouvelle du quotidien peint la vie courante des gens ordinaires qui vivent des moments banals. Cette image sérieuse de l'existence, tout en rappelant les faits divers, peut être dramatique ou tendre (Marcel Arland, Daniel Boulanger, André Stil (*Levers de rideau sur la question du bonheur*, 1955), Annie Saumont (*La Vie à l'endroit, nouvelles*, 1969), Christiane Baroche (*Chambres avec vue sur le passé..., nouvelles*, 1978)). Dans les nouvelles du quotidien, les personnages deviennent représentants des classes sociales, ils sont des types (ouvriers, paysans) affrontés aux problèmes quotidiens. Le quotidien se manifeste non seulement par le témoignage presque documentaire de la vie et de la mentalité d'une classe sociale, mais parfois aussi par le recours à l'actualité ou la politique (les années des guerres) par l'intermédiaire des témoignages de personnes ordinaires (Christiane

¹⁵³ R. Godenne, *La Nouvelle, op. cit.*, p. 111.

¹⁵⁴ J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 90.

¹⁵⁵ N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Éditions Gallimard, 1956, p. 8.

Baroche, Frédéric Dard, Marc Blancpain). Certaines nouvelles dévoilent le caractère morbide de la vie courante (*Vie de mon frère, nouvelles*, 1973, de Jude Stéfan), d'autres s'attardent sur les moments vécus par des sportifs (*Les Contes de mon rugby*, 1945, de Louis-Henry Destel ; *Les Athlètes dans leur tête*, 1988, de Paul Fournel) ou des montagnards (*Le Meilleur grimpeur du monde et autres contes*, 1985, de Bernard Amy), évoquent les faits historiques (*Les Manants du roi*, 1938, de Jean de La Varende ; *Chroniques napolitaines*, 1984, de Jean-Noël Schifano) ou exotiques (*Fumée d'opium*, 1904, de Claude Farrère ; *Rencontrées sur l'épave*, 1936, de Roger Vercelet ; *Romanesque Tanger*, 1943, de Joseph Peyré), proposent des enquêtes policières (*Les Veillées de la tour pointue*, 1937, de Pierre Véry ; *Manigances, nouvelles*, 1971, de Pierre Boileau et Thomas Narcejac ; *Les Enquêtes du commissaire Bouclard. Le Crime de la porte jaune et autres nouvelles*, 1985, d'Alain Demouzon ; des textes de Frédéric Fajardie, Jean Vautrin, Marc Villard, Pierre Siniac), des fantasmes érotiques (André Pieyre de Mandiargues, *Plaisirs d'amour, nouvelles*, 1948, de Louis-Charles Royer, *La Géométrie dans les spasmes*, 1959, de Belen, *Images du désir, nouvelles*, 1978, de Partick Grainville, *Un Fantôme de Bella B. Et autres récits*, 1983, de Raymond Jean, *Histoires à dormir sans vous*, 1990, de Jacques Sternberg¹⁵⁶).

Certains nouvellistes visent la singularité du sujet et ils y parviennent en attribuant à l'événement un caractère anecdotique hors du commun, refusant toute référence. Sous l'influence d'auteurs comme Franz Kafka ou Jorge Luis Borgès, les nouvellistes français annoncent la singularité de leurs textes, soit dans le titre de recueil (*Départements et territoires d'outre-mort*, 1977, de Henri Gougoud, *Histoires à mourir debout, nouvelles*, 1985, de Marcel Schneider, *Petit glossaire des mochetés*, 1986, de Thierry Bassler) soit dans l'incipit en soulignant le caractère étrange de l'histoire. Vu l'estompement de la frontière entre le singulier et l'irréel, les représentants de la nouvelle du singulier (Noël Devaulx, Marcel Schneider, Georges-Olivier Châteaureynaud, Jean Mistler, Alain Bosquet, Olivier Perrelet) sont parfois comptés au domaine de la nouvelle fantastique. La singularité de l'histoire n'est pas uniquement due à l'étrangeté du sujet. Certains auteurs y parviennent par l'introduction d'un type extravagant, singulier par ses aventures, ses actes ou sa vie.

¹⁵⁶ R. Godenne, *La Nouvelle, op. cit.*, p. 115.

La nouvelle fantastique¹⁵⁷, quant à elle, revient aux sujets et personnages typiques de cette catégorie (fantôme, vampire, masque, double, âme en peine, lieu maléfique). Elle recourt aussi aux légendes, avec une prédilection pour la période du Moyen Âge et pour les régions campagnardes. Certains auteurs¹⁵⁸ abandonnent parfois les motifs fantastiques classiques et cherchent d'autres voies en s'approchant de l'insolite ; certains de leurs textes constituent le sujet de notre thèse.

Il y a aussi des récits où les écrivains font apparaître l'enseignement moral. Par son caractère didactique la nouvelle se rapproche alors de l'apologue, de la parabole et de la fable (René Barjavel, *La Fée et le soldat, nouvelles*, 1945 ; Christiane Contesse, *Il était une fois*, 1963). Quelques nouvellistes optent pour l'humour, tels Belen (pseudonyme de Nelly Kaplan), Marcel Béalu, Jacques Sternberg, Roland Topor (*Four roses for Lucienne*, 1967), Gisèle Prassinos (*Le Verrou et autres nouvelles*, 1987). La présence de l'humour devient parfois l'élément essentiel, avant tout pour les auteurs qui visent à faire rire. Leurs nouvelles amusantes puisent dans la vie courante des situations comiques et divertissantes. Parfois l'humour tend à la caricature féroce, soulignée par la finale surprenante¹⁵⁹. L'humour peut pénétrer aussi dans les nouvelles plus sérieuses, fantastiques ou de science-fiction où il éveille le sourire¹⁶⁰. Il y a, enfin, des textes dans lesquels l'humour devient noir. Ils sont très courts afin d'atteindre la finale surprenante, et se basent sur l'éloignement entre le sujet extraordinaire et le ton neutre, ce qui pousse l'humour à son paroxysme¹⁶¹. Les sujets et des événements les plus incongrus, parfois même les plus invraisemblables, dérisoires et absurdes sont exploités par des auteurs dont les textes se distinguent par le farfelu et un

¹⁵⁷ Elle est représentée par des auteurs comme Cl. Seignolle (*Un Corbeau de toutes les couleurs*, 1962), M. Béalu (*L'Araignée d'eau et autres récits fantastiques*, 1964), M. Brion, N. Devaulx, G. Langelaan (*Treize fantômes, récits*, 1971), M. Schneider, M. Pons (*Douce-amère, nouvelles*, 1985), D. Walther (*Cœur moite et autres maladies modernes, contes et nouvelles fantastiques*, 1985). Tous les titres fantastiques mentionnés sont empruntés à R. Godenne, *La Nouvelle, op. cit.*, p. 117.

¹⁵⁸ M. Béalu, *L'Araignée d'eau et autres récits fantastiques*, 1964 ; M. Bisiaux, *Mécontes*, 1985 ; J. Ferry, *Le Mécanicien et autres contes*, 1953, 1992.

¹⁵⁹ Par exemple chez H. Bazin (*Le Bureau des mariages, nouvelles*, 1951), H. Duvernois (*Le Chien qui parle*, 1922), P. Mille (*Le Diable au Sahara*, 1925), D. Boulanger, J. Perret.

¹⁶⁰ Chez H. Troyat, *Le Geste d'Eve*, 1964 ; M. Aymé, *Le Passe-muraille*, 1943 ; B. Vian, *Les Fourmis*, 1949 ; P. Gripari.

¹⁶¹ Chez J. Almira, *Le Marchand d'oublies, nouvelles* (1979), Belen, J. Jean-Charles, J. Sternberg, P. Siniac, *Viande froide, nouvelles saignantes*, 1985.

vocabulaire cocasse¹⁶². La surprise apparaît dans les textes qui reprennent les histoires antérieures. Quelques nouvellistes transforment, réécrivent des aventures des héros littéraires, mythologiques ou bibliques en leur attribuant un sens inattendu¹⁶³. Au niveau générique, le récit fantastique se voit plus souvent associé à la nouvelle qu'au conte comme *Les Escales de la haute nuit, nouvelles fantastiques*, 1942, de Marcel Brion. Le sous-titrage, dans lequel apparaît le terme de « conte », peut souligner que l'auteur est proche des récits contés ou veut en imiter la tradition.

Le XX^e siècle est aussi l'époque de la nouvelle de science-fiction¹⁶⁴ nourrie d'événements d'actualité et de progrès scientifiques (conquête de l'espace, voyage dans l'espace, univers voisins, vie future, robots, « aliens »). Elle s'imagine une aventure possible et n'emploie pas aussi souvent que la nouvelle fantastique la narration à la première personne. Après mai 68, ce type de nouvelle acquiert un ton nouveau. Par l'intermédiaire de l'image des univers futurs, les écrivains critiquent le monde actuel : la politique, le capitalisme, le militarisme, le programme nucléaire, les schémas traditionnels (*C'est arrivé, mais on n'en a rien su*, 1984, de Jean-Pierre Andrevon, *Regarde fiston, s'il n'y a pas un extraterrestre derrière la bouteille de vin, nouvelles*, 1980, de Philippe Curval, *Mange ma mort, nouvelles*, 1983, de Philippe Cousin). Du point de vue terminologique, les auteurs de science-fiction préfèrent au terme de « conte » celui de « nouvelle » ce qui confère au récit un aspect véridique. Vu l'image de l'univers futur, les auteurs de science-fiction ne peuvent plus se baser sur la mémoire collective, comme c'est possible dans le cas du conte.

Du point de vue de la terminologie générique, le XX^e siècle maintient, sinon augmente, l'ambiguïté. Le titre des recueils peut être déterminé de deux façons : il peut être suivi par une étiquette terminologique simple ou composée, ou il peut fonctionner sans aucun déterminant :

Une terminologie claire, précise, logique, *codifiée*, c'est-à-dire la même pour tous, n'existe pas, parce que les auteurs *ne prétendent plus distinguer entre*

¹⁶² Les textes de M. Bisiaux, B. Vian, P. Gripari, R. Topor, R. de Obladia reflètent cette tendance.

¹⁶³ Nous abordons la question de réécriture dans le chapitre III.

¹⁶⁴ Quelques noms célèbres : P. Drieu La Rochelle (*Écrits de la jeunesse*, 1941 avec le récit intitulé *Défense de sortir*), A. Maurois (*Le Peseur d'âmes*, 1932), P. Boulle, J. Sternberg, P. Véry (*Tout doit disparaître le 5 mai*, 1961), G. Klein (*Les Perles du temps*, 1958, 1982), A. Dorémieux (*Mondes interdits*, 1967), R. Sussan (*L'Anneau de fumée, nouvelles*, 1974).

les termes, quand ce ne sont pas les éditeurs – les vrais maîtres du jeu terminologique – qui se substituent aux auteurs¹⁶⁵.

Selon René Godenne, la nouvelle, qui semble retrouver son caractère générique, est un récit vrai. Le conte désigne plus souvent une histoire vraie que fantastique. La nouvelle évoque des moments choisis de la vie qui sont exemplaires ou itératifs. Quel que soit le sujet abordé, elle devient le terme qui sert à « désigner l'ensemble de la production narrative brève »¹⁶⁶, c'est-à-dire qu'elle s'éloigne du qualificatif « petit-roman ». Les titres qui conservent les termes de « conte » ou de « histoire » se voient souvent précisés par le qualificatif générique de « nouvelle » (par exemple les *Histoires de vertige*, 1984, de Julien Green ont l'étiquette de « nouvelles »). La désignation de « conte » revient aux récits provenant du folklore et du merveilleux.

Les modifications et les tendances nouvelles n'ont pas cependant fait disparaître le récit court qui respecte le schéma classique. Ce « micro-drame, comportant l'enclenchement d'un conflit, une crise et un dénouement »¹⁶⁷, comme le dit Michel Viegnes, réapparaît même chez les nouvellistes expérimentateurs. Dans les recueils *Mondo et autres histoires* (1978) et *La Ronde et autres faits divers* (1982), Le Clézio réhabilite la narration et la présence d'événements. Marguerite Yourcenar garde même la forme du récit encadré dans quelques-unes de ses *Nouvelles orientales* (1938). Dans la deuxième moitié du siècle, la nouvelle « semble vouloir effacer son identité générique et renouer avec ses sources orales, celles du conte ou de la fable »¹⁶⁸.

En ce qui concerne les recueils, le XX^e siècle maintient la tendance de l'époque passée, c'est-à-dire que souvent le titre de la première nouvelle apparaît comme titre de tout recueil. Il y a aussi des recueils qui regroupent des textes unis par une idée ou un sujet. Dans ce cas-là, le titre est général, comme par exemple les *Contes sauvages* (1938), les *Contes fervents* (1947) et les *Contes amers* (1948) de Jules de La Varenne. Le regroupement particulier des textes assure l'unité thématique des recueils. Le titre du recueil de récits brefs de Joseph Peyré, où

¹⁶⁵ R. Godenne, *La Nouvelle*, op. cit., pp. 103-104. C'est l'auteur qui souligne ; Cf. A. Abłamowicz, *Contes et nouvelles en France. De Maurois à Yourcenar*, op. cit.

¹⁶⁶ J.-P. Aubrit, op. cit., p. 83.

¹⁶⁷ M. Viegnes, *L'Esthétique de la nouvelle française au XX^e siècle*, New York, Peter Lang, 1989, p. 58.

¹⁶⁸ Ph. Andrès, op. cit., p. 51.

l'auteur ajoute une division en parties munies de titres, en constitue une bonne illustration : *Sahara éternel* (1944) avec les parties intitulées : *Sahara oriental*, *Sahara occidental*, *Sahara Mauritanien*, *Afrique Noire*. Le titre général du recueil nécessite la présence du fil conducteur dans chacun des textes. Mais il est possible qu'un tel recueil ne regroupe guère des textes unis par une idée. Dans le cas inverse, les récits font un tout bien qu'un titre général ne leur soit pas attribué. La pratique du titrage peut prendre la forme extrême des « recueils-ensembles, c'est-à-dire des livres où les textes, réunis sous un titre général, forment un tout cohérent parce que chacun d'eux a une place et un rôle déterminés »¹⁶⁹. Dans ces recueils, le thème et le ton sont poursuivis d'un texte à l'autre pour garantir l'unité sémantique de l'ensemble ; cependant chacun garde en même temps sa propre signification. La nouveauté de la nouvelle du XX^e siècle consisterait alors dans l'ordre de lecture adopté par le lecteur (les recueils de Paul Morand, de Marcel Arland, de Jean de La Varende)¹⁷⁰. Dans les années 50, La Varende propose le concept de « suite romanesque » ; en 1990, Jean-Noël Blanc avance celui de « roman par nouvelles » – les deux expressions marquent

[...] la volonté d'atteindre à la cohésion qui fait d'un ouvrage une œuvre au plein sens du terme, cohésion que le recueil a perdue en abandonnant le « cadre » dont le *Décameron* avait à l'origine offert le modèle¹⁷¹.

Afin de ne pas devenir roman, le recueil de nouvelles doit respecter quelques principes ; François Ricard s'en exprime de la façon suivante :

Ainsi, la beauté d'un recueil de nouvelles est une beauté paradoxale : elle réside à la fois dans la variété et dans l'unité, c'est-à-dire dans l'harmonie d'un système qui permet, qui requiert même la liberté de chacun des éléments qui le constituent¹⁷².

¹⁶⁹ R. Godenne, *La Nouvelle*, *op. cit.*, p. 123.

¹⁷⁰ Pour en savoir plus : Cf. R. Godenne, *La Nouvelle*, *op. cit.*, pp. 124-126 ; M.-C. Thomine-Bichard et S. Cadinot, *op. cit.*, pp. 110-116. Ces dernières remarquent : « Ainsi, contrairement au roman qui impose une entrée et un trajet dans son volume, le recueil autorise une libre circulation. Il s'offre au lecteur comme un champ de possibilités, de choix à réaliser. Sa lecture a ceci de particulier qu'elle est à la fois libre, car le lecteur peut choisir son entrée, son trajet, et sa sortie, et participative, puisque le lecteur doit choisir » (p. 113).

¹⁷¹ J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 86.

¹⁷² F. Ricard dans sa postface à l'édition « Folio » des *Risibles amours* de Milan Kundera, Éditions Gallimard, 1994, pp. 317-318.

La concentration et l'économie qui permettent de la différencier du roman sont tenues pour des avantages. La brièveté comme principe esthétique entraîne une volonté de réduction et d'épuration d'autres récits modernes ce qui provoque l'effacement des frontières génériques. Pour les structuralistes, le récit bref est un micro-récit.

Les discours théoriques sur la nouvelle au XX^e siècle abordent trois grands problèmes : la désuétude dans laquelle est tombée la nouvelle, les frontières entre la nouvelle et le roman, la distinction entre la nouvelle et le conte. Certains principes de l'esthétique d'Edgar Allan Poe sont repris par les nouvellistes, comme celui de l'unité accessible au lecteur (« une séance de lecture », selon André Gide), gérée par l'auteur. Pour Julio Cortazar la nouvelle prend la forme géométrique d'une sphère ou d'un cube ; pour Jorge Luis Borges elle est un texte « où il y a une unité, où tout est présent »¹⁷³. Certains auteurs restent fidèles à la surprise indispensable au dénouement.

En ce qui concerne le conte, il devient au XX^e siècle l'objet d'études ethnologiques, psychanalytiques ou narratologiques¹⁷⁴. Parmi les chercheurs les plus connus se trouvent Antti Aarne et Stith Thompson, auteurs d'une classification de contes internationaux, ou encore Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze dont les travaux portent sur les textes français. Les analyses théoriques encouragent certains écrivains à s'essayer au genre. Marcel Aymé choisit le terme de « conte » pour nommer ses récits qui rappellent les fables – *Contes du chat perché* (1939). Henri Pourrat, auteur du recueil intitulé *Le Trésor des contes* (1948-1962), adapte et transforme les histoires recueillies dans sa région natale. Pierre Gripari, pour sa part, propose dans ses *Contes de la rue Broca* (1967) un merveilleux moderne. Et bien que Marcel Aymé destine ses contes à des enfants de quatre à soixante-quinze ans, le genre ne trouve faveur qu'auprès du lecteur enfantin. Seules les adaptations cinématographiques semblent attirer un plus large public par les images du merveilleux ou du facétieux. Quant à la tradition orale des contes, le genre perdure dans quelques milieux, mais les récits sont plutôt « des histoires drôles, qui se réduisent souvent à de bons mots »¹⁷⁵.

¹⁷³ M.-C. Thomine-Bichard et S. Cadinet, *op. cit.*, p. 108.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 99.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 100.

Les conteurs du XX^e siècle, contrairement aux nouvellistes, maintiennent l'opinion que le conte est un genre marginal (cette opinion qui date de Charles Perrault est maintenue par Voltaire qui parle de ses « fadaïses » et par Jacob Grimm qualifiant ses contes de « riens »¹⁷⁶). Cela n'empêche pas que le conte oral et populaire ne devienne la matière d'études scientifiques à partir du XIX^e siècle.

Ce parcours historique à travers les siècles, d'une part, met en évidence la confusion générique entre la nouvelle et le conte, de l'autre, il manifeste la puissance de la forme brève qui, sous-estimée et à l'ombre du roman, retrouve sa position grâce à sa richesse et apparaît comme un genre en devenir.

¹⁷⁶ M.-C. Thomine-Bichard et S. Cadinot, *op. cit.*, p. 108.

CHAPITRE II

CRÉER L'INSOLITE

Les traits définitoires de l'insolite permettent de se retrouver à travers l'analyse des composantes fondamentales de l'univers représenté – le personnage, l'espace et le temps – qui subissent le procédé d'insolitation.

Conformément au modèle thématique, notre analyse prend en considération deux aspects : l'étude des éléments constitutifs de l'univers représenté (la sémantique objective) et l'examen des réactions des personnages face à un phénomène surnaturel (« la sémantique subjective »¹⁷⁷). Un tel itinéraire est choisi de manière à différencier l'insolite et les catégories voisines : le fantastique et le merveilleux.

Étant donné la diversité et la richesse des contes de notre corpus et, partant, des protagonistes et du cadre de l'action, nous opérons les choix nécessaires, quoiqu'ils restent arbitraires, toujours en fonction de la représentativité.

Le projet de cette partie est de montrer la création de l'effet d'insolite à l'intérieur du récit proprement dit. Comme fil conducteur de ce parcours, nous adoptons les manifestations de la dérogation aux normes fonctionnant dans le monde réel ainsi que le dérèglement des principes de la fiction littéraire, avec une attention particulière portée sur le fantastique et le merveilleux. Notre but est de saisir la nouvelle existence des êtres, le nouvel état des objets et du cadre dans lequel ils évoluent.

¹⁷⁷ J. Molino, « Trois modèles du fantastique », in : *Europe*, Europe et les Éditeurs Français Réunis, mars 1980, p. 17.

A. L'INSOLITATION DU PERSONNAGE

Il pourrait sembler que toute analyse approfondie du personnage du récit bref, régi par des principes de rapidité et de d'économie de moyens, n'est qu'une tâche oiseuse ou, du moins, dépourvue de grand intérêt. Se limiter au lieu commun réduisant le personnage du conte ou de la nouvelle à une entité simpliste ou superficielle serait, apparemment, une attitude légitime. Décrit souvent par un mot, avec une psychologie réduite à un attribut, prétendument sans profondeur, il ne mériterait pas d'attention. La complexité du protagoniste n'est pourtant proportionnelle ni à la densité de la *diegesis* ni à la longueur du texte et sa signification définitive coïncide avec la dernière ligne de l'histoire¹⁷⁸.

Afin de dégager les traits caractéristiques du personnage du conte insolite, il est indispensable d'étudier de plus près cet élément de l'univers représenté. Le choix des méthodes s'impose d'emblée. La polyphonie de l'instrument de recherches qui, d'après nous, est indispensable dans notre travail, résulte de la nature propre du conte insolite. Comme nous l'avons déjà souligné, c'est une catégorie qui se définit par la différenciation et entraîne la transgression des poétiques, non seulement de celles du fantastique et du merveilleux, mais aussi de celle des approches critiques. L'être de papier, pourvu d'un nom et d'un portrait (le modèle sémiologique) se définit également par son faire (le modèle sémiotique) et acquiert sa pleine acceptation de la part du destinataire dans l'effet de lecture (le modèle sémio-pragmatique). Il est évident que la structure du récit bref exclut la mise en œuvre de tous les éléments des techniques de l'analyse du

¹⁷⁸ Ph. Andrès fait dépendre du lecteur la platitude ou l'ampleur d'un personnage du récit bref : « En fait, la notion de richesse ou de complexité du personnage dépend du travail du lecteur et de sa propre liberté » : Idem, *op. cit.*, p. 83.

personnage. Cependant le choix de certaines au détriment des autres ne saurait résulter du hasard. En signalant tels ou tels traits du protagoniste, l'auteur choisit ceux qui lui servent dans la construction de l'étrangeté du personnage. Nous voudrions vérifier quels sont les champs de description adoptés dans les contes insolites.

Quelle que soit la richesse des aperçus théoriques sur le personnage du conte insolite, un itinéraire clair serait recommandé. Nous le voyons dans la typologie des personnages qui s'est établie progressivement lors de la lecture des récits brefs. Elle reprend quelques classifications des protagonistes du fantastique et du merveilleux, toujours pour s'en différencier et pour décrire ceux de l'insolite. Bien que notre typologie puisse paraître trop servile, calquée même sur les modèles existants, nous voudrions souligner qu'un tel emprunt à des classifications antérieures est bien conscient et qu'il nous servira à mieux dégager ce qui est vraiment insolite chez les personnages des textes analysés ; la présence d'un type de protagoniste n'implique aucunement l'appartenance du texte à une catégorie générique concrète, en particulier, dans la littérature, le conte insolite y compris, du XX^e siècle qui affectionne particulièrement le jeu avec les conventions littéraires.

Notre analyse des figures récurrentes des contes insolites prend en considération deux composantes du pacte de lecture, le titre et l'*incipit*, qui seront ici abordés à travers le prisme de leur apport à la construction du personnage. Consciente de l'importance de ce contrat dans la réception¹⁷⁹ de l'œuvre littéraire, nous nous réservons de revenir à l'instance initiale des contes insolites dans le chapitre III consacré à la lecture du phénomène insolite.

Il n'est pas étonnant que l'affinité du conte insolite avec les textes fantastiques et merveilleux se traduise par la complexité de la notion de personnage¹⁸⁰. Cependant, la répétition des mêmes figures n'empêche pas de montrer en quoi les protagonistes des récits de la première catégorie se

¹⁷⁹ La réception du conte insolite nécessite l'examen du point de vue de la réception des genres voisins. Sur la réception d'un texte littéraire considérée comme « un processus générique » : Cf. W. D. Stempel, « Aspects génériques de la réception », in : *Théorie des genres*, G. Genette et T. Todorov (dir.), Éditions du Seuil, 1986, pp. 161-178.

¹⁸⁰ Pour comparer la typologie des personnages fantastiques : Cf. V. Tritter, *Le Fantastique*, Paris, Ellipses/Édition Marketing S.A., 2001, pp. 65-85 ; M. Wandzioch, *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001, pp. 130-168 ; G. Millet et D. Labbé, *Le Fantastique* (2005), *op. cit.*, pp. 114-170 ; et celle des personnages merveilleux, par exemple : G. Jean, *Le Pouvoir des contes*, *op. cit.*, pp. 75-91.

différencient de ceux des catégories suivantes, et c'est le but de la présente analyse.

Pour point de départ, nous prenons le procédé d'insolitation qui, selon Michel Guiomar, consiste à attribuer aux composantes de cet univers, les personnages et les objets notamment, trois facultés : un nouvel état, une nouvelle existence et la capacité de transmettre un message.

Il est loisible, selon nous, de suivre les étapes de cette évolution en examinant simultanément les personnages humains, non-humains et objets. Ces derniers acquièrent souvent une autonomie abusive et se comportent comme des êtres vivants, et c'est pourquoi ils seront évoqués dans certains cas en même temps que les protagonistes. Le fil conducteur de notre réflexion est alors la progression de l'insolite qui s'opère à partir des personnages au comportement étrange, par les personnages gratifiés de dons inhabituels, jusqu'aux personnages-phénomènes insolites.

1. Le personnage au comportement étrange

Les conteurs insolites choisissent le plus souvent, comme héros au comportement bizarre, un personnage humain. L'introduction dans l'univers fictif de ce type de protagoniste est un des procédés de l'effet de réel. Bien que l'illusion référentielle ne soit pas dans le conte insolite aussi obligatoire qu'elle ne l'est dans le fantastique traditionnel¹⁸¹, elle contribue, pour sa part, à l'entrée en scène de l'élément inhabituel. La vraisemblance et l'épaisseur du protagoniste sont d'autant plus convaincantes que sa caractérisation est plus complexe et le rapproche plus de l'être humain réel. À l'aide du modèle sémiologique du personnage proposé par Philippe Hamon¹⁸², nous analyserons les principes des

¹⁸¹ Le fantastique traditionnel (représenté par exemple par P. Mérimée ou G. de Maupassant) consiste dans l'irruption du phénomène surnaturel dans un cadre réaliste, dans la vie d'un homme ordinaire. Cf. P.-G. Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, op. cit., p. 8 ; L. Vax, *L'Art et la Littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 6 ; R. Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161 ; T. Todorov, op. cit., p. 29.

¹⁸² Cf. Ph. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » in : R. Barthes, W. Kayser et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 115-180.

descriptions physique et psychologique qui permettent de percevoir le statut des protagonistes insolites.

Comme dans la littérature fantastique, le personnage principal des contes insolites est un être humain. C'est lui qui est dans la majorité des ouvrages au centre de la narration (remplissant un rôle de sujet, selon le schéma actantiel de Algirdas Julien Greimas) ; c'est lui encore qui exerce le droit presque exclusif de la parole conteuse. Quel que soit le protagoniste humain, si ordinaire soit-il, il peut devenir insolite par ses actes, ses gestes et ses paroles qui trahissent des perversions ou des aberrations latentes inouïes.

Parmi les personnages dont le comportement peut indiquer qu'ils sont touchés d'anomalies ou d'aberrations psychiques qui les transforment en êtres insolites sans qu'ils en aient conscience, les artistes reviennent fréquemment. Leur « profession » les voue à l'originalité, voire la bizarrerie, de la création ou du moins de l'attitude. Justifier l'indispensable de la nouveauté chez l'artiste relèverait du truisme. La quête de ce qui est inouï, différent et curieux, la recherche de nouvelles inspirations mène parfois le personnage créateur sur les sentiers de la fiction, de l'impossible, de l'imaginaire. D'où le risque qu'il encourt d'être réputé peu crédible, enclin à l'exagération ou à la mythomanie.

À cela, au seuil de la réflexion sur le personnage de l'artiste dans le conte insolite, il convient d'ajouter que, comme le prescrit la pré-désignation conventionnelle du modèle sémiologique de l'analyse du personnage, le héros du récit bref se définit par un nombre limité des traits, aussi bien physiques que psychiques. Étant donné que la brièveté du conte ou de la nouvelle n'autorise pas de longs portraits, le peu d'informations données à propos d'un protagoniste sont décisives car inhérentes à sa signification ou à sa fonction. C'est en cela que le conte insolite se rapproche de la mise en scène des personnages typique de la nouvelle ; Pierre Tibi parle des procédés caractéristiques de la forme brève :

En ce qui concerne la présentation des personnages, la nouvelle préfère en général les modes de caractérisation indirects et internes, fondés sur le dialogue, les actions, le cadre, les traits morphologiques ou les détails vestimentaires : elle satisfait ainsi au principe d'économie en faisant signifier

le personnage par des éléments qui remplissent simultanément d'autres fonctions dans le système textuel¹⁸³.

Cela ne veut pas dire que la caractérisation directe et externe soit exclue du récit court. Il y a des exemples des contes où le personnage est présenté par le narrateur omniscient et omnipotent.

Dans notre analyse, ces quelques traits de la description des personnages contribuent toujours au dévoilement des bizarreries et des perversions de ceux-ci.

La tradition littéraire veut que l'artiste soit un être lié à une force divine ou occulte qui l'inspire dans sa création. Par cette communication avec l'inconnu, il acquiert un caractère extraordinaire, d'où ses fréquentes apparitions dans les textes qui cherchent à séduire le lecteur par des figures hors du commun. Ce type de protagoniste apparaît dans la littérature fantastique qui, conformément à sa poétique, l'emploie toujours dans le but de créer une atmosphère d'angoisse. Souvent le talent artistique y est uni à un événement pernicieux, avec la mort comme son cas ultime. Dans le conte insolite, l'introduction du personnage de l'artiste diverge de ce qu'elle est dans le fantastique. L'analyse des récits exemplaires qui suit s'assigne la tâche de repérer les spécificités de la mise en fonction d'un tel protagoniste.

Ainsi, le récit de Jean-Baptiste Baronian, « L'entrevue avec l'homme assez gros qui fume un cigare parfaitement vert », campe des artistes de cirque. Le nouvelliste se sert de la narration à la première personne sans que le prénom du conteur soit dévoilé. La description de l'interlocuteur du narrateur est un peu moins succincte : il est caractérisé premièrement par les informations peu nombreuses renfermées dans le titre et reprises par l'*incipit*, deuxièmement par ce que le narrateur aperçoit en s'approchant du bureau de l'inconnu :

[...] gros donc mais plutôt petit, un œil bleu plus grand, plus détaché que l'autre, un nez constellé de points noirs, des pommettes rouges, des oreilles jaunes, des cheveux blanc-roux, bref le faciès technicolor par excellence [...] ¹⁸⁴.

¹⁸³ P. Tibi, « La nouvelle. Essai de compréhension du genre », in : *Aspects de la nouvelle*, Perpignan, Cahiers de l'Université de Perpignan, 1998, p. 32.

¹⁸⁴ J.-B. Baronian, « L'entrevue avec l'homme assez gros qui fume un cigare parfaitement vert », in : *Le Grand Chalababa*, Paris, Éditions Opta, 1977, p. 100.

Le déroulement de l'action apporte de nouvelles données sur l'homme au cigare. La découverte de sa véritable identité est progressive et occupe presque tout le récit. L'énigme – qui est, en vérité, l'homme qui fume un cigare ? – est restaurée pour trouver son explication inattendue dans l'*explicit*. Tout au début, l'inconnu est caractérisé lapidairement par ce qu'il fait (fumer un cigare), et par sa silhouette (l'indication d'un seul trait physique du personnage : assez gros). L'étrangeté qui s'extériorise grâce au faire des héros s'infiltré subtilement quand il s'avère que l'entrevue entre le narrateur et son interlocuteur est impossible car les deux hommes, littéralement, ne voient pas les mêmes choses. Ainsi, le récit est-il centré autour de deux axes préférentiels : le vrai et le feint. Le narrateur se rend au rendez-vous avec Monsieur Salmigondi afin de solliciter une place auprès de lui en tant qu'illusionniste. L'accord s'avère impossible parce que les interlocuteurs ne peuvent pas voir les mêmes objets. Tout au début, le narrateur s'expose à une rage grandissante de Monsieur Salmigondi car il s'assoit par terre, faute d'un objet quelconque sur lequel il pourrait s'installer. Monsieur Salmigondi se sent insulté et lui indique les chaises nombreuses qui se trouvent dans la pièce, chaises que le narrateur cherche cependant en vain :

[...] je reluque à gauche, je reluque à droite, je reluque devant, derrière, au-dessus, en dessous et j'ai beau reluquer partout je ne vois pas où m'asseoir, ni chaise, ni tabouret, ni transat, ni fauteuil, ni sofa, ni pouf, ni canapé, ni banquette, ni bergère, ni berger, ni pâtre, ni pasteur, ni rien [...]¹⁸⁵.

Jean-Baptiste Baronian profite de la situation pour faire rire le lecteur par le simple glissement comique des termes : il passe des noms de meubles sur lesquelles on peut s'asseoir, à travers celui qui désigne à la fois une sorte de fauteuil large et profond et une personne (la bergère) jusqu'aux noms qui peuvent être associés à ce dernier terme à double sens. L'effet comique tient à ce que les appellations « berger », « pâtre » et « pasteur » soient dépourvues de double acception, contrairement au mot « bergère ». Cette énumération des meubles en souligne l'absence et maintient le comique menant à l'absurde, souligné par la

¹⁸⁵ J.-B. Baronian, « L'entrevue avec l'homme assez gros qui fume un cigare parfaitement vert », in : *Le Grand Chalababa*, *op. cit.*, p. 100.

dissimulation du narrateur : il fait le geste de s'asseoir tout en restant dans le vide. À cela s'ajoute le comique des paroles proférées par Monsieur Salmigondi :

À la bonne heure, qu'il me dit, je commençais à me demander si vous aviez tous vos esprits [...] ¹⁸⁶.

Le propos de Monsieur Salmigondi est une tentative de camoufler son aberration : pour ne pas paraître étrange (ce qu'implique de prime abord son nom rappelant un mélange incohérent et hétéroclite), il insinue au narrateur que c'est son comportement qui peut provoquer la colère, l'indignation et même le soupçon de folie. L'irritation de Monsieur Salmigondi le reprend lorsque le narrateur, prié de faire des tours de passe-passe avec les cartes, ne les voit pas. Devant cet homme colérique, dont il doit pourtant conquérir la bienveillance, le narrateur, qui se soumet aux règles du jeu conventionnelles, hésite entre la démente de son interlocuteur et sa propre berluie. Après avoir prononcé le nom de Monsieur Salmigondi, le narrateur croit avoir calmé la colère de l'homme au cigare. Il profite immédiatement de ce moment d'accalmie pour montrer sa technique de jouer avec le temps – c'est-à-dire de faire passer les objets d'un temps à un autre. Le narrateur veut se servir du domino qu'il voit sur le bureau de Monsieur Salmigondi ; malheureusement, ce dernier, de nouveau emporté, car il ne voit aucun jeu, détrompe le narrateur en lui expliquant qu'en vérité il parle avec le successeur de Monsieur Salmigondi, Archibald Polka. Abasourdi, le narrateur essaie encore de faire un numéro avec le jet de cartes invisibles mais Archibald Polka, déçu, le congédie. L'énigme de la vraie identité de Monsieur Salmigondi semble trouver son explication dans un piège où tombe le narrateur : il est possible qu'il soit transporté dans le temps par Monsieur Salmigondi qui était spécialiste de ce tour de magie. Cette interprétation paraît être confirmée dans l'*explicit* : le narrateur ne reconnaît plus la réalité ; entouré de gens singuliers et de véhicules étranges, il achète un journal, l'*Intemporel*, qui le frappe par la date – le 14 juillet 2016. Le narrateur n'est plus dans son époque :

¹⁸⁶J.-B. Baronian, « L'entrevue avec l'homme assez gros qui fume un cigare parfaitement vert », in : *Le Grand Chalababa, op. cit.*, p. 101.

[...] je suis tombé dans mon propre piège, que je rumine encore avec rage, à force de faire passer les choses et les gens d'un temps à l'autre, ça devait forcément se retourner contre moi, jour pour jour quarante-deux ans plus tard, merde alors, quelle erreur, quelle gaffe monumentale, je comprends pourquoi tout le monde connaît mes trucs, mes gags et mes ficelles [...] ¹⁸⁷.

Une telle révélation n'effraie cependant pas l'illusionniste. Au contraire, il cherche à comprendre logiquement son apparition dans l'avenir et y voit un stratagème perfide de Monsieur Salmigondi. Ce sentiment de rage, et non de peur, éloigne le conte en question du domaine du fantastique. Même le dénouement nuisible au protagoniste perd son caractère néfaste vu son attitude. Dans la littérature fantastique, le talent artistique mène son possesseur à la perte ; dans le récit de Jean-Baptiste Baronian, le transfert de l'illusionniste hors de son temps perd tout son désavantage par l'humour qui se dégage des mésaventures du narrateur. Le rire, qui n'a pas droit de cité dans le récit fantastique, naît des scènes de la simulation de l'artiste, de ses pensées ainsi que des répliques de Monsieur Salmigondi.

Avec les deux autres récits, « Un beau film » de Guillaume Apollinaire et « Une vie en papier » de Georges-Olivier Châteaureynaud, les perversions latentes se dégagent encore plus distinctement des coutumes inhabituelles des personnages. Comme dans les textes précédents, il s'agit d'artistes : d'un cinéaste et d'un photographe amateur. Leurs portraits physiques sont lacunaires afin de mettre en relief leurs activités singulières qui traduisent des aberrations psychiques latentes dues à des raisons différentes. La caractérisation du héros du récit « Un beau film », est dispersée dans les six parties du conte « L'Amphion faux-messie ou Histoires et aventures du baron d'Ormesan ». Dans le deuxième fragment, le baron apparaît comme un cinéaste passionné. Il évoque une compagnie cinématographique qu'il a fondée avec quelques amis, réputée pour des images réalistes. Pour comble de satisfaction, le groupe cherche à enregistrer la représentation d'un crime. L'étrangeté du projet réside dans les détails : il ne s'agit pas de jeu, les caméras doivent éterniser un vrai meurtre.

¹⁸⁷ J.-B. Baronian, « L'entrevue avec l'homme assez gros qui fume un cigare parfaitement vert », in : *Le Grand Chalababa, op. cit.*, p. 107.

Non moins insolite est le comportement d'Anthony Mortimer Siegling, du conte de Georges-Olivier Châteaureynaud, qui tient à photographier sa fille Kathrin plusieurs fois dans la journée. Contrairement à l'image du baron d'Ormesan, le portrait d'Anthony inclut aussi sa biographie. L'année de sa naissance, son appartenance à une famille plutôt aisée, sa participation à la première guerre mondiale, sa profession d'avocat à Londres, toute sa vie de célibataire est lisible explicitement. Ces informations sont équilibrées par les données concernant la courte période de sa vie en ménage : les fiançailles, puis le mariage avec Louise Mary Atkinson, de trente ans moins âgée que lui, la naissance de leur fille Kathrin et la mort de Louise Mary. Ainsi, dans la succession des rôles du fiancé, du mari, du père et finalement du veuf en si peu de temps, il est autorisé de chercher les motifs des futures perversions d'Anthony :

Dans l'égarément de la douleur, Anthony Siegling se mit en tête de retrouver, de ressusciter Louise Mary dans la personne à peine ébauchée de Kathrin. Mieux encore, à travers la petite fille il s'approprierait tout ce qui lui avait échappé de la vie de la mère¹⁸⁸.

Par crainte d'oublier sa femme défunte, Anthony épie l'enfance et l'adolescence de sa fille et en garde des photos successives. L'aisance matérielle, ainsi que le manque de temps à cause de sa profession, le poussent à employer un photographe professionnel. Cela ne veut pas dire qu'Anthony ne participe pas à cette activité. Avec une persévérance maniaque, pendant vingt ans, il se soumet à la routine inexorable du développement des images prises dans la journée. La succession des photographes en vingt ans (sept artistes se succèdent) montre à quel point la rêverie d'Anthony s'approche de la folie. La ressemblance du comportement singulier du père de Kathrin à une démence mentale est confirmée par l'opinion d'un d'eux, John Cory :

[...] ce n'était pas de la photographie. C'était de l'espionnage, de la persécution, de la cruauté mentale ! La pauvre gosse m'est apparue comme un animal traqué [...] ¹⁸⁹.

¹⁸⁸ G.-O. Châteaureynaud, « Une vie en papier », in : *Le Kiosque et le tilleul* [1993], Julliard, 1997, p. 33.

¹⁸⁹ *Ibidem*, pp. 34-35.

La vie de Kathrin, orpheline de mère et élevée par un père obsédé, est une épreuve cauchemardesque. Une délivrance pourrait être attendue de la part d'un éventuel mariage de Kathrin, comme il est de coutume dans des histoires d'orphelines des contes merveilleux. Cela ne se produit pas dans le conte qui se refuse un dénouement heureux : Kathrin épouse François Brunet, photographe de presse, et meurt peu après des suites d'une chute dans l'escalier chez ses beaux-parents.

Les traits distinctifs des protagonistes obsédés par un désir ou un besoin sont l'obstination et la patience dans l'accomplissement du souhait. À la manière d'Anthony Siegling, le baron d'Ormesan et ses collègues de la compagnie cinématographique montrent toute leur implication dans le projet :

Nous eûmes aussi l'idée de tirer au sort celui qui entre nous devait se dévouer et commettre le crime qu'enregistrerait notre appareil¹⁹⁰.

Mais, se prenant pour des gens honnêtes et ayant peur de souiller leur honneur, ils décident de trouver une autre solution. Un soir, armés de revolvers, ils arrêtent et ligotent un couple qui leur semble parfait pour un assassinat sensationnel, et ils assaillent un homme en habit de soirée. Quand ils braquent les revolvers contre les agressés, le couple s'évanouit. Le baron d'Ormesan en profite pour déshabiller le jeune homme et sa compagne et ordonne ensuite à la troisième victime de tuer les gisants¹⁹¹. L'homme qui, à vrai dire, n'a pas le choix, y consent à condition de pouvoir masquer son visage. La caméra enregistre la scène lugubre : le couple se réveille, essaie de se défendre de l'homme masqué qui, après une courte lutte, les frappe avec un poignard. L'événement gagne en absurdité quand les cinéastes félicitent le meurtrier de sa réelle performance et atteint le sommet à la découverte du crime par la police : la femme assassinée s'avère femme d'un ministre d'un pays des Balkans, son amant – fils d'un prétendant à la couronne d'une principauté allemande, et la compagnie fait la tournée avec le film :

¹⁹⁰ G. Apollinaire, « Un beau film, in : *L'Hérésiarque et Cie* [1910], Paris, Librairie Stock, 1936, pp. 240-241.

¹⁹¹ Le motif du kidnapping et de l'extorsion de l'assassinat est utilisé dans un autre conte du même recueil de G. Apollinaire, « Le matelot d'Amsterdam ». Le matelot accepte de suivre un inconnu qui a exprimé le désir d'acheter son perroquet et voir ses étoffes. Dans sa villa, l'inconnu ordonne au matelot, sous peine de mort, de tuer une femme emprisonnée. À la différence du récit « Un beau film », le bourreau forcé périt également : l'inconnu tire sur le matelot. Les mobiles du crime, la jalousie ou la vengeance de l'inconnu, excluent le texte en question du groupe des contes insolites.

La police ne supposa pas un instant que nous offrions la réalité de l'assassinat du jour. Nous avons cependant soin de l'annoncer en toutes lettres. Mais le public ne s'y trompa point¹⁹².

De l'humour noir se dégage du conte de Guillaume Apollinaire. L'ineptie du fait présenté bouleverse d'autant plus que les initiateurs du forfait se préoccupent de leur honneur. Leur aberration détruit non seulement la vie de deux jeunes gens, mais elle déprave l'homme qui exécute la directive des cinéastes fanatiques :

Êtes-vous contents, messieurs [...] et puis-je faire ma toilette ? [...] il se lava les mains, se recoiffa, se brossa¹⁹³.

Au-delà de toutes sortes d'artistes, plus ou moins professionnels, qui se font remarquer dans le groupe des protagonistes au comportement inhabituel dû à des déviations psychologiques, certains conteurs attribuent des habitudes singulières à des personnages qui ne cherchent pas à paraître originaux. En premier lieu, l'insolite peut tenir à ce qu'un héros dit et proclame. Dans « Un Jules comme César », Jean-Baptiste Baronian met en scène un mythomane qui se croit la réincarnation du chef romain :

Si je suis de retour ici, en province, c'est parce qu'autrefois je m'y suis beaucoup plu et tout compte fait je m'y sens mieux qu'à Rome¹⁹⁴.

Son comportement est accepté par les habitués du café du village car sa loquacité et son imagination les distraient. Certains villageois intrigués essaient même de pénétrer dans la baraque habitée par Jules, en vain car la serrure de la porte d'entrée « ne ressembl[e] à aucune autre »¹⁹⁵. Ensuite, la bizarrerie d'un personnage ordinaire peut tenir à son comportement : dans un conte de Jules Supervielle, un jeune homme traverse tout Paris pour porter un bol de lait à sa mère :

¹⁹² G. Apollinaire, « Un beau film », *op. cit.*, p. 243.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 242.

¹⁹⁴ J.-B. Baronian, « Un Jules comme César », in : *Le Grand Chalababa*, *op. cit.*, p. 60.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 62.

Le jeune homme se hâtait parce que sa mère avait faim, il le savait, mais ne se dépêchait pas trop, par crainte de renverser du liquide. Il lui arrivait de souffler dessus pour rapprocher du bord et enlever délicatement un peu de suie ou quelque poussière¹⁹⁶.

Les propos et les gestes initiaux des personnages sont une sorte d'ouverture vers le monde irréel : Jules surprend par sa disparition mystérieuse, par l'intérieur de sa demeure dont la porte est franchie sur l'ordre de la mairie (outre le buste de l'empereur, des livres en latin, des napperons, des bibelots sur des meubles astiqués constituent un décor singulier comme pour un homme) et enfin par sa mort (son corps porte vingt-trois coups de couteau) ; le jeune homme du conte de Jules Supervielle ne peut pas porter du lait dans une bouteille et il continue son activité en vidant le bol dans un évier même après la mort de sa mère. Il semble condamné à cette tâche éternellement.

Un exemple particulier du comportement étrange est offert par Pierre Gripari. Dans son conte « La chienne », l'auteur dédouble l'attitude inhabituelle en décrivant l'animal éponyme et son maître, le roi.

Le caractère singulier de la bête est signalé dès le début :

On racontait dans le pays qu'une espèce de monstre, moitié chienne, moitié louve, rôdait toute la nuit dans le parc, et qu'il avait égorgé plusieurs personnes, dont l'ancien garde-chasse. On racontait que ses yeux brillaient dans l'obscurité et qu'il comprenait la parole humaine¹⁹⁷.

Ce recours à des croyances et des inquiétudes collectives associées à un endroit favorable au surgissement de tout ce qui est inhabituel et négligeant les lois de la logique, se présente comme une des étapes de l'insolitation de la chienne. L'étape suivante, c'est la rencontre du narrateur avec le garde-chasse royal : après un temps assez court de menaces et de remontrances de sa part, le garde-chasse s'enfuit comme si une bête fauve voulait l'attaquer. Le comportement bizarre du serviteur royal ne s'explique que le lendemain : il rend visite au narrateur et l'accuse d'avoir lâché un chien-loup après lui. Le narrateur ne comprend rien aux

¹⁹⁶ J. Supervielle, « Le bol de lait », in : *L'Arche de Noé* [1938], Éditions Gallimard, 1996, p. 81.

¹⁹⁷ P. Gripari, « La chienne », in : *Diabla, Dieu et autres contes de menterie* [1965], Éditions de la Table Ronde, 1980, p. 16.

paroles du visiteur mais, en se rappelant les croyances populaires, il s'abstient pendant plusieurs semaines d'aller au Parc Royal. Ce qui est inhabituel dans le comportement de l'animal qui reste pour l'instant invisible, c'est le fait qu'il n'attaque pas le narrateur bien que celui-ci braconne dans la forêt.

L'attitude singulière de la chienne mystérieuse se double de l'attitude du roi qui nomme le narrateur son nouveau garde-chasse. L'éthopée¹⁹⁸, pour employer le terme de Philippe Hamon, trahit que le monarque est atypique¹⁹⁹ :

Pas violent, si on veut, mais dur, entêté. Et avec ça, intelligent comme le diable. Un drôle de gars²⁰⁰.

L'étrangeté s'intensifie par le fait que le roi a un frais pansement au bras, comme si quelqu'un avait tiré sur lui. Il sait aussi que la mère du narrateur est morte, quoique ce dernier voie le monarque pour la première fois. Le roi formule un vœu inhabituel : il veut que le narrateur s'occupe la nuit de la fameuse chienne. Il s'avère bientôt, qu'à la manière de son maître, elle est un être exceptionnel. Quand la chienne arrive à la porte du narrateur, celui-ci en est impressionné :

J'ouvre... Seigneur ! J'ai vu des chiens dans ma vie, et des beaux, mais comme celui-là, jamais. Tout en muscles, tout en force, tout en souplesse, le poil gris avec des reflets jaunes, un peu pisseux, comme celui d'un loup, et des yeux !... Un vrai fauve²⁰¹ !

Le narrateur a l'impression qu'elle comprend non seulement ses ordres mais la parole humaine en général. La singularité de la bête réside encore dans son mutisme :

[...] j'ai vécu presque quatre ans avec elle, [dit le narrateur], eh bien, pas une seule fois je ne l'ai entendu, ni aboyer, ni gronder, ni gueuler, ni couiner. Elle chassait, elle tuait en silence²⁰².

¹⁹⁸ L'éthopée est le portrait moral d'un personnage. Cf. Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette Université, 1981, pp. 9-10

¹⁹⁹ G. Jean énumère les traits distinctifs d'un roi dans les contes populaires : « Le vaste royaume, la fille à marier, les grandes richesses [...] » : Idem, *op. cit.*, p. 86.

²⁰⁰ P. Gripari, « La chienne », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, *op. cit.*, p. 21.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 23.

²⁰² *Ibidem*, p. 24.

Bien que l'étrangeté de la chienne soit flagrante, rien n'indique explicitement quelle est la relation entre l'animal et le phénomène insolite. Avant de chercher ces liens dans le conte de Pierre Gripari, il convient de rappeler les associations se rapportant à cet animal dans la mémoire collective. Les auteurs du dictionnaire *Les Mots du merveilleux et du fantastique*, Gilbert Millet et Denis Labbé, observent que dans les mythologies européennes le chien connote la mort. Il peut être associé à des forces magiques, plutôt maléfiques. En général, alors, cette bête sauvage mais apprivoisée et domestiquée représente ou cache un danger inéluctable²⁰³.

Dans son récit, Pierre Gripari exploite les connotations figées dans la tradition. Quand le narrateur décide de se marier, il ne prévoit pas encore le drame. À partir de ce moment, nous pouvons observer la corrélation entre les attitudes de l'animal et du roi, qui frôle la similitude. La chienne royale devient inquiète et nerveuse, comme si elle était jalouse de la place accordée à la femme. Le monarque, quant à lui, change aussi d'allure :

[...] il paraissait soucieux, nerveux, l'esprit ailleurs. Il parlait de moins en moins²⁰⁴.

Le garde-chasse n'associe pourtant ces observations que postérieurement. Quand sa femme se trouve enceinte, elle lui demande de tuer la chienne car elle a peur pour l'enfant. La scène se termine par une querelle et le chasseur, emporté, frappe sa femme. Pour se calmer, il va à la forêt et s'oublie dans ses pensées. Quand il se réveille de son étourdissement, il se rend compte qu'il ne reviendra pas chez lui avant l'heure de l'arrivée de la chienne. Il se dépêche pour rentrer mais la nuit tombe et avec elle la bête se présente au seuil de la maison :

Arrivé à cinq cents mètres de chez moi (il faisait déjà nuit noire), j'entends un coup de feu, puis un cri de femme, puis plus rien. Je cours, et sur le pas de la porte, qu'est-ce que je trouve ? Ma femme morte, la gorge ouverte, le

²⁰³ M. Viegnes note à propos de la place de l'animal dans la nouvelle française moderne : « [...] l'animal est souvent investi d'un sens symbolique, à moins que sa seule présence soit elle-même chargée d'une aura mystérieuse, voire franchement surnaturelle » : *Idem, op. cit.*, p. 90.

²⁰⁴ P. Gripari, « La chienne », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie, op. cit.*, p. 28.

fusil encore chaud à côté d'elle. Elle avait tiré sur la chienne, l'avait ratée, et la chienne avait tué, comme elle savait le faire, en silence²⁰⁵.

Pour le narrateur, c'est la deuxième victime de l'attaque de la bête royale ; la première étant l'ancien garde-chasse. Il prévient le roi que si la chienne vient chez lui il la tuera. Le monarque, plus blême et plus agité que d'habitude, lui adresse des paroles énigmatiques et le renvoie. Ce n'est qu'après quelques mois que le garde-chasse est appelé devant le trône pour obtenir la permission d'abattre la chienne. Le chasseur s'aperçoit de l'aspect maladif du roi mais l'associe à des ennuis de santé. Quand le soir même la chienne se présente devant lui, le garde-chasse exécute l'ordre royal tout en restant ébahi par l'attitude de l'animal :

Arrivé dans la clairière, près du grand étang, je me mets en face de la chienne et je la couche en joue. Je m'attendais à ce qu'elle m'attaque – j'espérais du moins, au fond de moi-même, qu'elle se sauverait – mais non. Au lieu de ça, sitôt qu'elle voit le fusil braqué sur elle (elle savait pourtant bien ce que c'est qu'un fusil !), elle se couche devant moi, le nez sur ses pattes de devant, me regarde fixement, puis ferme les yeux. Je ne suis pas sentimental, mais à ce moment-là, j'étais malade. J'ai tiré comme un assassin²⁰⁶.

La chienne comprend ce qui va se passer et son attitude rappelle la dureté et l'acharnement du roi. Cette comparaison n'est pas fortuite comme en convainc la suite de l'histoire. Quand le garde-chasse revient au pavillon de chasse où il rencontrait le roi, il apprend que celui-ci a disparu et que les recherches n'ont pas élucidé les circonstances de cet événement. Il est fort probable que la chienne et le roi n'étaient qu'une seule et même personne. Cette opinion semble confirmée dans l'*explicit* du conte quand le garde-chasse bouleversé s'adresse en confidence à l'héritier du trône et demande de le laisser s'en aller du Parc Royal. Si l'hypothèse formulée est retenue, le conte de Pierre Gripari serait un exemple de lycanthropie. La ressemblance de la chienne avec une louve pourrait alors être comprise à la lumière du concept qui veut que le loup incarne la partie animale dont s'effraie l'homme et qu'il cache. Le roi enverrait la chienne seulement la

²⁰⁵ P. Gripari, « La chienne », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, op. cit., pp. 29-30.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 33.

nuit, autrement dit il se métamorphoserait en animal dans l'obscurité afin de dissimuler sa vraie nature.

Enfin, l'insolite peut se lire dans les goûts pervers d'un personnage qui trahissent l'aberration, sinon la folie. Le récit de Marcel Schneider, « Le tombeau d'Arminius », extrait du recueil *Aux couleurs de la nuit*, en offre un exemple privilégié : le héros éponyme est un chasseur qui progresse de la passion de la poursuite des fauves jusqu'au carnage incessant et excessif. Mais comme il est loisible d'interpréter l'histoire d'Arminius dans l'optique de la métamorphose, nous revenons à ce conte plus loin.

Les personnages au comportement étrange s'inscrivent parfaitement dans le domaine de l'insolite par leurs attitudes qui paraissent contraires à l'usage. La catégorie se fait voir dans la perception du dérèglement des lois admises par le témoin ; c'est, d'ailleurs, lui qui assure la mise en relief du nouvel état et d'un éventuel message des paroles, des gestes et des actes des êtres particuliers. L'examen du faire des protagonistes nous permet d'observer la différence de l'insolite avec le fantastique qui privilégie la peinture et l'analyse des états psychiques pathologiques.

2. Le personnage doté d'une faculté inhabituelle

Les dons et les facultés exceptionnels, au sens de transgression des lois de la logique et de la réalité, sont variés. Certains d'entre eux réapparaissent dans plusieurs contes insolites, d'autres n'y trouvent que des réalisations isolées. Il est possible de les examiner à partir des cinq sens. Ainsi, différents types de dons répondraient-ils, en général, à un sens : les cas des personnages dotés de double voix ou de voix d'un instrument de musique, ainsi que de ceux gratifiés de la capacité de percevoir les bruits non-audibles à l'oreille humaine se concentrent sur l'ouïe ; la faculté de projeter les images mentales, l'ubiquité portent sur la perception visuelle ; enfin, le don de passer à travers les murs et le mimétisme jouent autant sur la vue que sur le toucher.

Dans certains contes insolites, ce sont encore des animaux ou des objets qui sont gratifiés de pouvoirs singuliers et acquièrent par cela une nouvelle vie. Conformément à la caractérisation de l'insolite par Michel Guiomar, nous ne nous limitons pas exclusivement à l'examen des personnages humains. Cela nous permettra de vérifier si les contes de notre corpus respectent le passage au niveau supérieur d'existence dont parle le théoricien.

Le premier type de don hors du commun, dont peut être doté le personnage humain, concerne la voix et se manifeste sous deux variantes : la voix double et la voix imitant le son d'un instrument. Comme le motif vocal (bruits, paroles) est associé à l'ouïe de celui qui émet le son et de celui qui le perçoit, il nous semble que c'est dans cette lignée qu'il convient de lire le phénomène en question. Le corpus des contes qui nous préoccupent étant extrêmement diversifié, nous avons choisi, à titre d'exemples représentatifs, les contes « Un caillou » de Daniel Boulanger et « La jeune fille à la voix de violon » de Jules Supervielle.

Les deux personnages principaux de ces récits, Thadeus Bird et la jeune fille, se rapprochent par la nature du phénomène insolite qu'ils subissent mais ils se différencient par leur champ de description, d'où leur portée et leur signification distinctes. Thadeus Bird n'est qu'un surnom artistique de Désiré Cadot, un ventriloque célèbre. Cette partie de l'être du personnage est ici doublée. Le prénom Désiré évoque immédiatement le désir ou l'envie. Ce sont, d'ailleurs, les mots qui apparaissent à plusieurs reprises dans « Un caillou ». Étudiant chez les prêtres, Désiré découvre sa double voix à l'âge de quinze ans. Il entend la voix poser des questions liées à des relations au cœur de sa famille, entre sa mère et lui, entre ses parents. Parti en vacances avec ses parents, Désiré découvre leur comportement différent de celui auquel il s'est habitué dans son enfance :

Son père et sa mère chantaient du matin au soir et se donnaient le bras pour arpenter la plage à l'infini. On lui avait offert un appareil photographique, maman-papa posaient pour lui en souriant sur le balcon de la villa, et dans les premières vagues [...]

Le soir, dans son lit, il entendit dans la chambre voisine où dormaient ses parents des rires, des cris étouffés, de vagues mots rapides comme : ma fontaine, et quelques coups de talon contre la cloison²⁰⁷.

Le motif de la fascination mutuelle et du désir, revenus dans la vie des parents de Désiré, semble être une étape annonçant l'éveil du désir chez leur enfant. Encore au séminaire, Désiré a découvert, et s'est reproché, « ce corps gourmand de soi même »²⁰⁸ et il a dû confesser ses péchés de chair. La scène du cirque, où, pendant les vacances, il se rend en compagnie de ses parents, est un autre moment où le désir apparaît. Le protagoniste est frappé par la performance d'une Chinoise dont le sexe est souligné par un collant d'or moulant. Vu le nombre des indications liées au corps, le moment de la satisfaction du désir serait attendu. Daniel Boulanger n'en donne cependant aucun – Désiré reste réservé envers les femmes. Le jeu avec le désir inassouvi se manifeste encore au niveau du titre. Les pages du texte ne mentionnent pas explicitement le caillou ; ce n'est que vers la fin du texte que s'explique le choix de l'auteur : Désiré est qualifié de « caillou » par une femme qui ne comprend pas sa retenue. Ainsi, par son indifférence, ressemble-t-il à ce fragment dur de pierre. Mais dire que Désiré est insensible serait erroné :

Désiré vivait en silence toute une passion avec la jolie fille. Quand elle se taisait, il en avait fait le tour et s'essayait à rendre aimable la séparation. Alors de sa petite voix dirigée, il lui faisait une déclaration pour rire et lui souhaitait la bonne nuit²⁰⁹.

Vivre une passion de façon non déclarée résulte peut-être du caractère de Désiré – enfant, puis adolescent songeur, sentimental et un peu fermé. Nous voyons comment la récurrence des renvois au corps peut associer l'acceptation du désir à une dimension charnelle. Néanmoins, le prénom du protagoniste peut indiquer, nous semble-t-il, la volonté de trouver sa vocation. Au cirque, le jeune homme est émerveillé par le spectacle d'un ventriloque qui mène la conversation avec sa poupée. Pour l'effet comique, l'artiste parle d'une voix légère, tandis que sa marionnette, au contraire, lui répond sur un ton de cuirassier. En prenant en

²⁰⁷ D. Boulanger, « Un caillou », in : *Le Chant du coq* [1980], Éditions Gallimard, 1989, p. 21.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 14.

²⁰⁹ *Ibidem*, p.30.

considération l'illusion de l'artiste et l'hésitation sur l'avenir de Désiré, prédestiné par sa mère à devenir prêtre, voué par son père à reprendre le commerce familial, le désir du personnage serait de devenir artiste. Or, la carrière de Désiré en tant que ventriloque justifierait cette interprétation onomastique. Le prénom Désiré s'attache plutôt, nous l'avons vu, aux souhaits latents.

Le surnom, tout particulièrement quand il est attribué par un tiers, a sa source dans l'aspect physique ou dans le caractère d'une personne. Michel Erman le souligne :

Le surnom possède une valeur caractérisante plus forte qu'un simple nom car il désigne un personnage tout en référant à un énonciateur qui se veut le garant de la valeur de vérité [...] Le surnom joue donc le rôle d'un commentaire métalinguistique qui explique le personnage tout en le singularisant²¹⁰.

Dans *Thadeus Bird*, c'est le nom qui peut attirer l'attention. Bird, « oiseau » en anglais, suggère le domaine de l'art où se perfectionne Désiré. L'oiseau connote la légèreté, la liberté mais aussi le chant mélodieux. Cette dernière association se voit réalisée dans le don de double voix qui se distingue par une « douceur féminine » et une « tendresse de jeune plante »²¹¹. Le choix de ce surnom, dont l'inventeur reste voilé (est-ce Thadeus Bird qui l'a formé, est-ce quelqu'un d'autre ?), transforme Désiré Cadot en Thadeus Bird. Daniel Boulanger n'est pas loin ici d'un procédé typique du conte merveilleux, à savoir celui de la métamorphose en oiseau. Bien sûr, dans « Un caillou », elle est d'ordre mental et aucunement inquiétante, comme le voudrait l'esthétique fantastique²¹².

Cette onomastique riche et profonde du texte de Daniel Boulanger contraste avec l'absence de nom propre du personnage principal dans le conte de Jules Supervielle « La jeune fille à la voix de violon ». Comme l'indique le titre, c'est l'histoire d'une jeune fille dotée d'une capacité particulière, à savoir de parler en imitant les sons du violon. L'héroïne est caractérisée soit par le nom

²¹⁰ M. Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses/Édition Marketing S.A., 2006, p. 43.

²¹¹ D. Boulanger, « Un caillou », *op. cit.*, p. 14.

²¹² La symbolique de l'oiseau en général ainsi que des espèces comme l'aigle, le corbeau, le cygne, l'oie, ou encore le phénix mythologique, est étudiée par G. Millet et D. Labbé dans leur ouvrage *Les Mots du merveilleux et du fantastique*, Éditions Belin, 2003.

commun accompagné d'adjectif soit par le pronom personnel. La pauvreté de l'appellation n'est pas sans raison. L'élimination du nom suit une logique dissimulée qui se dévoile dans les dernières lignes du conte :

Un jour qu'elle lisait ainsi un long article de politique étrangère, la jeune fille – mais c'était une femme maintenant – s'aperçut à son tour que sa voix ressemblait à celle de ses camarades²¹³.

La jeune fille sans nom ni prénom représenterait, donc, toute jeune fille qui envisage sa transformation en femme. Une telle hypothèse ne tient pas car, même si l'*incipit* nous apprend que l'héroïne est une jeune fille comme les autres, elle s'en différencie par sa voix singulière, qui provoque des réactions variées. Comme Désiré Cadot, l'héroïne découvre sa voix de violon quand elle est adolescente. Mais déjà dans son enfance, elle lit dans les chuchotements dont elle est l'objet une sorte de mystère ou de secret. La découverte du don insolite ne se fait pas de la même façon pour les deux protagonistes. Désiré s'en aperçoit un jour dans un couloir du séminaire – une voix s'échappe de sa bouche ouverte sans qu'il bouge les lèvres. La jeune fille se rend compte de son don lors de sa chute d'un arbre : elle pousse un cri « inhumain et musical »²¹⁴. À entendre leurs voix, les deux adolescents sont inquiets mais ils finissent par accepter leur faculté inhabituelle. Quant aux réactions de l'entourage, elles sont fort différentes. La double voix de Désiré est entendue par un abbé surveillant la nuit dans le dortoir, qui prend le phénomène pour un cauchemar de Désiré. C'est seulement quand l'événement se répète que le surveillant devient intrigué. La gradation de l'insolite dans la perception du phénomène est brusquement freinée par le comportement du supérieur qui ordonne au surveillant de ne rien faire. Malgré l'attention de l'abbé prêt à étouffer la voix intérieure :

L'abbé imaginait, et en implorait aussitôt l'oubli, des phrases inattendues sorties de la bouche de Désiré à la faveur de la nuit [...] il avait mis Désiré dans le lit le plus proche de son alcôve pour n'avoir qu'à étendre la main,

²¹³ J. Supervielle, « La jeune fille à la voix de violon », in : *L'Enfant de la haute mer* [1931], Éditions Gallimard, 1997, p. 84.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 81.

pratiquement, et fermer la bouche d'ombre, au cas d'un effluve malséant [...]²¹⁵.

Mais Désiré ne se parle plus que loin des autres jusqu'au jour de son entrée en scène comme ventriloque.

La jeune fille, à qui sa vraie voix paraît inhumaine et musicale à la fois, cherche à éviter de parler même lorsque ses auditeurs expriment de l'enthousiasme. Ses camarades, certaines ravies, d'autres apeurées, finissent par s'éloigner d'elle. Elle, elle garde le silence, met des habits modestes et neutres, ne souhaitant que se fondre dans la foule des filles ordinaires, jusqu'au jour où elle perd sa voix de violon à cause de son ami.

Outre les personnages humains dont le don singulier porte sur la voix, il faut évoquer les animaux²¹⁶ qui, selon la progression de l'insolite, passent au niveau supérieur et sont doués de parole humaine. Certains conteurs affectionnent particulièrement ce type de personnages. Marcel Aymé, par exemple, alloue cette faculté à tous les protagonistes des *Contes du chat perché*, qu'ils soient domestiques (comme le poussin, le chat, le cochon, le canard et tant d'autres bêtes de la ferme) ou sauvages ou exotiques (comme le cerf, le cygne ou la panthère). Dans la majorité des récits ayméens, bien qu'ils parlent, les animaux restent pourtant eux-mêmes et leurs répliques témoignent souvent de leur vraie nature²¹⁷, comme par exemple dans ce dialogue du cerf et du bœuf :

[Le cerf] parlait des bois, des clairières, des étangs, des nuits passées à poursuivre la lune, des bains de rosée et des habitants de la forêt.

- N'avoir pas de maîtres, pas d'obligations, pas d'heure, mais courir à sa fantaisie, jouer avec les lapins, parler au coucou ou au sanglier qui passe...

- Je ne dis pas, répondit le bœuf, mais l'écurie n'est pas méprisable non plus. La forêt, je verrai ça plutôt pour des vacances, à la belle saison. Tu diras ce que tu voudras, mais en hiver ou par les grandes pluies, les bois ne sont

²¹⁵ D. Boulanger, « Un caillou », *op. cit.*, p. 16.

²¹⁶ Sur la typologie des fonctions des animaux dans les contes merveilleux (de Ch. Perrault et des frères Grimm) : Cf. *Les Contes et la psychanalyse*, B. Lechevalier, G. Poulouin et H. Sybertz (dir.), IN PRESS Éditions, coll. Explorations psychanalytiques, 2001, p. 66-67.

²¹⁷ G. Jean note à propos : « On a pu se demander si les animaux des contes, à quelque catégorie qu'ils appartiennent, étaient d'abord et essentiellement anthropomorphes. Il me semble qu'ils le sont sans l'être. La merveille dans ce cas est justement que leur « humanité » ne détruit pas complètement leur animalité » : *Idem, op. cit.*, p. 76.

guère agréables, au lieu qu'ici je suis à l'abri, les sabots au sec, une botte de paille fraîche pour me coucher et du foin dans mon râtelier. Ce n'est quand même pas rien²¹⁸.

Le besoin de liberté qu'éprouve le cerf n'est aucunement compris par le ruminant de ferme. De la même façon, il serait périlleux de permettre à un vieux renard d'adopter les deux cannetons orphelins en dépit de ses promesses et de ses garanties, ce que comprend et à quoi s'oppose le cygne du conte « Les cygnes » du même auteur. Le renard essaie de le convaincre :

- Ils ne pourraient trouver meilleur père que moi, [...], et vous pouvez compter que j'en aurai le plus grand soin²¹⁹.

Mais le cygne répond :

- Renard, je ne veux pas douter de tes intentions à l'égard de ces orphelins. Je suis même persuadé que tu en auras le plus grand soin, mais je crains que leur bonheur soit de courte durée²²⁰.

À l'opposé de toutes ces bêtes qui conservent leur vraie nature, il y a des animaux qui, avec le don de la parole humaine, aspirent à être comme des humains. Certains entre eux s'opposent à leur image ancrée dans la mémoire collective : le loup²²¹ qui se veut aimable et bienveillant regrette d'avoir mangé le Petit Chaperon Rouge, apprend de nouveaux jeux et prend soin de son allure (« Le loup » de Marcel Aymé) ; un autre loup profite de sa ruse pour tromper le Petit Chaperon Bleu Marine et s'enfuir de sa cage du Jardin des Plantes (« Le Petit Chaperon Bleu Marine » de Philippe Dumas et Boris Moissard) ; l'âne qui connaît les conséquences du gel menace le mauvais jars de boucher l'étang (« Le mauvais

²¹⁸ M. Aymé, « Le cerf et le chien », in : *Les Contes bleus du chat perché* [1939], Éditions Gallimard, 1987, p. 44.

²¹⁹ M. Aymé, « Les cygnes », in : *Les Contes bleus du chat perché*, *op. cit.*, pp. 177-178.

²²⁰ *Ibidem*, p. 178.

²²¹ Pour en savoir plus sur les représentations contemporaines du loup : Cf. C. Sevestre, *Le Roman des contes, contes merveilleux et récits animaliers, histoire et évolution, du Moyen Âge à nos jours*, Étampes, CEDIS éditions, 2001, chapitre 9. L'auteur remarque qu'au XX^e siècle, le loup ne fait plus peur : « Les enfants le perçoivent désormais comme un animal positif. Et même s'ils frémissent encore en lisant *Le Petit Chaperon Rouge*, plus personne n'est dupe ! » : *Idem, op. cit.*, p. 229.

jars » de Marcel Aymé) ; le canard montre son intérêt pour la géographie (« Le canard et la panthère » de Marcel Aymé) ; le cochon enfin, qui ne réussit pas entrer au ciel, en tant que constellation, promet au petit Dieu de se venger (« Le petit cochon futé » de Pierre Gripari). Il y a également des animaux qui montent dans la hiérarchie grâce à la faculté de penser et d'éprouver des sentiments, ce qui porte habituellement le nom de personnification. Le statut d'être humain est conféré entre autres à un porc qui craint « un grand voyage dans le désert purificateur »²²² (« Antoine du Désert » de Jules Supervielle) et au bœuf se culpabilisant d'avoir des cornes qui peuvent faire peur au petit Jésus :

Pauvre de moi, pensait le bovin effrayé de ces apparitions qui lui semblaient suspectes, pauvre de moi qui ne suis qu'une bête de somme ou peut-être même le démon. Pourquoi ai-je les cornes comme lui, moi qui n'ai jamais fait le mal ? Et si je n'étais qu'un sorcier ?²²³

Ainsi, est-il loisible d'appliquer à tous les conteurs parlant des animaux la remarque de Catherine Sevestre concernant Marcel Aymé :

Entre conte et fable, il a donné aux animaux un nouveau statut, à la fois doués de pouvoirs magiques, et compagnons ou reflets des humains²²⁴.

Une bonne illustration du passage au niveau supérieur dans la hiérarchie habituelle nous est offerte encore dans « Blues pour un chat noir » de Boris Vian. Après une lutte avec un coq, l'animal éponyme tombe malheureusement dans un égout et attire par son miaulement l'attention des passants. Peter Gna et sa sœur, une prostituée et deux Américains, un homme en espadrilles essaient de sortir le chat qui s'avère être doté de la parole humaine. Le don inhabituel n'étonne pourtant pas les bienfaiteurs qui, une fois l'animal au sol, l'invitent dans un bar. C'est là qu'ils découvrent une autre nature du chat. Le fait qu'il parle avec un accent anglais, qu'il est querelleux et prétentieux, ce n'est pas tout ce qui le rend extraordinaire ; ce chat boit du cognac, fume des cigarettes et rêve de la

²²² J. Supervielle, « Antoine du Désert », in : *L'Arche de Noé*, op. cit., p. 55.

²²³ J. Supervielle, « Le bœuf et l'âne de la crèche », in : *L'Enfant de la haute mer*, op. cit., p. 38.

²²⁴ C. Sevestre, op. cit., p. 322.

prostituée. L'insolite semble attendre le faîte lorsque l'animal raconte comment il a eu une blessure, il commence :

C'était dit le chat, en avril 44. Je venais de Lyon où j'avais contacté le chat de Léon Plouc qui faisait aussi de la résistance. Un chat à la hauteur, d'ailleurs, depuis, il a été pris par la Gestapo de chat et déporté à Buchenkatze²²⁵.

Et il déjoue la tension des auditeurs en avouant qu'il a reçu un coup de pied du patron d'une chatte qu'il courtisait en rentrant de Lyon.

L'analyse des animaux dotés de parole humaine permet de dégager quelques régularités : tout d'abord, les animaux possèdent des personnalités bien distinctes ; ensuite la faculté insolite, si elle entraîne la réfutation de sa vraie nature, surtout dans son cas extrême de l'imitation de l'humain, risque de devenir néfaste, comme pour le cochon futé changé en tirelire et pour le chat noir qui meurt car la boisson atteint son cerveau. Le passage à un niveau supérieur dans la hiérarchie est momentané ou il menace d'une dégradation.

Un autre don insolite uni à l'ouïe est la capacité de percevoir les bruits non-audibles à l'oreille humaine. Jean-Louis Bernard qui la mentionne parmi les phénomènes insolites l'appelle « clairaudience »²²⁶ et en donne quelques exemples : est clairaudiente Jeanne d'Arc, est clairaudient celui qui entend les morts se décomposer²²⁷. En est doué également Clément Hulin, le personnage principal de « Aux laisses de la mer » de Jean-Loup Trassard. Dans ce conte, le champ de description du personnage est limité à l'évocation de son âge et de ses activités : c'est un étudiant de vingt-deux ans. Clément Hulin commence à entendre des bruits lors des vacances passées avec sa mère sur la côte de la Cantabrie en août 1955. Clément note dans ses carnets les bruits des cérémonies

²²⁵ B. Vian, « Blues pour un chat noir », in : *Les Fourmis* [1949], Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1997 et 1998, p. 129.

²²⁶ J.-L. Bernard, *op. cit.*, p. 162.

²²⁷ Nous trouvons une illustration de cette perception dans « Hors du silence » (extrait du recueil *Fumée d'opium*) de Cl. Farrère. L'auteur attribue au héros du conte la faculté d'entendre la décomposition du corps à cette différence près qu'elle est stimulée par l'usage de la drogue ; la clairaudience n'y est donc pas tout à fait insolite.

inconnues du passé qui pourraient intéresser certains archéologues menant des fouilles :

Certains qui leur connaissent une origine étrange disent ces documents sans valeur : rêves, délire ou faux. Mais il semble bien que déjà de nombreux chercheurs aient utilisé discrètement une édition photographique de ces mille pages inextricables pour vérifier leurs hypothèses ou en stimuler la naissance²²⁸.

Pour expliquer les avis partagés des scientifiques, il est nécessaire d'étudier les circonstances dans lesquelles Clément Hulin rédige ses notes. Le protagoniste est capable de percevoir des bruits non-audibles à l'oreille d'un homme ordinaire. La première perception des bruits inédits n'est pas facilitée par l'absorption d'un stupéfiant. Clément est en France ; le temps et la chaleur invitent à profiter de la plage mais il préfère rester dans sa chambre et dans ces moments de solitude choisie, il fait des voyages intérieurs :

Il descendait en lui, dépassait les bruits de la rue – camions, appels – traversait l'épaisseur des plages bourdonnantes. Il n'était lui-même que très loin, dans un potager aux vignes retombantes porteuses d'un maigre raisin vert. Là-bas l'été incertain déjà s'épuisait [...] Et ce jardin, où les tiges montaient en graine paisiblement, n'était pas à neuf cents kilomètres vers l'ouest de la France, par des routes qu'il aurait fallu suivre à l'envers pendant de longues minutes pour les avaler de nouveau et les anéantir, il était en lui. Sous lui²²⁹.

Le jardin imaginaire où pénètre Clément ressemble à un souvenir ou une vision individuels d'un endroit éloigné dans le temps et dans l'espace. Ce qui est frappant dans ce voyage à l'intérieur de soi, c'est le peu de verbes associés à la création de l'image mentale. Jean-Loup Trassard les remplace par les verbes indiquant le déplacement, notamment le mouvement vers le bas, tels « descendre », « s'asseoir sur une marche », « se glisser ». L'impression de

²²⁸ J.-L. Trassard, « Aux laisses de la mer », in : *Paroles de laine* [1969], Éditions Gallimard, 1989, p. 27.

²²⁹ *Ibidem*, pp. 28-29.

descente s'impose également par la comparaison de l'activité de Clément avec la fuite par un puits ; ce qui ajoute au voyage intérieur une signification de recherche de la sagesse, à la manière d'Odin²³⁰, ou de passage dans un autre univers²³¹. Lors d'un de ces voyages, Clément Hulin est assailli par des bruits indiscernables :

Ils ont surgi d'abord comme ceux qui réveillent un dormeur et ne sont pas identifiés par lui, s'étant interrompus avant qu'il ait été assez lucide pour leur donner un nom [...] Comme les élancements qui soudain naissent dans le corps et le plient à leur rythme, ces bruits s'imposaient à Clément Hulin de l'intérieur. Ainsi avant même d'en avoir saisi le sens, il a su qu'il était contre eux sans refuge²³².

L'impossibilité de fuir devant les bruits, dont Clément se rend compte, n'étonne pas : non seulement il s'agit de sons intérieurs, mais le nom du héros implique la présence du cri dans sa destinée, « Hulin » faisant penser à « hululer » ou « hurler ». Les premiers cris et plaintes auxquels s'habitue l'oreille de Clément s'organisent parfois en une sorte de musique ineffable. Le héros se décide à tout noter car il lui semble participer aux cérémonies de civilisations inconnues. Ne pouvant pas transcrire la musique, il enregistre seulement certains bruits nommables et les impressions suscitées par la mélodie :

[...] craquements de carapaces d'où jaillissent des hurlements sous le choc des lances le vacarme de la mêlée s'enfle se retire au rythme d'un halètement qui semble venir à moi grandit se fait mien m'opresse des pas précipités des appels qui se perdent en des couloirs profonds nulle réponse un objet métallique jeté sur le dallage [...] ²³³

²³⁰ Dans la mythologie scandinave, ce dieu de la guerre, de l'écriture et de la poésie, descend dans le puits de Mimir, source de l'intelligence et de la sagacité.

²³¹ Cf. G. Millet et D. Labbé, *Les Mots du merveilleux et du fantastique*, op. cit., pp. 380-381. Les auteurs soulignent le côté anxiogène du motif du puits qui ouvrirait sur un univers infernal. Dans le conte de J.-L. Trassard, le puits est perçu en tant que moyen de délivrance contre la chaleur, contre les vacances entre les amis et les parents : « C'est là qu'il se retirait, éprouvant le besoin de nier la ville, la chaleur, cette agitation vers le bain de midi, pour mieux leur opposer l'existence lointaine d'une campagne dans laquelle il aurait préféré demeurer. Le séjour aussi dans une maison chargée de parents et d'amis l'obligeait au retrait par quoi il fuyait l'été de la surface » (p. 28).

²³² J.-L. Trassard, « Aux laisses de la mer », op. cit., p. 31.

²³³ *Ibidem*, p. 32.

La multiplicité et la simultanéité de sons empêchent Clément de les interpréter d'une façon précise ; certains bruits lui rappellent des sons des batailles ou des prières. C'est en cela que la faculté de Clément s'éloigne nettement de la clairaudience caractérisée par Jean-Louis Bernard qui parle de la perception de la « vibration silencieuse »²³⁴. Il ne peut pas se soustraire aux bruits qui, peu à peu, envahissent tout son être : il oublie de dormir, de se nourrir et, éloigné dans ses visions auditives, il n'est lié à la réalité que par son écriture. Les soins apportés par sa mère et un médecin ne peuvent rien contre sa faiblesse grandissante. Trop léger, il ne descend plus dans les profondeurs de lui-même où les sons se font entendre, et si, parfois, un écho lui arrive, il crie ce qu'il perçoit, faute de force pour le noter. Cet affaiblissement continue jusqu'à ce que Clément ne soit plus que « quelque chose de flou, d'indiscernable »²³⁵. Pour lui la capacité de percevoir des sons non-audibles à l'oreille humaine s'avère maléfique : la descente intérieure entraîne la disparition, ou plutôt la dissolution, du protagoniste :

Et parmi les milliers de têtes qui se dressaient sur la plage, aucune n'avait idée de ce noyé qui était allé trop loin trop longtemps et qui ne rejoindrait pas le bord, qui derrière elles dérivait dans l'ombre, horizontal au premier étage d'une maison de la vieille ville²³⁶.

L'histoire de Clément montre que Jean-Loup Trassard respecte le principe de l'insolite selon lequel un être humain peut accéder à un niveau cosmique. Cela se fait ici par le pouvoir de percevoir des bruits et des sons d'un autre univers.

La capacité inhabituelle dont sont dotés les protagonistes des contes peut toucher la vue, comme dans le cas de la projection d'une image mentale, dont la meilleure illustration se laisse découvrir dans le récit « Un bon petit diable » provenant du recueil au titre évocateur *Départements et territoires d'outre-mort* de Henri Gougard. Dès les premières lignes, le narrateur homodiégétique revient au passé, c'est-à-dire au temps avant l'événement. Il se rappelle sa vie familiale qui était heureuse mais qu'il a méconnue. Un jour, il est fort étonné par l'expression du visage de sa fille, Jeanne, lorsqu'elle écoute sa mère lui lire un conte :

²³⁴ J.L. Bernard, *op. cit.*, p. 78.

²³⁵ J.-L. Trassard, « Aux laisses de la mer », *op. cit.*, p. 36.

²³⁶ *Ibidem.*

Son regard immobile, vaste, brillant, était semblable à celui d'une statue de porcelaine. Avec une inquiétante intensité elle semblait contempler quelque objet fascinant, droit devant elle, le cou tendu, les dents serrés, les joues pâles²³⁷.

Interrompue par son père, Jeanne explique qu'elle peut voir devant elle ce qu'elle imagine dans sa tête. Vu l'âge de la fillette (elle a cinq ans), il est possible de comprendre son absence d'étonnement ou d'angoisse. C'est la réaction de ses parents qui appelle le commentaire. Le père sent l'affolement l'envahir, d'autant plus que Sophia, sa femme, en est amusée. Elle apprécie même la singularité du don de sa fille. Quand elle propose à son mari de refaire l'expérience afin de photographier l'image (pour être sûrs qu'ils ne sont pas sujets à une folie), celui-ci est terrifié. Il se laisse cependant convaincre et avec sa femme ils observent les images projetées par la fillette sur un mur : celle de leur chien Crésus, puis celle de Sophia. Sous l'exhortation de sa femme, le père de Jeanne prend une photo du chien, mais, devant l'image de Sophia, il se sent soudainement pris de vertiges. Quand il allume la lumière, l'image disparaît : « Voilà. Elle est partie. C'est ta faute »²³⁸, dit l'enfant. Les paroles de Jeanne, insignifiantes de prime abord, s'avèrent vite épouvantables : il s'agit non seulement de la dissolution de l'image projetée ; le pronom personnel « elle » renvoie à l'image de Sophia, mais également à Sophia elle-même :

Sophia n'était plus dans la pièce. Elle n'était plus dans la maison. Elle n'était plus en ce monde. Elle s'était dissoute, évaporée, éteinte. Crésus aussi²³⁹.

Dans le conte d'Henri Gougaud, le passage au niveau supérieur dans la hiérarchie semble concerner non seulement le personnage qui est doté de la faculté de projeter des images mentales mais aussi ceux qui en sont témoins : d'un côté, les parents de Jeanne découvrent un phénomène inconcevable qui déroge aux lois de la réalité, de l'autre Sophie et le chien accèdent à un ailleurs, à un univers invisible.

²³⁷ H. Gougaud, « Un bon petit diable », in : *Départements et territoires d'outre-mort*, Julliard, 1977, pp. 10-11.

²³⁸ *Ibidem*, p. 14.

²³⁹ *Ibidem*.

Il existe encore une faculté extraordinaire rendant les personnages insolites. Elle se rapporte, à un certain degré, à la perception visuelle qui consiste à être vu en plusieurs lieux dans le même instant et est connue sous le nom d'ubiquité (du latin *ubique*, « partout ») étant une capacité magique permettant de se trouver, de corps et d'esprit, dans des endroits différents, et qui nécessite la multiplication de l'être. Par cet élément indispensable, l'ubiquité se rapproche du thème du double. Dans la littérature fantastique, le double se manifeste sous des formes variées, ce qui entraîne des classements divers. Ainsi, Véronique et Jean Ehrsam parlent-ils de doubles par multiplication, de doubles par division ou encore de doubles hallucinatoires²⁴⁰. Le cas de la multiplication a sa place dans plusieurs contes insolites, parmi lesquels « Les Sabines » de Marcel Aymé et « Le toucher à distance » de Guillaume Apollinaire offrent des exemples caractéristiques de l'utilisation du même motif de manière différente.

Le thème du double et de la multiplication est inclus tout d'abord dans l'onomastique. Dans le nom de l'héroïne ayméenne se fait entendre l'écho de la légende de l'enlèvement des Sabines par Romulus qui a voulu donner des épouses à ses compagnons²⁴¹. Quant au baron d'Ormesan, le personnage principal du récit de Guillaume Apollinaire, son onomastique ne connote pas aussi explicitement l'idée du double ; il est nécessaire de recourir à la première partie du conte dans laquelle le narrateur décrit leur rencontre après une longue période de séparation et apprend que son ancien collègue s'est forgé un double imaginaire en s'étant approprié le nom et le titre de noblesse. En vérité, il s'appelle Dormesan. La modification du nom et l'attribution du titre sont de premières indications de la double existence du baron. Son portrait, ainsi que celui de Sabine, est lacunaire. Le baron d'Ormesan est caractérisé avant tout par ses aventures multiples évoquées dans les six parties du conte « L'Amphion faux-messie ou Histoires et aventures du baron d'Ormesan » : « Le guide », « Un beau film », « Le cigare romanesque », « La lèpre », « Cox-City » et « Le toucher à distance ». En ce qui concerne Sabine, sa caractéristique se limite à son don singulier. À voir la

²⁴⁰ Cf. V. et J. Ehrsam, *La Littérature fantastique en France*, Paris, Hatier, 1985, pp. 66-69. D'autres propositions de classification, plus ou moins rapprochées, sont présentées par : J.-L. Bernard, *op.cit.*; M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la Mort*, *op. cit.* ; P. Jourde et P. Tortonese, *Visages du double : un thème littéraire*, Éditions Nathan, 1996 ; G. Millet et D. Labbé, *Le Fantastique* (2005), *op. cit.*

²⁴¹ Comme le soutiennent P. Jourde et P. Tortonese, « le double fait partie de ces thèmes littéraires qui ont de profondes racines mythologiques [...] » : *Idem, op. cit.*, p. 12.

description des deux protagonistes, on constate que le portrait du héros doué d'un pouvoir magique n'est pas complet afin de ne pas ôter l'impact du pouvoir inhabituel.

Pour octroyer à un de ses personnages un pouvoir extraordinaire, telle la multiplication du corps pour Sabine, Marcel Aymé se sert de « la technique de l'évidence » qui, selon Jean Cathelin, consiste à introduire un phénomène irrationnel en gardant un ton naturel²⁴². Le personnage se voit pourvu d'un don inhabituel, mais mentionné comme quelque chose d'ordinaire :

Elle pouvait à son gré se multiplier et se trouver en même temps, de corps et d'esprit, en autant de lieux qu'il lui plaisait souhaiter²⁴³.

L'ouverture du récit rappelle l'incipit traditionnel du conte de fées « Il était une fois... ». Dans la version ayméenne, les premières lignes du texte transgressent la spécificité du genre au niveau spatio-temporel. L'action ne se déroule pas dans un passé indéterminé²⁴⁴ auquel introduit la fameuse formule initiale perpétuée. Marcel Aymé préfère une réalité familière, contemporaine. Le cadre réaliste fait penser, à son tour, aux textes fantastiques où le phénomène inaccoutumé surgit dans l'univers réaliste²⁴⁵. En présentant le décor et le personnage, Marcel Aymé vise à créer l'illusion référentielle « à la fantastique », mais il s'en éloigne car le phénomène irrationnel y est introduit explicitement : l'élément insolite, ici le

²⁴² « On surprend ici avec quel art Marcel Aymé nous assène et nous fait accepter le plus insolite des fantastiques, celui qui ne concerne pas des créatures olympiennes ou chimériques, mais des humains bien en chair de tous les jours comme vous et moi. La manière dont il nous impose participation à ce fantastique humain qui dépasse de loin celui des fées et autres divinités relatives, c'est ce que j'appellerai volontiers, faute d'une meilleure formule aisément accessible, *la technique de l'évidence* [...] : J. Cathelin, *Marcel Aymé ou le paysan de Paris*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1958, p. 44. C'est l'auteur qui souligne.

²⁴³ M. Aymé, « Les Sabines », in : *Le Passe-muraille* [1943], Éditions Gallimard, 1943, p. 20.

²⁴⁴ Sur le caractère de l'univers du conte de fées, des opinions divergentes se lisent : selon V. Wróblewska, le genre en question se distingue par l'indétermination du temps et de l'espace, due au choix d'un passé éloigné comme le lieu où se déroulent des événements racontés : Idem, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek, 2003. Ch. Carlier note que « ailleurs » des contes n'est pas aussi éloigné qu'il l'est censé : « La géographie des contes n'est pas totalement fantaisiste. Au reste, même quand les contes se situent hors du monde, ils ne se déroulent pas hors de l'espace, qui en est une composante essentielle » : Idem, *op. cit.*, pp. 33-34.

²⁴⁵ I. Bessière souligne : « Le « Il était une fois » nous coupe de toute actualité, et nous introduit dans un univers autonome et irréel, explicitement donné pour tel. À l'inverse, le récit fantastique est théatique ; il pose la réalité de ce qu'il représente : condition même de la narration qui fonde le jeu du rien et du trop, du négatif et du positif » : Idem, *op. cit.*, p. 36. M. Aymé recourt à ces deux tendances et réussit à créer son propre cadre qui, à notre avis, peut être qualifié d'insolite.

pouvoir exceptionnel du personnage, s'installe dans le monde quotidien dès l'ouverture de l'histoire et sans provoquer l'hésitation du protagoniste sur la nature de sa faculté étrange.

Pour Pierre Tibi, un grand nombre de nouvellistes, donc auteurs des récits brefs, recourent au procédé qui consiste à insérer quelques détails secondaires ou épisodiques s'élevant, au cours de la progression du récit ou à sa fin, au grade d'indice de la vraie signification²⁴⁶. La technique de Marcel Aymé est tout à fait différente ; dès l'*incipit*, il octroie à son héros une capacité surnaturelle, ensuite, par maints détails réalistes, il endort l'incrédulité du lecteur ou lui fait oublier la vraie nature du pouvoir magique afin de rappeler avec véhémence, dans le dénouement, que la destinée du protagoniste dépend entièrement du prodige initial. Rappelons que l'insolitation, terme que nous empruntons à Michel Guiomar, est une technique permettant la transition du réel à l'irréel grâce aux détails insignifiant en apparence qui doivent être décodés par le lisant. Il faudra encore revenir à cette violation du procédé de l'insolitation²⁴⁷. Mais insistons : dans le texte ayméen, l'événement inaccoutumé est introduit dans le monde familier et réaliste sans effet de surprise. La fusion du surnaturel et du réel s'opère donc sans heurt, comme il est d'usage dans le conte de fées. Cependant, le type de narration dans lequel s'est exercé Charles Perrault impose les structures orales, initiale et finale²⁴⁸, qui dévoilent le double niveau de l'action. Après l'ouverture dans le monde familier, bien que pauvre en détails concernant le temps et le lieu, le héros du conte de fées, poussé par un « manque » (selon Vladimir Propp), entreprend un voyage à travers un monde de merveille. Dans cet univers, régi par des lois irrationnelles, il fait face aux phénomènes extraordinaires. Une fois la déficience comblée²⁴⁹ par la réussite du héros, l'action revient au niveau réaliste, ce qui est souligné souvent par la formule finale, comme par exemple : « Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ».

Marcel Aymé ne retient pas cette structure traditionnelle terminant le conte de fées. Il convient, alors, de réfléchir sur le(s) niveau(x) de l'action dans ses

²⁴⁶ P. Tibi, *op. cit.*, pp. 12-13.

²⁴⁷ Vu l'importance du lecteur dans le déchiffrement de l'insolitation, nous revenons sur ce point essentiel dans les pages concernant la lecture de l'insolite.

²⁴⁸ Nous parlons des fonctions de ces formules dans le chapitre III. Cf. V. Wróblewska, *op. cit.*, pp. 31-32.

²⁴⁹ R. Robert souligne que « tout conte merveilleux met en scène [...] un méfait et sa réparation » : Idem, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de Nancy, 1982, p. 80.

textes. L'élément insolite apparaît dans une réalité familière d'une façon harmonieuse : les contes ayméens se déroulent sur un seul niveau d'action, en conséquence il n'y a qu'un monde spatio-temporel. Est-il magique ou réel ? Nous tâcherons de répondre à cette question en analysant le lieu et le moment où surgit l'élément insolite.

L'absence d'étonnement, que nous avons mentionnée, trahit une autre divergence de poétiques, celle du fantastique et celle élaborée par Marcel Aymé. La surprise, c'est-à-dire selon le *Robert* « émotion provoquée par quelque chose d'inattendu », ne suscite, dans les récits fantastiques, que l'inquiétude, l'angoisse devant l'événement qui s'avère non seulement soudain et imprévu, mais aussi déroutant par sa nature car il se dérobe à la logique humaine. Dans une telle situation, que l'on pourrait qualifier de « traditionnelle » pour la catégorie en question, le pouvoir magique engendrerait la peur du personnage ébahi et de son entourage. Marcel Aymé, lui, traite le motif avec humour. Notons, sans approfondir, l'emploi antérieur de l'ubiquité dans les textes du nouvelliste dont *Le Cocu nombreux* [1938] propose un exemple « à l'envers » – un village dont presque tous les habitants vivent dans deux corps, ceux qui n'ont pas ce don (non plus extraordinaire mais normal) étant considérés comme des fous.

Sabine, l'héroïne éponyme du conte ayméen, ne réfléchit longtemps sur le don extraordinaire qu'elle découvre, elle l'accepte et commence à en faire usage selon sa volonté. Elle est néanmoins consciente de la nature étrange du pouvoir et ne le révèle pas à Antoine Lemurier, son mari. Contrairement aux règles fantastiques, l'héroïne contrôle parfaitement sa faculté qui ne lui est point anxiogène, mais au contraire, fort utile. Tout au début, elle en use pour des activités banales, par exemple elle se multiplie afin de mieux examiner sa coiffure ou ses toilettes. Lorsqu'elle rencontre Théorème, un jeune homme de vingt-deux ans, elle profite de son don pour devenir son amante, tout en restant, aussi physiquement, avec son époux. Ainsi, peut-elle passer les vacances en Auvergne avec Antoine, et en Bretagne avec Théorème. Bientôt les circonstances la mèneront à vivre en un nombre de corps sans cesse croissant.

L'attribution du don d'ubiquité s'organise d'une autre façon chez Guillaume Apollinaire. La sixième partie du conte « L'Amphion faux-messie ou Histoires et aventures du baron d'Ormesan », « Le toucher à distance », commence par l'information parue dans la presse sur l'apparition en Cologne d'un

certain Aldavid, pris par certaines communautés juives pour le Messie. Le narrateur homodiégétique suit de près les événements concernant ce personnage singulier apparaissant dans les villes du monde entier. La présentation du héros doué d'un pouvoir magique est ici indirecte – les médias en parlent mais, lui-même, il n'entre pas en scène. Contrairement à ce qui a lieu dans « Les Sabines », l'ubiquité d'Aldavid est reconnue par le grand public :

Partout l'émotion était à son comble et les gouvernements, comme on s'en souvient, tinrent des conseils dont les décisions furent gardées secrètes, et pour cause, car toutes aboutissaient à cette constatation que, le pouvoir d'Aldavid paraissant d'un ordre surnaturel ou du moins inexplicable par les moyens dont dispose la science, il valait mieux attendre, sans intervenir, des événements auxquels la force publique ne semblait pas pouvoir s'opposer²⁵⁰.

Les gens qui voient en Aldavid le Messie l'accueillent avec enthousiasme et l'accompagnent devant les synagogues ; les catholiques attendent, en vain, l'attitude officielle du pape. Quant aux pouvoirs politiques, ils ne s'intéressent qu'aux côtés « pratiques » du phénomène survenu : l'apparition et les sermons d'Aldavid peuvent provoquer l'exode des Juifs en Palestine, et avec eux, le retrait de leurs économies des banques françaises. Le pragmatisme des gouvernements, qui semble inadéquat devant un phénomène hors de logique, donc effrayant, enlève à l'ubiquité sa particularité anxiogène.

Le même procédé de mise en dérision de l'élément inquiétant est utilisé par Marcel Aymé dans « Les Sabines ». L'héroïne s'interdit de révéler sa faculté inouïe à son mari qui, pourtant, est témoin fortuit de la multiplication de sa femme. Il se croit victime d'une indisposition et cherche un remède auprès du médecin familial qui découvre « une insuffisance hypophysaire »²⁵¹. La scène du diagnostic et d'application de remède est renversée : ce n'est pas Sabine qui se soigne mais Antoine, un homme sain. La perception visuelle du phénomène surnaturel entraîne le rejet de la possibilité d'un tel élément dans la réalité. Pour secourir financièrement Théorème, son amant et peintre cherchant toujours sa voie, Sabine accepte la demande en mariage d'un riche, lord Burbury, en profitant

²⁵⁰ G. Apollinaire, « Le toucher à distance », *op. cit.*, pp. 269-270.

²⁵¹ M. Aymé, « Les Sabines », in : *Le Passe-muraille*, *op. cit.*, p. 21.

de sa faculté de se diviser. Quand l'Anglais surprend sa femme en compagnie de ses quatre autres exemplaires, il les prend pour ses sœurs. Ne voyant d'autre issue que le mensonge, Sabine déclare :

Elles viennent d'arriver. Alphonsine est mon aînée d'un an. Brigitte est ma sœur jumelle. Barbe et Rosalie sont mes deux cadettes, également jumelles. On dit qu'elles me ressemblent beaucoup²⁵².

Le caractère étrange et effrayant qui pourrait en ressortir se voit encore une fois atténué par l'idée de la gémellité. Sabine multipliée épouse alors de très riches partis : un lord américain, un maharajah, un ténor célèbre et un explorateur espagnol. Bien que la presse s'intéresse aux mariages et en donne des photos, personne ne s'inquiète de la curieuse ressemblance des jeunes mariées. Même Antoine Lemurier ne soupçonne pas la supercherie et il cherche à saisir en quoi sa femme se différencie des vedettes. La multiplication inconcevable ne s'arrête pas là ; au contraire, Sabine, éprise d'un jeune pasteur, recourt à son don pour façonner encore une autre sœur, Judith, qui épouse bientôt le nouvel amant. Comme elle n'est pas heureuse en ce ménage, Judith décide de revenir en corps initial, celui de Sabine et pour le faire, elle feint de se noyer. Un sosie de lady Burbury, qui est un des exemplaires de Sabine, disparaît apparemment sans conséquences : au moment de sa prétendue noyade, elle était enceinte, et maintenant c'est lady Burbury qui prend en charge la grossesse. Marcel Aymé pousse l'absurde à son extrémité en attribuant des amants aux cinq Sabines dont le nombre ne cesse d'augmenter : dix-huit mille, quarante-sept mille, soixante mille exemplaires. Une telle quantité ne peut plus passer inaperçue :

Les grands voyageurs, en particulier les reporters, s'étonnaient de retrouver en tous lieux la même femme, si parfaitement semblable à elle-même. Les journaux s'en émurent, le monde scientifique proposa plusieurs explications du phénomène, ce qui donna lieu à de grandes querelles qui ne sont pas près de finir. La théorie semi-finaliste du nivellement des races par mutation de

²⁵² M. Aymé, « Les Sabines », in : *Le Passe-muraille*, op. cit., p. 34.

gènes et option infraconsciente de l'espèce prévalut généralement dans le public²⁵³.

L'intérêt de ceux qui voient le phénomène n'est soutenu que par les lois et la logique humaines. S'ils cherchent à comprendre l'événement au lieu d'en avoir peur, c'est parce qu'ils en sont de nombreux témoins ; autrement dit, la répétition, la familiarité, la généralité, l'accessibilité réduisent l'incident surnaturel à un simple fait divers. L'irrationnel ancré dans la réalité et dévoilé au grand public ne peut proposer que deux solutions : le rire ou le désarroi devant la facilité de confondre ce qui est vrai et ce qui est faux. Marcel Aymé adopte le chemin de l'humour.

L'absence d'angoisse du grand public dans les deux contes en question n'est pas le seul trait unificateur. Un autre point commun entre Sabine et Aldavid est le fait qu'ils taisent leur faculté. Cependant, un si grand secret risque de troubler son possesseur qui peut chercher un moyen de le partager avec quelqu'un d'autre. L'héroïne de Marcel Aymé se reproche de ne pas être honnête envers son amant Théorème et lui dévoile son ubiité. La vérité ne troublera le peintre qu'après un certain temps. Il ne fait pas attention au caractère insolite du phénomène mais il se préoccupe de la fidélité de Sabine – comment peut-il être sûr qu'elle n'est pas encore dans les bras d'autres hommes ? Il s'éloigne de Sabine et mène une vie de bohème dans les bars de Montparnasse profitant tout son soûl des chèques lui parvenant de l'Angleterre. Quand Sabine, c'est-à-dire lady Burbury, apprend cela, elle prend en dégoût son ancien amant et se promet de l'oublier en commençant par suspendre tout envoi d'argent. Cette décision force Théorème à se rappeler au souvenir de Sabine ; mais elle feint de ne pas le connaître. Pour le récuser, elle évoque ses vacances en Auvergne avec son mari et prend Antoine à témoin. Ne parvenant pas à imposer sa vérité, le peintre se croit fou :

Le pauvre garçon ne se dissimulait pas qu'il était fou et s'étonnait de n'en avoir pas eu la révélation plus tôt. La preuve de sa folie était facile à faire. Si les vacances bretonnes et l'ubiité de Sabine n'avaient jamais eu de réalité que dans son esprit, c'était bien là l'illusion d'un fou. Supposé au contraire que tout fût vrai, Théorème se trouvait dans la situation d'un homme qui

²⁵³ M. Aymé, « Les Sabines », in : *Le Passe-muraille*, op. cit., p. 45.

peut témoigner d'une vérité absurde, ce qui est le propre des aliénés mentaux²⁵⁴.

La folie est une des explications du phénomène inconcevable. En général, le diagnostic de démence provient d'un tiers et concerne la personne qui est gratifiée d'un pouvoir magique ou celle qui se déclare témoin d'un événement irrationnel. Marcel Aymé joue avec ce schéma en l'inversant : celui qui a vu quelque chose d'incroyable se croit malade (Antoine) ou fou (Théorème). Le cas de l'amant de Sabine montre que la révélation de l'ubiquité n'a pas de conséquences graves. La connaissance de la vérité provoque le désarroi du protagoniste et le sourire du lecteur, comme dans cette scène dans laquelle le peintre aboutit à la conclusion de son dérèglement mental par des analyses lucides.

Il n'en est pas de même dans le conte de Guillaume Apollinaire. Comme Sabine, Aldavid partage son secret avec l'autre – le narrateur, mais la scène de révélation est précédée d'une scène de reconnaissance. Un jour, dans le bureau du narrateur apparaît son camarade de collège, Dormesan, qui a modifié son nom et se fait appeler le baron d'Ormesan. Fort étonné, le narrateur ne se demande que pendant un instant comment le baron a pu entrer malgré la porte fermée. Le comportement de l'ami qui reste debout, appuyé contre le mur, paraît bizarre mais le narrateur n'insiste plus et laisse son hôte dans cette pose. Aussitôt le baron d'Ormesan lui dévoile son secret – l'ubiquité – et le narrateur déduit que le baron d'Ormesan et Aldavid ne sont qu'une seule personne, ce que, d'ailleurs, confirme l'intéressé. Contrairement à Théorème, le narrateur demande des explications :

Vous m'affolez [...] expliquez-moi comment vous avez pu accomplir les prodiges qui tiennent en suspens l'attention de l'univers [...] ²⁵⁵.

Contrairement au don de Sabine, l'ubiquité du baron d'Ormesan semble avoir une explication rationnelle dans la science ; c'est, du moins, ce que prétend le baron. Grâce à un héritage, il a mené des expériences scientifiques dans le domaine, jusque là négligé, du toucher à distance. La découverte d'un appareil récepteur lui a permis d'être présent dans des lieux divers. Pendant deux années de voyages, il

²⁵⁴ M. Aymé, « Les Sabines », in : *Le Passe-muraille*, *op. cit.*, p. 41.

²⁵⁵ G. Apollinaire, « Le toucher à distance », *op. cit.*, p. 277.

a placé ces appareils, à l'aspect insignifiant de clous, dans les façades de synagogues du monde entier pour devenir roi du nouveau royaume de Juda. Après avoir entendu l'histoire de la prodigieuse découverte, le narrateur n'est ni affolé ni sceptique. Il limite sa réaction à l'expression de l'indignation devant l'imposteur dont les mystifications coûtent déjà la vie à des Juifs se rendant à pied vers la Palestine. Il menace le baron d'Ormesan de le dénoncer. Le scientifique, cependant, ne s'en préoccupe guère car il sait qu'une telle révélation serait considérée comme un signe de folie. La situation du narrateur devient compliquée : il croit à l'ubiquité du baron mais il refuse d'accepter la tromperie du grand public. Il peut, alors, devenir une sorte de complice du charlatan, ou le dénoncer et se condamner en même temps à la déraison. Il recourt à un autre moyen – la liquidation de l'inconvénient. Aveuglé par la colère, il tire sur le baron d'Ormesan mais aussitôt, pensant que la déclaration de l'ami pouvait être une farce²⁵⁶, il est pris de remords. Les cris dans la rue le détrompent : des camelots annoncent la mort subite du Messie. Le narrateur s'évanouit et, quand il reprend connaissance, il jette le cadavre par la fenêtre. Les journaux rapportent les circonstances du décès d'Aldavid dans huit cent quarante villes des cinq continents :

Celui qu'on appelait le Messie semblait prier depuis plus d'une heure, quand tout à coup il poussa un grand cri, tandis que six trous, semblables à ceux que font les balles de revolver, apparurent sur lui dans la région du cœur. Partout il s'affaissa aussitôt, et, malgré les soins qui partout lui furent prodigués, partout il était mort²⁵⁷.

La fin tragique du personnage, doté de son ou ses doubles, s'inscrit dans la tradition fantastique. Mais, ce motif est plus ancien car déjà la mythologie antique rapporte l'histoire de Narcisse qui finit par mourir après s'être épris de son reflet.

Le même sort fâcheux attend Sabine, tuée par un amant jaloux et brutal. Quand ses sœurs multiples mènent une vie de pécheresses, Sabine est la proie des remords envers son mari. Elle tient à être une femme exemplaire et une bonne

²⁵⁶ Le narrateur est témoin de maintes aventures invraisemblables du baron d'Ormesan qui en font un personnage capable de tout : il invente un nouvel art, amphionie, il enregistre une vraie scène de crime passionnel, il est forcé à l'anthropophagie. Ce sont des événements décrits dans les cinq autres parties du conte « L'Amphion faux-messie ou Histoires et aventures du baron d'Ormesan ».

²⁵⁷ G. Apollinaire, « Le toucher à distance », *op. cit.*, pp. 283-284.

ménagère pour compenser ainsi auprès d'Antoine l'adultère commis par ses doubles. Bien qu'il y ait une seule Sabine, elle se sent double, ou plus précisément partagée entre le besoin de réparation des dommages et la luxure. Selon le modèle cartésien de l'homme, les Sabines seraient des incarnations antinomiques de l'âme et du corps humains. Dieu, qui surgit à un moment dans le récit, résume ainsi les tourments de Sabine :

Ce que vous voyez là, c'est ce qui se passe dans toutes les pauvres âmes auxquelles je n'ai pas pris la peine de donner soixante-sept mille corps²⁵⁸.

Les traits caractéristiques de la faculté inhabituelle de Sabine facilitent la comparaison de l'ubiquité non seulement à la multiplication (les multiples exemplaires de Sabine) mais également au dédoublement (le sentiment de déchirement intérieur éprouvé par l'héroïne). Comme le remarque Thierry Ozwald, l'intérêt de la faculté de Sabine « ne réside pas dans le fait de se trouver partout à la fois, mais d'être plusieurs conjointement, c'est-à-dire d'être multiple »²⁵⁹. Les exemplaires de Sabine qui, malgré elle, s'adonnent à la débauche s'éloignent de plus en plus du modèle primitif. Si l'on en croit Daniel Grojnowski, les causes de ce développement résultent des facteurs extérieurs :

Même dans le cas où un individu se multiplie à l'identique, par clonage, chaque unité se différencie du fait des expériences particulières que lui imposent le terrain, le climat²⁶⁰.

C'est en cela que l'héroïne de Marcel Aymé se différencie du héros de Guillaume Apollinaire. Le baron d'Ormesan se divise mais sa multiplication consiste à être présent partout de la même manière : devant les synagogues, il professe la même chose. Le cas du baron d'Ormesan se rapproche de la schizophrénie, typique selon Gilbert Millet et Denis Labbé de chaque créateur²⁶¹. Sabine laisse un de ses sosies, Louise Mégnin, vivre dans des conditions calamiteuses :

²⁵⁸ M. Aymé, « Les Sabines », in : *Le Passe-muraille*, op. cit., p. 56.

²⁵⁹ T. Ozwald, op. cit., p. 98.

²⁶⁰ D. Grojnowski, « Faire rêver le lecteur. Saturation et indétermination dans *Bérénice*, *Morelle*, *Ligeia*, *Eléonora* d'Edgar Poe », in : M. Erman (dir.), *La Nouvelle, un genre indécis*, Dijon, Centre de Recherches Le Texte et L'Édition université de Bourgogne, 1998, pp. 33-34.

²⁶¹ Cf. G. Millet et D. Labbé, *Les Mots du merveilleux et du fantastique*, op. cit., p. 152.

On supposera peut-être que cette descente expiatoire au séjour des damnés et des chiffonniers, dans la puanteur, la vermine, les plaies, les pustules, la faim, les couteaux, les loques, le vin dur et les gueulements d'abrutis, avait fait faire à la pécheresse multiconcorps un grand pas sur le chemin de la vertu²⁶².

Louise Mégnin s'habitue à sa vie misérable car elle peut en fuir par l'intermédiaire de ses sœurs dispersées dans le monde. Cela dure jusqu'au jour où elle est violée par un homme abominable, ressemblant à un gorille, qui la fréquente de plus en plus souvent et parfois reste chez elle plusieurs jours. À la suite de cette épreuve répugnante, quelques Sabines rompent avec leurs amants et cherchent un emploi respectable ; il y a aussi celles qui, dégoûtées du gorille pendant les moments de lubricité, reviennent à d'anciennes mœurs. Des horreurs subies de plus en plus souvent par Louise Mégnin finissent par amener ses multiples exemplaires sur la voie de bonnes œuvres, de travail et de sacrifice. Même les anges et Dieu apprécient l'efficacité des visites du gorille. Un jour, Théorème rencontre Louise Mégnin et reconnaît en elle Sabine. Les anciens amoureux sentent le mal qu'ils se sont fait autrefois et, silencieusement, ils se le pardonnent. Malheureusement, la scène est interrompue par l'arrivée du gorille qui étrangle les deux amants et jette leurs cadavres dans la Seine juste avant de se suicider. La scène de la mort des Sabines est pareille dans chaque coin du monde : chacune d'elles sourit (à cause des retrouvailles avec le premier vrai amant) en tenant la main à son cou (le geste défenseur contre l'étreinte mortuaire du gorille).

Par cette fin malheureuse, le récit « Les Sabines » s'éloigne du conte merveilleux, bien que dans l'*incipit* Marcel Aymé emploie la formule « Il y avait... », introduisant habituellement dans le monde féérique. Cette transgression des principes du texte merveilleux n'est pas unique. « Les Sabines » et « Le toucher à distance » possédant un dénouement malheureux, comme dans les récits fantastiques, ne retiennent cependant pas certains traits de cette catégorie. Dans la littérature fantastique, d'après Michel Guiomar, la figure du double hante celui qui se trouve dans une situation confuse, qui doute et qui est incertain²⁶³. C'est pourquoi, le plus souvent, ce sont des personnages solitaires ou résignés. Il serait

²⁶² M. Aymé, « Les Sabines », in : *Le Passe-muraille*, op. cit., pp. 50-51.

²⁶³ Cf. M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la Mort*, op. cit., pp. 285-324.

difficile de retrouver une telle figure dans les contes mentionnés ci-dessus. Sabine et le baron d'Ormesan sont pourvus de dons extraordinaires mais ils ne sont ni victimes ni bourreaux, surtout dans les premiers temps du maniement de leur faculté. D'ailleurs, le baron croit à son invention et non à une faculté inaccoutumée ; bien sûr, il s'agit, dans ce cas-là, d'une explication pseudo-rationnelle d'un don inhabituel. Le fantastique du XIX^e siècle, comme l'analyse Magdalena Wandzioch, attribue à la faculté magique une source double : une force mystérieuse, par exemple chez Théophile Gautier, et une défaillance psychique, chez Guy de Maupassant²⁶⁴. Sabine et le baron d'Ormesan sont loin d'états anormaux. Ils sont conscients, perspicaces et veulent profiter de leurs facultés dans un but concret. À cela, il convient d'ajouter que le personnage frappé d'une maladie psychique et hanté par son double ne voit d'autre issue que le suicide. Marcel Aymé et Guillaume Apollinaire jouent avec cette possible terminaison : le premier nouvelliste remplace le suicide par le hasard (Louise-Sabine est tuée par le gorille jaloux), le second par le meurtre de celui à qui le propriétaire du don insolite dévoile son secret (c'est le narrateur qui ne peut pas supporter l'idée qu'il pourrait être pris pour un fou s'il déclarait l'ubiquité du baron d'Ormesan).

Outre les dons liés à l'ouïe et à la vue, nous avons repéré dans notre corpus des personnages gratifiés de capacités concernant le toucher : la faculté de passer à travers les murs et le mimétisme ; ils peuvent être analysés simultanément car le mimétisme consiste, dans le texte dont nous parlons, à se rendre semblable aux murailles. « Le passe-muraille » de Marcel Aymé et « La disparition d'Honoré Subrac » sont le point de départ de notre réflexion. Le personnage ayméen à qui est délégué le pouvoir de traverser les murs n'est évoqué que par son nom : Dutilleul, qui fait penser à du tilleul, une infusion calmante. Ce célibataire de quarante-trois ans, habite à Montmartre et est fonctionnaire au ministère de l'Enregistrement, donc d'une institution qui n'existe dans aucun système administratif d'aucun pays. C'est un homme ordinaire qui mène, comme l'annonce déjà son nom, une vie dépourvue d'événements imprévus ou de grands bouleversements. Son aspect physique – un binocle et une barbiche – semble

²⁶⁴ M. Wandzioch, *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*, op. cit., p. 140.

indiquer un traditionaliste peu enclin à des changements. Il est doté, dès le début de l'histoire, de la faculté de passer à travers les murs « sans en être incommodé »²⁶⁵. Par cette présence du surnaturel manifeste au seuil du conte, Marcel Aymé s'éloigne de la littérature fantastique où, comme l'observe Georges Jacquemin, « l'apparition [...] vient en cours de récit, l'écrivain la fait pressentir, elle est voulue »²⁶⁶.

Marcel Aymé recourt, comme dans le cas de Sabine, à la technique de l'évidence que nous avons déjà mentionnée. Ce procédé ayméen reçoit encore une autre appellation de la part de François Raymond et Daniel Compère : ils parlent de cette introduction du phénomène surnaturel dans un monde quotidien sans effet de surprise comme d'un « fantastique ancré dans le réel »²⁶⁷, mais si le cadre réaliste est une condition *sine qua non* du fantastique canonique, on ne peut classer les contes de Marcel Aymé dans cette catégorie par le seul ancrage de l'action dans le monde familier. Il faut leur trouver une autre appellation. Ce n'est plus le fantastique traditionnel des grands maîtres de l'époque précédente. Les critiques notent que chez lui le fantastique est accepté. Pourtant, si l'élément irrationnel ne provoque aucune perturbation de la réalité, il risque de se confondre avec le merveilleux du conte de fées. La classification du phénomène inhabituel ayméen est d'autant plus difficile que le merveilleux apparaît dans le monde familier. L'appellation « insolite » pourrait, selon nous, servir de terme caractérisant ce qui transgresse les frontières des catégories déjà existantes et ce qui reste inclassable, comme dans les textes de Marcel Aymé et de Guillaume Apollinaire.

Dutilleul découvre sa faculté par hasard sans en être trop contrarié. Comme le don exceptionnel menace de déstabiliser sa vie partagée harmonieusement entre le travail et le loisir, il consulte un médecin. Celui-ci, convaincu de la vérité des paroles de son patient, prescrit une cure aussi bizarre que le nom de la maladie qu'il diagnostique :

Le docteur [...] découvrit la cause du mal dans un durcissement hélicoïdal de la paroi strangulaire du corps thyroïde. Il prescrivit le surmenage intensif

²⁶⁵ M. Aymé, « Le passe-muraille », in : *Le Passe-muraille, op. cit.*, p. 7.

²⁶⁶ G. Jacquemin, *Littérature fantastique*, Bruxelles, Éditions Labor, 1974, p. 127.

²⁶⁷ F. Raymond et D. Compère, *Les Maîtres du fantastique en littérature*, Paris, Bordas S.A., 1994, p. 160.

et, à raison de deux cachets par an, l'absorption de poudre de pirette tétravalente, mélange de farine de riz et d'hormone de centaure²⁶⁸.

Dutilleul oublie vite les indications du médecin et, par conséquent, garde sa faculté quoiqu'il ne s'en serve pas. Une telle situation dure jusqu'à l'arrivée d'un nouveau chef dans son bureau.

Dans « La disparition d'Honoré Subrac », la faculté de mimétisme du héros est dévoilée par le narrateur qui, comme dans le cas du baron d'Ormesan, se prend pour son ami. À la manière de la prolepse genettienne, l'*incipit* annonce le dénouement :

En dépit des recherches les plus minutieuses, la police n'est pas arrivée à élucider le mystère de la disparition d'Honoré Subrac²⁶⁹.

Le narrateur se sentant obligé de révéler la vérité sur cette disparition est pris pour un fou et il est traité avec négligence. Sa prétendue démence a deux raisons : premièrement, le don d'Honoré est incroyable ; deuxièmement, Honoré Subrac passait pour un original car, indépendamment de la saison, il ne portait qu'une houppelande et des pantoufles, pour se dévêtir plus vite, comme il l'expliquait. Le vrai sens d'un tel habit étrange est expliqué postérieurement. Une nuit, dans la rue, le narrateur entend l'appeler une voix venant d'une muraille : c'est son ami, mais il ne voit que son costume jeté sur le trottoir au pied du mur. Comme la rue est vide, Honoré Subrac se détache de la muraille et met son habit. Il ne lui reste qu'à s'expliquer devant le narrateur surpris, ce qu'il fait aussitôt. Le don qu'il possède, c'est la possibilité de se confondre avec l'entourage. Dans la nature, certains animaux faibles profitent du mimétisme afin de se cacher devant leur ennemi. Honoré Subrac peut se fondre dans un mur ; c'était une muraille qui l'entourait lors de la première manifestation du don insolite. Une nuit, il a été surpris chez sa maîtresse par son mari brutal tenant un revolver à la main :

Ma peur, dit-il, fut indicible, et je n'eus qu'une envie, lâche que j'étais et que je suis encore : celle de disparaître. M'adossant au mur, je souhaitais me

²⁶⁸ M. Aymé, « Le passe-muraille », in : *Le Passe-muraille*, *op. cit.*, p. 8.

²⁶⁹ G. Apollinaire, « La disparition d'Honoré Subrac », *op. cit.*, p. 183.

confondre avec lui. Et l'événement imprévu se réalisa aussitôt. Je devins de la couleur du papier de tenture, et mes membres, s'aplatissant dans un étirement volontaire et inconcevable, il me parut que je faisais corps avec le mur et que personne désormais ne me voyait²⁷⁰.

En effet, le mari ne le voit pas et, comme la fuite de l'amant est impossible, le mari s'enrage : il tue sa femme et s'en va en pleurant. Depuis, il n'a pas d'autre sens à sa vie que la poursuite et l'assassinat de l'amant de sa femme. La réaction du narrateur, qui, comme le mari, est témoin du phénomène inconcevable, est tout à fait différente : le narrateur félicite Honoré d'un pouvoir si enviable et il essaie, lui-même, de se confondre avec les objets de son entourage ; mais il n'y réussit pas car ce mimétisme peut avoir lieu seulement dans la situation d'un véritable danger.

L'utilisation de la faculté de mimétisme par Honoré Subrac est subite et continuelle car il sent tout le temps la menace. Quant à Dutilleul, il ne se sert de son don que beaucoup plus tard, poussé, d'ailleurs, par sa fierté blessée. Dès l'arrivée du nouveau chef, M. Lécuyer, la vie habituelle de Dutilleul est bouleversée. Le supérieur exige que son employé modifie la formule initiale par laquelle il commence ses lettres. Dutilleul, qui l'emploie depuis vingt ans, ne peut pas s'habituer à la nouvelle façon épistolaire et s'expose ainsi à des remontrances de la part de M. Lécuyer. Ne pouvant plus bien dormir, ensuite relégué dans un petit réduit, Dutilleul pense à la vengeance. Pour l'accomplir, il profite de son don et du fait que son bureau est séparé de celui du chef par un mur : à maintes reprises (vingt-trois dans une seule journée), Dutilleul passe sa tête à travers la muraille dans le bureau du chef, l'insulte et reprend sa posture de fonctionnaire zélé quand le chef affolé accourt dans son réduit. Il n'est pas étonnant que le chef en perde bientôt la tête : il maigrit, devient pâle, se comporte d'une manière inaccoutumée et finit par être emmené dans une maison de santé. L'utilisation de la faculté de traverser les murs pour se délivrer d'un chef tyrannique est la première étape vers l'anéantissement du héros :

[...] Passer à travers les murs ne saurait d'ailleurs constituer une fin en soi. C'est le départ d'une aventure, qui appelle une suite, un développement et,

²⁷⁰ G. Apollinaire, « La disparition d'Honoré Subrac », *op. cit.*, p. 187.

en somme, une rétribution. Dutilleul le comprit très bien. Il sentait en lui un besoin d'expansion, un désir croissant de s'accomplir et de se surpasser, et une certaine nostalgie qui était quelque chose comme l'appel de derrière le mur²⁷¹.

Tout en sentant le désir irrésistible de profiter de son don, Dutilleul ne peut pas s'imaginer qu'il provoquera sa perte. La lecture des faits divers lui inspire des cambriolages dans les banques ou les bijouteries parisiennes. En se laissant connaître sous le pseudonyme « Garou-Garou », il bouleverse et enchante à la fois. Ses collègues du bureau ne cessent pas de parler de l'audace du voleur. À les entendre, Dutilleul ne peut et ne veut garder son secret plus longtemps. Il le dévoile et s'expose de la sorte à des railleries incessantes car personne ne le croit. Pour se venger de ses collègues, Dutilleul se laisse arrêter mais une fois en prison il s'en évade par les murs. Ses enfermements successifs et ses fuites répétées occasionnent des situations hilarantes. Bientôt ennuyé et las de ses succès, il se retire et change d'aspect pour ne pas être reconnu. Il fait la connaissance d'une belle blonde dont il tombe amoureux. Il apprend qu'elle est mariée et que son mari l'enferme dans sa chambre quand il s'absente. Comme pour lui les murs ne sont pas des obstacles, il pénètre chez la recluse et devient son amant. Le lendemain, pris de maux de tête, il absorbe deux cachets d'un médicament qu'il prend pour de l'aspirine et rend visite à la prisonnière. En la quittant, il a l'impression que les murs de la maison ne le laissent pas passer aussi facilement que d'habitude. Sans y réfléchir longtemps, il s'engage à travers la muraille de clôture qui malheureusement devient de plus en plus résistante :

Il lui semblait se mouvoir dans une matière encore fluide, mais qui devenait pâteuse et prenait, à chacun de ses efforts, plus de consistance. Ayant réussi à se loger tout entier dans l'épaisseur du mur, il s'aperçut qu'il n'avancait plus et se souvint avec terreur des deux cachets qu'il avait pris dans la journée. Ces cachets, qu'il avait crus d'aspirine, contenaient en réalité de la poudre de pirette tétravalente prescrite par le docteur l'année précédente. L'effet de cette médication s'ajoutant à celui d'un surmenage intensif, se manifestait d'une façon soudaine²⁷².

²⁷¹ M. Aymé, « Le passe-muraille », in : *Le Passe-muraille*, op. cit., p. 11.

²⁷² *Ibidem*, p. 19.

L'étrange médication prescrite autrefois s'avère finalement efficace et Dutilleul reste figé à l'intérieur du mur, châtié ainsi pour avoir abusé du pouvoir surnaturel.

L'effet comique que Marcel Aymé obtient grâce à la nature et à l'action du médicament est atténué ici par le destin malheureux du personnage : il est impossible de ne pas subir l'influence néfaste du don extraordinaire. Son possesseur s'en sert d'abord avec modération (Dutilleul veut se venger des réprimandes de son chef), puis se laisse attirer par sa force et s'en sert de plus en plus souvent jusqu'à l'outrance. Jean-Louis Dumont voit dans le changement que subit Dutilleul une sorte de métamorphose²⁷³ accentuée par l'invention du pseudonyme « Garou-Garou ». La transformation de Dutilleul s'opère au niveau du psychisme – le héros n'est pas doté de la capacité de se changer en loup. Le choix d'un tel animal cache des significations éclairant la compréhension du comportement de Dutilleul. Dans les contes traditionnels, le loup incarne d'un côté la force, le danger, la puissance néfaste, et de l'autre, le côté bestial et sensuel de l'homme. Tout au début de la nouvelle, Dutilleul est un simple fonctionnaire qui passe son temps libre à lire des journaux et à agrandir sa collection des timbres. Il est simple, calme, discret, consciencieux. Le don enviable fait de ce petit employé un cambrioleur estimé et un amant capable de berner un mari grossier. Jean-Louis Dumont démontre que le héros n'a pas vu en quoi la faculté découverte pouvait l'aider mais s'en servait au fur et à mesure pour obtenir le respect et l'amour – deux sentiments méconnus par lui. Au début de la nouvelle, Dutilleul n'est qu'un fonctionnaire ordinaire, rien ne fait de lui un être remarquable. Quand il découvre sa faculté, il essaie de continuer la même vie mais il lui est impossible de rester le même. En profitant de son don pour la

²⁷³ J.-L. Dumont, *Marcel Aymé et le merveilleux*, Jean-Louis Dumont, 1967, p. 126. Le titre de l'ouvrage pourrait indiquer l'appartenance des textes de M. Aymé à une catégorie bien précise, celle du féerique. Nous trouvons néanmoins qu'il est loisible d'examiner ses récits dans l'optique de l'insolite car, très souvent, l'auteur est considéré comme inclassable. Pour confirmer notre opinion nous évoquons une étude dont la lecture nous a inspiré cette tentative : G. Robert et A. Lioret, *Marcel Aymé insolite*, Paris, Éditions de La Revue Indépendante, 1958. Ch. Lloyd, lui aussi, souligne que les récits de M. Aymé dépassent les catégories taxinomiques établies par T. Todorov : elles sont singulièrement inappropriées aux fictions ayméennes relevant de la certitude du fantastique : Idem, « Marcel Aymé *La carte* », in : *Short French Fiction. Essays on the short story in France in the twentieth century*, J. E. Flower (éd.), University of Exeter Press, 1998, p. 159. A. Ablamowicz parle également de l'insolite dans les textes du conteur : « L'insolite qui se traduit dans l'œuvre de Marcel Aymé par un merveilleux tout à fait particulier sert de pierre de touche à la crédibilité de ses écrits et permet une critique extrêmement sévère de toutes les absurdités de la vie contemporaine » : Idem, *Contes et nouvelles en France de Maurois à Yourcenar*, op. cit., p. 64. Pour G. Jacquemin, M. Aymé « invente un fantastique naturel » : Idem, op. cit., p. 126.

première fois, Dutilleul déclenche le mécanisme irréparable préparant sa propre perte. Jean-Louis Dumont résume la décision du personnage en mots suivants :

Il a fait un choix existentiel. Il est, dans ce cas, la victime d'une anomalie²⁷⁴.

Dutilleul périt à cause de son incontinence bien qu'elle ressemble à une force mystérieuse et destructive. Quelle que soit la raison de sa perte, une évidence s'impose : toute transgression de la nature humaine, dans le monde réel, ne peut pas durer longtemps ; tout rapprochement de l'irréel implique l'acceptation des conséquences fâcheuses.

Les mêmes constatations s'appliquent au héros du récit de Guillaume Apollinaire. Comme dans le cas de Dutilleul, la faculté étrange d'Honoré Subrac provoquera sa fin tragique. Il y a cependant quelques points divergents entre les deux protagonistes. Honoré Subrac, nous l'avons dit, découvre son mimétisme dans une situation d'effroi démesuré. Il n'y recourt que dans les moments de péril fréquents dus à l'obsession du mari qui le traque depuis leur rencontre fatale. Contrairement à Dutilleul, Honoré Subrac n'a pas la possibilité de profiter de son don dans d'autres situations. Toute sa caractéristique est réduite à la peur, tandis que celle de Dutilleul s'enrichit avec le développement du récit – de la simplicité à la fierté, à la malignité et à l'imagination. Dans le cas d'Honoré, le déroulement de l'action coïncide seulement avec l'augmentation de son appréhension. Sauvé la première fois par son mimétisme, il en devient victime par la persévérance de son chasseur. La seule solution possible pour lui est une fuite dans un village perdu. Le narrateur préoccupé du sort de son ami affolé, veut l'aider et l'accompagne à la gare. Dans la rue, l'effroi d'Honoré est tellement intense qu'il ne cesse pas de se retourner. À un moment, il aperçoit le mari, le revolver à la main. Honoré Subrac s'enfuit vers le mur pour se confondre avec lui. Il y réussit mais le mari, stupéfait et furieux tire six fois sur la muraille qui « semblait lui avoir ravi sa victime »²⁷⁵. Après son départ, le narrateur appelle Honoré mais n'entend aucune réponse :

Je tâtai la muraille, *elle était encore tiède*, et je remarquai que, des dix balles de revolver, trois avaient frappé à la hauteur *d'un cœur d'homme*, tandis que

²⁷⁴ J.-L. Dumont, *op. cit.*, p. 126.

²⁷⁵ G. Apollinaire, « La disparition d'Honoré Subrac », *op. cit.*, p. 190.

les autres avaient éraflé le plâtre, plus haut, là où il me sembla distinguer, vaguement, les contours d'un visage²⁷⁶.

De la même façon que Dutilleul, Honoré Subrac reste englouti par le mur. La destruction du premier protagoniste peut être imputée à un oubli et à une erreur, celle du deuxième est une vengeance d'un tiers. Dans les termes proppiens, le rôle d'antagoniste est tenu tantôt par le destinataire de la faculté singulière, tantôt par le mari qui veut se venger, nous semble-t-il, non parce qu'il a surpris sa femme avec un homme, mais parce que l'amant de sa femme n'a pas pu fuir, d'un point de vue rationnel, devant lui.

L'analyse des figures principales des contes de Marcel Aymé et de Guillaume Apollinaire met en relief le jeu du toucher et de la vue. Le premier sens est lié aux protagonistes dotés du pouvoir de traverser ou de se confondre avec les murs. Ni Dutilleul ni Honoré Subrac ne sentent la dureté de la matière compacte. Le passe-muraille éprouve une faible résistance lorsque le médicament qu'il a pris commence à combattre sa maladie. La vue, quant à elle, concerne plutôt les témoins de la réalisation de la faculté magique : le mari qui voit se dissiper incroyablement l'amant de sa femme, le narrateur qui observe Honoré Subrac se détacher et se confondre avec le mur. Seul le mari, qui se trouve en position d'opposant, ne peut pas accepter l'existence du phénomène inexplicable. Il est dominé par les sentiments, telles la rage et la violence, qui semblent paralyser sa pensée rationnelle.

L'insolitation de l'univers représenté par le biais de sa composante qu'est le personnage se fait aussi par l'attribution au protagoniste d'une force exceptionnelle qui en fait un héros à la manière des mi-hommes mi-dieux mythiques. Ce don peut avoir la forme d'une endurance psychique et d'une fermeté dans ses convictions, comme pour le moine Thérapion, ardent et inlassable dans sa lutte contre le paganisme aux premières heures du christianisme. Le caractère exceptionnel de ce héros de « Notre-Dame-des-Hirondelles » de Marguerite Yourcenar est saisissable implicitement dans sa poursuite des Nymphes et explicitement dans le sommaire sur son passé :

²⁷⁶ G. Apollinaire, « La disparition d'Honoré Subrac », *op. cit.*, p. 190. C'est l'auteur qui souligne.

[...] il était rude, austère, doux seulement envers les créatures en qui il ne soupçonnait pas la présence des démons. En Égypte, il avait ressuscité et évangélisé des momies ; à Byzance, il avait confessé des empereurs ; il était venu en Grèce sur la foi d'un songe, dans l'intention d'exorciser cette terre encore soumise aux sortilèges de Pan²⁷⁷.

Outre l'exceptionnel qui tient à une force psychique, il y a encore des personnages qui se distinguent par une force physique. Dans « Le lait de la mort » de Marguerite Yourcenar, la jeune femme emmurée vive dans les fondements d'une tour, qui ne cesse pas de s'écrouler, allaite son fils par les deux fentes dans la muraille pendant deux ans. Dans « Le sourire de Marco », le même auteur présente le héros qui feint la mort pour échapper à la vengeance de son ancienne maîtresse. Comme celle-ci doute de la mort de Marco, elle fait soumettre son corps à trois épreuves cruelles et insurmontables : d'abord il est crucifié, ensuite les bourreaux mettent des charbons ardents sur sa poitrine mais aucune grimace ne se lit sur son visage, aucun cri ne s'échappe de sa gorge. Seule l'épreuve de la danse de jeunes filles touche le supplicié mais comme une des danseuses est charmée par sa beauté, Marko survit et punit, par les mêmes tortures, la maîtresse. Il ne périra que lors d'un combat singulier avec un homme inconnu :

Le petit vieux se leva. Il était vraiment petit ; il n'arrivait qu'à l'épaule de Marko. Il resta là sans rien dire ni faire. Marko se jeta sur lui à bras raccourcis. Mais on aurait dit que ses coups n'atteignaient pas l'homme, et pourtant, les poings de Marko étaient en sang²⁷⁸.

L'impuissance du protagoniste ne peut s'expliquer que de manière allégorique : le vieux semble incarner la mort même.

Tôt ou tard, les pouvoirs exceptionnels octroyés aux personnages peuvent aboutir à la destruction des bénéficiaires ou des témoins des phénomènes dérogeant à la logique. Cela nous fait penser à la destruction du héros, advenue par l'intermédiaire de personnages secondaires (opposants), porteurs des puissances funestes, dont parle Jean-Luc Steinmetz. Dans son ouvrage *La*

²⁷⁷ M. Yourcenar, « Notre-Dame-des-Hirondelles », in : *Nouvelles orientales* [1938], Éditions Gallimard, 2005, p. 91.

²⁷⁸ M. Yourcenar, « La fin de Marko Kraliévitich », *op. cit.*, p. 134.

Littérature fantastique, il distingue deux natures de ce phénomène : l'anéantissement s'opère soit sournoisement, soit impétueusement²⁷⁹. Dans les contes insolites, une telle destinée des protagonistes est déviée car la destruction semble résider en eux-mêmes, dans l'abus de leurs facultés exceptionnelles. Il faut souligner aussi qu'à la différence du fantastique, le héros doté d'un pouvoir prodigieux ne se demande pas s'il rêve ou s'il devient fou ; il est touché d'une sorte d'« indifférence affective »²⁸⁰. Nous pouvons décrire l'état du personnage qui fait face à l'événement inhabituel en recourant aux paroles de Louis Vax :

Le surnaturel entre presque naturellement dans sa vie. De ce fait, il est moins angoissant. Il est même presque agréable²⁸¹.

L'absence d'effroi différencie le conte insolite du récit fantastique, dans la même mesure que l'acceptation du surnaturel. Un autre point divergeant avec le fantastique est le peu d'intérêt pour les figures des rationalistes décidés. Comme le souligne Jacques Van Herp, ce type de personnage est essentiel dans la catégorie mentionnée :

Pareil personnage est une nécessité interne du récit, car, peu à peu, il se trouve acculé, traqué, confronté à une réalité qu'il a toujours niée, qu'il tenta d'exorciser, qu'il voudrait encore repousser²⁸².

La réflexion sur les personnages dont la nature insolite se manifeste dans une faculté inhabituelle doit se garder de négliger un autre élément de l'univers représenté – les objets, avec lesquels ces premiers entrent en interaction. En fait, tout se ramène au fond au protagoniste, parce que l'insolite d'un objet ne peut s'imposer que par son intermédiaire.

L'examen des contes centré sur la composante inanimée de l'univers représenté nous a permis d'observer quelques caractéristiques répétitives des objets : dans certains récits, la référence à la typologie actantielle démystifie l'objet insolite qui est, en vérité, un faux objet de la recherche du protagoniste et

²⁷⁹ Cf. J.-L. Steinmetz, *La Littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 31.

²⁸⁰ L. Vax, *La Séduction de l'étrange*, *op. cit.*, p. 225.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 224.

²⁸² J. Van Herp, *op. cit.*, p. 67.

devient tantôt adjuvant, tantôt opposant. Ainsi, l'objet acquiert-il le statut de personnage, au sens étymologique du mot, car cet élément structural du conte masque le fait qu'il est gratifié de vie. D'où le terme que nous voudrions proposer – « personnage-objet ». Il y a également des contes où l'objet joue le rôle de « passeur » de l'insolite ; bien qu'il reste inanimé, il exerce un pouvoir secret et participe à un événement inhabituel ; on pourrait le qualifier d'« objet-phénomène ». Cette deuxième fonction de l'objet est moins fréquente.

Puisque l'inanimé est souvent exploité dans les domaines du fantastique et du féerique, il est utile de rappeler son statut dans ces catégories. Gilbert Millet et Denis Labbé différencient le caractère de l'objet selon son appartenance :

Contrairement à ce qui se passe dans la tradition du merveilleux où l'objet lui-même est le déclencheur, le fantastique n'en fait bien souvent que l'intermédiaire d'un désir extérieur²⁸³.

Comme les personnages humains et animaux, les objets peuvent être dotés d'une faculté inhabituelle et transgressant les lois physiques. La diversité de ces objets, communs, familiers ou artistiques, est comparable avec la richesse de leur position et leur fonction dans une histoire.

Premièrement, il y a des objets qui dans l'imaginaire collectif sont censés faire se produire un phénomène extraordinaire dont la nature est inoffensive, parfois même salutaire. C'est ainsi que plusieurs auteurs empruntent le motif des bottes de sept lieues du conte « Le Petit Poucet » de Charles Perrault. Ces chaussures magiques, permettant de traverser de grandes distances d'une seule enjambée, ne sont pourtant pas présentées comme dans le merveilleux : elles peuvent transmettre un message d'amour ou inviter aux voyages mentaux et aux évasions devant le monde incompréhensible (« La fougue du petit Poucet » de Michel Tournier). Dans « Les bottes de sept lieues » de Marcel Aymé, elles figurent dans la devanture d'une boutique d'un marchand singulier et sont l'objet du rêve de plusieurs écoliers qui doutent de leur valeur magique. Il s'avère toutefois qu'elles gardent encore leur pouvoir exceptionnel mais il n'est utilisé que discrètement par le garçon d'une pauvre femme de ménage méprisée : une nuit, le garçon va à l'autre bout de la terre pour lui cueillir quelques fleurs. À la

²⁸³ G. Millet et D. Labbé, *Le Fantastique* (2005), *op. cit.*, p. 182.

différence du féérique, l'insolite introduit cet objet inhabituel dans la réalité la plus précise et lui donne une nouvelle signification.

Marie Noël modifie légèrement le motif en attribuant le pouvoir de faire parcourir de grands espaces à un autre type de chaussures merveilleuses : « Les sabots d'or ». Une jeune orpheline, Espérance, les reçoit de la vieille sabotière qui lui confesse leur pouvoir :

Regarde bien par la fenêtre [dit la sabotière] et, quand tu verras passer ton bonheur, chausse-les aussitôt. Pars, tu le rattraperas. Mais fait bien attention, prends garde de ne pas te tromper et de ne pas courir par mégarde ta peine, car alors il te faudra la suivre jusqu'au dernier jour de ta vie²⁸⁴.

La jeune fille met les sabots pour courir après un cavalier mais, contrairement aux stéréotypes du merveilleux, les chaussures perdent peu à peu leur valeur magique, elles s'usent, deviennent pesantes et blessent les pieds d'Espérance. Les sabots ne sont donc plus un accessoire salutaire ; d'adjuvant elles deviennent l'opposant. La jeune fille est toujours en retard ; en effet, elle poursuit non sa bonne chance mais son malheur : comme le cavalier est fiancé et rentre pour ses noces, il ne reste à Espérance qu'à mourir.

Outre les objets prédestinés à être exceptionnels, nous pouvons distinguer des objets communs et familiers de l'univers réel qui sont mus d'une vie secrète. Ils se rapprochent des rôles remplis par les accessoires dans le domaine du fantastique. L'insolite leur enlève cependant tout trait anxigène comme par exemple dans « La bonne peinture » de Marcel Aymé où les tableaux de Lafleur acquièrent une vertu singulière : ils sont nourriciers non seulement pour l'esprit mais également pour le corps en calmant la faim et la soif physiques.

N'est pas porteur d'angoisse un simple lit qui, dans « Le brouillard » de Boris Vian, griffe le plancher à la manière d'un chat, et le narrateur, qui n'y voit rien d'inquiétant, est obligé de mettre sous chacun des pieds de cet objet une vieille chaussure :

²⁸⁴ M. Noël, « Les sabots d'or », in : *Contes* [1949], Éditions Stock, 1987, p. 96.

[...] et le lit en profita pour faire le tour de la pièce et lever la patte contre le mur. Avec des souliers, c'était amusant et facile de marcher²⁸⁵.

D'autres objets usuels – les timbres – n'ont rien d'épouvantable pour le protagoniste du récit « Les poissons morts » du même auteur, même si, collés sur son visage, ils commencent à « lui sucer le sang »²⁸⁶. Le héros les arrache tout simplement sans s'interroger sur la nature de l'événement ou l'état de sa santé psychique. C'est, d'ailleurs, ce qui différencie les objets de l'insolite de leurs correspondants dans le fantastique où les personnages s'aperçoivent de leur anomalie et cherchent à dévoiler la source de l'impensable.

Il y a également des objets qui servent à transmettre un message afin que le protagoniste soit préparé à l'avènement d'un fait inhabituel. Dans son enfance, le narrateur de « Déjà la neige » de Marcel Schneider reçoit de la Dame de Noël un fragment de pierre :

J'enfonçai la main dans la poche et j'en tirai une pierre grise où se dessinaient comme des plumes. On aurait dit le fragment d'une aile sculptée, une aile d'ange comme il s'en trouve à la cathédrale de Strasbourg. La pierre montrait une cassure nette et qui par sa couleur plus claire semblait récente²⁸⁷.

Par cet objet étrange, qui a la valeur de prolepse, un événement postérieur est annoncé :

Je remis la pierre inquiétante dans ma poche et pris part au festin avec les autres. Je ne pouvais prévoir l'importance que cette aile brisée devait prendre dans ma vie²⁸⁸.

En effet, beaucoup plus tard, le narrateur comprendra le message. Après une visite étrange et une disparition soudaine de son fils Edouard devenu soldat, le narrateur trouve dans sa poche un fragment de pierre cassée qui s'adapte parfaitement à la

²⁸⁵ B. Vian, « Le brouillard », in : *Les Fourmis, op. cit.*, p.146.

²⁸⁶ B. Vian, « Les poissons morts », in : *Les Fourmis, op. cit.*, p. 107.

²⁸⁷ M. Schneider, « Déjà la neige », in : *Déjà la neige*, Éditions Grasset et Fasquelle, 1974, pp. 94-95.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 96.

pièce qu'il a obtenue jadis. Croire à l'invisible, c'est accepter le retour d'Edouard comme revenant et la pierre avec les traces des ailes devient le symbole de l'existence de l'au-delà²⁸⁹. Ce conte illustre le principe de l'insolite : un objet ordinaire garde sa structure, sa banalité, mais se charge d'une nouvelle signification.

Chez certains conteurs, les objets générateurs de l'insolite sont dotés d'une force supérieure maléfique : un caillou fendu pareil à une géode cache dans son intérieur creux trois femmes minuscules – les pierreuses – qui, avant de se consommer comme des flammes, annoncent en latin au narrateur sa mort due aux émanations fâcheuses de l'atmosphère intérieure de la géode (« Les pierreuses » d'André Pieyre de Mandiargues) ; une serviette utilisée tour à tour par quatre poètes devient tellement sale qu'elle les tue tout en préservant miraculeusement leur image (« La serviette des poètes » de Guillaume Apollinaire) ; la présence des prénoms des filles de Noël Tournebise sur une liste dressée par lui, à cause du nombre incalculable de ses enfants, équivaut à leur existence, et, au contraire, la disparition du prénom due à la déchirure de la feuille entraîne le changement de la fille qui le portait en une ombre invisible (« La liste » de Marcel Aymé).

Le même caractère fâcheux est attribué à une broderie suspendue au-dessus du lit d'Hedwige par son père dans « Les cheveux d'eau » de Marcel Schneider :

Un jour, avec quatre épingles, il fixa au-dessus du lit de son enfant la soie brodée aux chats, murmura des mots incohérents et, sans même embrasser sa fille, tourna les talons pour ne plus revenir²⁹⁰.

Le pouvoir néfaste du tissu semble souligné par le dessin représentant l'animal qui dans la tradition occidentale devient le favori des sorcières ou des démons. L'imaginaire collectif lui attribuait, autrefois, la possibilité de vivre plusieurs existences, ce qui n'est pas sans importance pour la suite de l'histoire. Les paroles

²⁸⁹ Le fragment de pierre peut être considéré comme objet-preuve du phénomène surnaturel. Pour L. Lugnani, c'est un objet-médiateur (« oggetto mediatore ») qui témoigne d'une vérité équivoque car inexplicable et incroyable car absurde : Cf. Idem, « Verità e disordine », in : R. Ceserani et al., *La Narratione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 196.

²⁹⁰ M. Schneider, « Les cheveux d'eau », in : *Aux couleurs de la nuit* [1955], Paris, Éditions Albin Michel S.A., 1996, p. 70.

incompréhensibles prononcées par le père de l'enfant, Sven Sjöberg, rappellent des conjurations magiques et nuisent à l'enfant et à sa mère : la broderie tombe et étouffe l'enfant et, en même temps, réalise la malédiction jetée par Sven sur sa femme.

Les objets liés à la création artistique peuvent aussi être gratifiés du pouvoir fatidique. Dans le conte « La grotte aux coquillages », Marcel Schneider donne à un dessin mural représentant une silhouette humaine, une force d'envoûtement :

Le nez boursoufflé était fait d'un murex, deux argonautes en guise d'yeux et des tritons pour oreilles carrément décollées. Des patelles à côtes droites comme des clous imitaient la barbe. Tout cela composait une trogne de moine bourru, de jardinier gâteux, de soldat en goguette que l'artiste, par facétie, avait déguisé en Neptune en posant sur le front un diadème trois fois plus grand que le personnage tout embarrassé de cet ornement qui jurait avec sa grossièreté ; il semblait s'être arrêté pour rattraper sa majesté en déroute²⁹¹.

L'influence fâcheuse de la peinture provoque la déchéance de l'héroïne Mélitta qui tombe amoureuse de la figure qu'elle nomme Conradin : d'abord, elle devient silencieuse et perd le contact avec l'entourage mondain, puis, privée de visite dans la grotte, elle tombe malade, enfin, après avoir convaincu son ami Germanicus de la conduire une dernière fois chez Conradin elle y meurt sur un gisant découvert dans la crypte. Si l'on en croit Pierre Mabille, le sort de Mélitta est conditionné par son refuge :

La grotte évoque pour l'inconscient le sexe féminin et par lui le grand mystère. Elle suggère à la fois le désir dans son ardeur et l'espoir paresseux de revenir au calme de la vie prénatale. L'endroit est propice au rêve ; il incite à s'y cacher, pour aimer et mourir. Dans une telle atmosphère, des phénomènes remarquables se manifestent [...] ²⁹².

²⁹¹ M. Schneider, « Dans la grotte aux coquillages », in : *Aux couleurs de la nuit, op. cit.*, p. 209.

²⁹² P. Mabille, *Le Miroir du Merveilleux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962, p. 50.

L'événement remarquable, c'est le dessin mural qui d'abord séduit l'âme de l'être vivant, puis la détient à jamais.

La peinture comme objet doté d'un pouvoir inaccoutumé se manifeste également dans « Comment Wang-Fô fut sauvé » de Marguerite Yourcenar. Ce conte offre une bonne illustration de l'ambivalence et du double rôle que peut remplir un objet d'art : il est pernicieux et salutaire à la fois. Ce texte se base sur deux motifs liés à l'art : l'œuvre achevée, qu'est une toile, et l'acte de créer une œuvre.

Les principaux protagonistes entretiennent des relations variées avec la peinture, comprise dans sa double signification. Pour l'Empereur, les tableaux d'un vieux peintre talentueux, Wang-Fô, sont une source de déception car, entouré dans son enfance de toiles du maître, il s'est imaginé le monde à leur modèle, ce qui, malheureusement, ne correspond pas à la réalité :

Tu m'as fait croire que la mer ressemblait à la vaste nappe d'eau étalée sur tes toiles, si bleue qu'une pierre en y tombant ne peut que se changer en saphir, que les femmes s'ouvraient et se refermaient comme des fleurs, pareilles aux créatures qui s'avancent, poussées par le vent, dans les allées de tes jardins, et que les jeunes guerriers à la taille mince qui veillent dans les forteresses des frontières étaient eux-mêmes des flèches qui pouvaient vous transpercer le cœur²⁹³.

La peinture entraîne la désillusion ; son influence nuisible peut provoquer même la mort, comme en témoigne le sort de la femme de Ling, disciple de l'artiste : représentée en costume de fée sur un fond crépusculaire, ce qu'elle prend pour un augure de la mort, puis négligée par son mari qui lui préfère ses portraits, la jeune femme se pend aux branches d'un arbre.

Les toiles de Wang-Fô ne sont pourtant pas pernicieuses pour tous. En écoutant l'artiste, Ling découvre la beauté du monde extérieur et guérit de ses phobies : il ne craint plus ni les insectes, ni le tonnerre, ni le visage des morts. Pour le maître qui cherche à transmettre par ses toiles des aspects inouïs des objets familiers, l'art est sa seule raison de vivre, il compte plus que la réalité et il lui apporte le salut. Le tableau que le maître doit achever avant son exécution

²⁹³ M. Yourcenar, « Comment Wang-Fô fut sauvé », *op. cit.*, p. 20.

ordonnée par l'Empereur devient une porte sur l'autre univers, un espace limitrophe entre la réalité menacée par la mort et un ailleurs heureux où l'on peut accéder à condition de croire possible le franchissement du seuil qu'est la toile :

Le rouleau achevé par Wang-Fô restait posé sur la table basse. Une barque en occupait tout le premier plan. Elle s'éloignait peu à peu, laissant derrière elle un mince sillage qui se refermait sur la mer immobile. Déjà, on ne distinguait plus le visage des deux hommes assis dans le canot. Mais on apercevait encore l'écharpe rouge de Ling, et la barbe de Wang-Fô flottait au vent²⁹⁴.

La peinture, pourvue d'une force magique, apporte le salut et assure l'immortalité ou la pérennité à ceux qui savent s'y perdre. Elle témoigne également du pouvoir de Wang-Fô qui s'avère capable d'animer ses toiles par la dernière touche du pinceau et d'immobiliser la temporalité du vivant.

Un autre exemple de peinture possédant la force d'influer sur le monde extérieur est offert par Marcel Aymé dans « Les boîtes à peintures ». Le conteur attribue aux héroïnes du conte, Delphine et Marinette, le pouvoir de transformer la réalité en la peignant de leurs pinceaux féeriques : un âne dessiné de profil avec deux pattes en perd deux en effet.

La statue est un autre objet artistique auquel les conteurs de l'insolite octroient une force destructive. Quelle que soit la matière de la sculpture (terre, métal, minéral), la statue semble propice au jeu de masque car elle rappelle le vivant et s'associe habituellement au pouvoir. « L'archéologue » d'André Pieyre de Mandiargue nécessite quelque attention par le recours varié au motif de la statue. Tout d'abord, il sert à décrire Bettina, la fiancée du héros éponyme, Conrad Mur :

Cette absence de la répulsion attendue, le fait principal à me l'expliquer ne pouvait être que la dureté peu commune du torse de Bettina, lequel, tout nu qu'il se trouvait évidemment sous la laine, donnait à mes doigts l'illusion de poser sur du métal ou de la pierre²⁹⁵.

²⁹⁴ M. Yourcenar, « Comment Wang-Fô fut sauvé », *op. cit.*, p. 26.

²⁹⁵ A. Pieyre de Mandiargues, « L'archéologue », in : *Soleil des loups* [1951], Éditions Gallimard et André Pieyre de Mandiargues, 1985, p. 31.

La comparaison singulière que fait l'archéologue peut dériver de sa profession et semble s'inscrire dans la perspective descriptive de la beauté dont parle Roland Barthes. Dans *S/Z*, il note :

La beauté (contrairement à la laideur) ne peut vraiment s'expliquer : elle se dit, s'affirme, se répète en chaque partie du corps mais ne se décrit pas [...] Il ne reste plus alors au discours qu'à affirmer la perfection de chaque détail et à renvoyer « le reste » au code qui fonde toute beauté : l'Art²⁹⁶.

Pour Conrad Mur, la beauté de Bettina ne se présente qu'à travers ses connaissances et son savoir liés à l'art, et plus particulièrement à la dureté des sculptures féminines. Ainsi, son recours à l'art peut-il trahir ses passions masquées qui s'extériorisent dans le développement de l'histoire. Le motif de la statue revient tout d'abord lorsque l'archéologue effectue des fouilles à Pompéi. Accompagné de Bettina, il a la possibilité de voir la figure de la *bella Cesarina de cera*. Elle représente une femme nue de cire au ventre ouvert d'où jaillissent des fraises :

C'étaient fruits d'un jardin d'enfer, enracinés dans la chair vive et d'une luxuriance démoniaque²⁹⁷.

Quand après un certain temps Bettina tombe malade, l'archéologue s'explique la fièvre de sa fiancée comme l'influence maléfique de la figure de cire qu'ils ont vue. Le malheur ne frappe pas pourtant uniquement Bettina car le scientifique périt également. Sa mort semble être la punition de l'abandon de sa fiancée : l'archéologue est châtié par une immense statue de femme qui le fait dévorer par des crapauds. L'apparition de la figure géante rappelle à Conrad Mur la statue de bronze qu'il a admirée autrefois sous la mer :

[...] il [l'archéologue] n'a pas peur de cette nudité de femme qui linge après haillons se découvre, car ses proportions gigantesques, son coloris obscur et le vernis de sa peau grasse, la font ressembler trop à une statue de bronze, ainsi que toutes ces autres dont il aimait le contact froid sous les verrières des galeries désertes, et encore, de plus précise façon, à la grande courtisane,

²⁹⁶ R. Barthes, *S/Z*, Éditions du Seuil, 1970, p. 40.

²⁹⁷ A. Pieyre de Mandiargues, « L'archéologue », in : *Soleil des loups, op. cit.*, p. 48.

ou à la déesse, de marbre vert, qui en fixant sur lui des yeux d'émail lui a laissé prendre son anneau au fond de la mer, tandis qu'il reposait inconscient sur un bloc de lave à plus de cent mètres au-dessus du rivage²⁹⁸.

Le motif de la statue qui constitue le fil conducteur dès le commencement de l'histoire jusqu'à sa fin permet de dévoiler les désirs de l'archéologue qui tente d'immobiliser la beauté et la féminité. Le sort de Conrad Mur et de Bettina paraît comme voué à l'influence fatale de la statue ; le prémisses est le fait que la bague de la figure sous-marine est semblable à celle offerte par l'archéologue à sa fiancée²⁹⁹. La statue se présente alors comme une déesse fatale qui à la manière des dieux antiques peut gouverner la vie humaine et comme l'instrument de châtement.

Parfois les objets inertes dotés d'une force latente maléfique s'animent et menacent celui qui entre en contact avec eux : dans « L'inconstant » de Marcel Schneider par exemple, un chat empaillé, constituant une partie du décor d'une chambre, devient vivant et attaque le voyageur qui y dort :

Mais avant d'avoir pu regagner mon lit dans cette pièce où j'avais fini par m'orienter, je reçus comme une boule dans la poitrine et tandis que je portais la main sur la chose, une patte griffue me zébra le poignet, puis quatre dents s'enfoncèrent dans le gras de mon pouce³⁰⁰.

L'animation de l'animal empaillé et son passage au niveau supérieur dans la hiérarchie fait penser aux réflexions de Jean Fabre sur l'objet inanimé :

Dès que l'*objet* prend vie – et tout maléfice le pénètre, l'anime et le vivifie – le voici personnage, et actif³⁰¹.

Nous souscrivons à cette opinion partiellement car, à notre sens, les objets inertes de l'insolite semblent avoir perdu la nocivité angoissante. Le conte paraît le

²⁹⁸ A. Pieyre de Mandiargues, « L'archéologue », in : *Soleil des loups*, *op. cit.*, p. 59.

²⁹⁹ Cf. « La Vénus d'Ille » de P. Mérimée. Les motifs de la bague et de la statue rapprochent les deux récits et justifient leur lecture intertextuelle.

³⁰⁰ M. Schneider, « L'inconstant », in : *Aux couleurs de la nuit*, *op. cit.*, pp. 106-107. C'est l'auteur qui souligne.

³⁰¹ J. Fabre, *Le Miroir de sorcière*, Paris, Librairie José Corti, 1992, p. 230.

confirmer : en dépit de cet événement irréel qui dans le fantastique provoquerait, tout de suite, l'épouvante du témoin, le voyageur du conte s'endort.

Pour quelques auteurs, la transformation de l'objet immobile en un être vivant permet d'introduire sur la scène un adjuvant de leurs protagonistes. Chez Marcel Schneider par exemple, l'objet éponyme du conte, le mannequin noir, ami d'enfance et compagnon de jeu de Brunel, rend possible la vengeance du protagoniste qui a subi l'expérience de la guerre et des camps de la mort. Le pantin tue à sa place un soldat allemand :

Brunel allait rentrer dans sa chambre quand il perçut des mots confus, puis un éclat de rire et un cri de bête qu'on immole. Ainsi donc, sans le vouloir, il avait fait le geste qu'il fallait, formé des pensées qu'il fallait : son mannequin achevait ce que sa lâcheté avait laissé en suspens. Il tomba à genoux en sanglotant, il balbutia des prières à des dieux inconnus et, avec des mots qui ne frappent pas les oreilles humaines, il adjura le simulacre³⁰².

De prime abord, l'immobilité de l'objet anthropomorphe qui devient le déclencheur du maléfice évoque les procédés du fantastique. Marcel Schneider enfreint cependant le propre de cette catégorie qui est de susciter l'angoisse : ni enfant, ni adulte, Brunel n'est pas inquiété par le pantin. Son acte meurtrier est même salutaire pour le héros : le mannequin vengeur empêche Brunel, se culpabilisant de sa couardise, de se suicider.

Le même rôle d'adjuvant se laisse voir dans « L'ours » de Pierre Gripari. Une peau d'ours qui est le compagnon de jeu dans la solitude de petit Pierre non seulement commence à répondre aux questions du garçon, exige son amour mais également elle semble être la cause de la mort d'un de ses collègues qui l'a trahi et l'a humilié devant la classe. La fonction d'adjuvant de la peau vivante³⁰³ se trahit dans la demande d'affectation et dans la punition de l'opposant du petit personnage, dont la réaction est significative :

³⁰² M. Schneider, « Le mannequin noir », in : *Aux couleurs de la nuit, op. cit.*, p. 131.

³⁰³ Sur le motif de la peau d'animal amovible : Cf. F. Flahault, *L'Interprétation des contes*, Paris, Éditions Denoël, 1988, p. 168.

Quelques minutes plus tard, lorsqu'en entrant en classe la maîtresse nous annonce la mort de mon ennemi, je ne suis pas surpris – je savais³⁰⁴.

Comme dans le récit précédent, l'objet exerce une vengeance souhaitée par un être vivant. Le narrateur est frappé par cette coïncidence singulière. Il est loisible d'attribuer un rôle vengeur à la peau à cause de l'amitié qui l'unit avec le narrateur ; dans sa vie adulte, celui-ci sent une protection surnaturelle :

Chaque fois que, pour des raisons professionnelles ou autres, je me suis obligé de fréquenter régulièrement quelqu'un que je haïssais, ce quelqu'un-là est mort. De mort accidentelle, bien entendu, je n'ai jamais tué personne... - et pourtant il m'arrive de me demander parfois si je ne suis pas un assassin³⁰⁵.

Ce motif fait penser au roman d'Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*. Dans son étude consacrée à cet ouvrage, Alain Schaffner y voit un élément fantastique. Le théoricien souligne les liens entre la peau et la catégorie en question :

Le caractère maléfique de la Peau rappelle évidemment aussi nombre d'objets fantastiques, intermédiaires entre l'animé et l'inanimé, qui se caractérisent par la relation, souvent de dépendance, qui s'attache à leur possession³⁰⁶.

Nous devons admettre l'existence de la relation de dépendance entre la peau d'ours et Pierre, objet protecteur et petit garçon ; il nous semble cependant que le récit de Pierre Gripari est loin du fantastique car la peau n'est pas maléfique ; au contraire, elle permet à Pierre de retrouver son père et de fuir sa mère négligente.

La particularité de la peau dérive de sa capacité de parole humaine mais avant tout, à la différence du mannequin, elle tient à ce qu'elle paraisse devenir un vrai être vivant en subissant une métamorphose singulière ; nous y reviendrons.

³⁰⁴ P. Gripari, « L'ours », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, op. cit., p. 45.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 45.

³⁰⁶ A. Schaffner, *Honoré de Balzac La Peau de chagrin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 66.

L'objet de l'insolite, apparemment inerte, a des propriétés extraordinaires qui tantôt aident le protagoniste, tantôt lui nuisent. Contrairement au merveilleux, les pouvoirs féeriques peuvent s'exercer dans un monde familier régi par les lois naturelles ; à la différence du fantastique, les manifestations des forces surnaturelles ne servent plus à créer l'effet d'épouvante.

La concession d'un pouvoir inaccoutumé au protagoniste du conte, qu'il soit humain, animal ou objet, se présente comme un des moyens, dont parle Michel Guiomar, qui permettent de hausser cet élément de l'univers représenté dans la hiérarchie. Créer l'insolite consiste à conférer aux personnages un nouvel état par l'intermédiaire des facultés et des dons inaccoutumés qui ne sont aucunement inquiétants. Les possesseurs des facultés qui dérogent à des normes fixées sont construits sur le concept de l'indifférence affective, dont nous avons déjà parlé. Certains d'entre eux vivent une nouvelle existence ou accèdent à une vie supérieure, cosmique. Il faut souligner que le regard que les témoins du phénomène inhabituel portent sur un être différent et exceptionnel tient plutôt du trouble face à l'impensable ou de l'envie de la faculté singulière et non de l'effroi, comme il l'est dans le fantastique. Cette double attitude s'explique par la nature même de l'insolite qui désigne tout ce qui est contraire à l'habitude, à l'usage : l'inaccoutumé et l'étrange surprennent et déroutent mais, de même, séduisent. Il est vrai cependant que certaines capacités violant les lois de la nature amènent irrémédiablement le châtement du bénéficiaire.

3. Le personnage-phénomène

Dans les contes de notre corpus, les plus nombreux sont les personnages qui deviennent insolites par le fait de participer à un événement surnaturel et de devenir ainsi « personnage-phénomène ». Le terme, que nous empruntons à Joël Malrieu³⁰⁷, peut qualifier certains protagonistes des textes analysés dans la présente étude. Le trait caractéristique de la notion est la fusion de l'événement

³⁰⁷ Cf. J. Malrieu, *Le Fantastique*, Paris, Hachette Livre, 1992, p. 81.

surnaturel et du personnage³⁰⁸ ; désormais, ils ne font qu'un. Pour saisir l'insolitation des héros qui sont des composantes des phénomènes, il faut repérer les différences entre les figures de l'insolite et celles du fantastique et du merveilleux. Pour commencer notre recherche, nous recourons à la constatation de Joël Malrieu :

Ce qui différencie dès l'abord le phénomène merveilleux du phénomène fantastique, c'est que celui-ci ne saurait être identifié immédiatement comme tel³⁰⁹.

S'opposent donc d'un côté l'acceptation du fait irrationnel dans un univers révolu, de l'autre l'ignorance de la nature surnaturelle de l'événement dans une réalité concrète. L'insolite propose un jeu avec ces deux perspectives.

Dans son article « Trois modèles d'analyse du fantastique », Jean Molino constate l'inefficacité d'une seule méthode appliquée aux récits fantastiques. Comme nous l'avons vu, les modèles historiciste, thématique et structural, distingués par le critique, peuvent être utilisés également dans l'analyse du conte insolite. Il est généralement connu que la méthode thématique suscite un nombre d'opinions défavorables : Tzvetan Todorov manifeste sa méfiance, Louis Vax conteste le classement des thèmes dû à Roger Caillois³¹⁰, Jean-Luc Steinmetz souligne l'hétérogénéité des motifs thématiques³¹¹. Vu l'ambiguïté de la taxinomie des thèmes de la catégorie voisine de l'insolite, la recherche de nouvelles voies de distinction serait bien venue. C'est Jean-Luc Steinmetz qui en propose une, applicable aux contes insolites. Le théoricien distingue une thématique actantielle centrée sur des actions : apparition, possession, destruction et métamorphose³¹². Nous en transposons deux types d'activité – métamorphose et apparition – au champ de nos analyses tout en réservant le droit à d'éventuelles

³⁰⁸ De l'alliance du personnage et de l'événement parle également D. Grojnowski : « Dans sa conception la plus moderne, la nouvelle enregistre le moindre événement auquel le personnage est étroitement associé, au point de se confondre avec lui » : Idem, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, p. 112.

³⁰⁹ J. Malrieu, *op. cit.*, p. 81.

³¹⁰ Cf. L. Vax, *La Séduction de l'étrange*, *op. cit.*, pp. 54-62. Le théoricien met en doute la typologie élaborée et proposée par R. Caillois dans la préface à son *Anthologie du fantastique*, Paris Gallimard, 1966, reprise dans *Obliques précédé de Images, images...*, Paris, Édition Stock, 1975.

³¹¹ Cf. J.-L. Steinmetz, *op. cit.*, p. 23.

³¹² *Ibidem*, pp. 30-31.

modifications. Les deux autres actes n'étant pas aussi fréquents dans les textes du corpus, nous les évoquons ponctuellement dans d'autres réflexions.

En prenant en considération les modèles d'analyse susmentionnés, le plan d'étude des personnages-phénomènes engloberait trois instants : les personnages en métamorphose, les personnages en apparition, avec le cas à part des personnages en outre-monde.

Dans les contes insolites, la métamorphose prend des formes variées. Il y a des cas, dit traditionnels, de transformation d'un être humain en animal ou en plante³¹³, de transformation d'un(e) adolescent(e) en adulte³¹⁴, et des cas plus rares comme l'agrandissement d'un nain en homme de taille normale ou la lycanthropie à l'envers, c'est-à-dire la métamorphose d'un loup en homme. Tous ces exemples montrent que le conte insolite aime prolonger l'instant même de la transformation, quand les lois rationnelles oscillent, et il s'attarde sur les conséquences de la défiguration.

La logique du phénomène de la métamorphose, qui est un changement, donc un acte, dicte une réflexion sur les étapes de la transformation : comment est le personnage avant la métamorphose, s'il manifeste quelque prédisposition à la modification, comment se produit le phénomène, quelle est sa raison, et, finalement, quelles en sont les conséquences.

Dans la majorité des cas, la métamorphose touche un être humain : la métamorphose en cheval dans « Les suites d'une course » de Jules Supervielle, la métamorphose en fleur³¹⁵ dans « Lise changé en lis » de Marie Noël, et celle du nain en homme de taille normale dans « Le nain » de Marcel Aymé. La nouvelle

³¹³ La métamorphose d'une divinité ou d'un être humain en minéral, qui, également, est un des types traditionnels de la transformation, reste fort rare dans les contes insolites. Il faut, cependant, mentionner un exemple fourni par le récit d'Y. Gandon « Vie et métamorphose de Peter Finch » appartenant au recueil « En pays singulier », Henri Lefebvre, 1949.

³¹⁴ Ce type de métamorphose peut être lu comme l'allégorie du passage à la vie adulte, élément inhérent aux récits d'initiation. Il y a de telles histoires dans l'ensemble des recueils des textes du notre corpus. Néanmoins, nous n'en présentons pas d'analyses faute de phénomène insolite, sauf les quelques textes où il se produit. À un lecteur intéressé par le sujet, nous dressons, cependant, cette liste : « Rani » dans *L'Enfant de la haute mer* de J. Supervielle ; « Le sang et l'agneau » dans *Le Musée noir* d'A. Pieyre de Mandiargues ; « Amandine ou les deux jardins » dans *Le Coq de bruyère* de M. Tournier.

³¹⁵ Les exemples de métamorphose en animal ou en plante sont rappelés par D. Labbé et G. Millet dans leurs deux ouvrages : *Le Fantastique*, Paris, Ellipses/Éditions Marketing S.A., 2000, pp. 51, 54, et *Les Mots du merveilleux et du fantastique*, op. cit., p. 300. Un cas particulier constitue le conte de M. Aymé « L'éléphant », appartenant au recueil *Les Contes du chat perché*, où l'auteur fait subir à une poule une transformation en éléphant.

« Le loup-garou » de Boris Vian offre un exemple particulier : la métamorphose du loup en homme ou, autrement dit, la lycanthropie³¹⁶ à l'envers.

Les portraits des protagonistes humains des contes mentionnés sont limités à des éléments essentiels pour la préparation de la métamorphose. Le héros des « Suites d'une course », Sir Rufus Flox, est un homme de taille moyenne aux joues d'un rouge si intense que le narrateur les compare à des biftecks saignants. Sir Rufus Flox est gentleman-rider, le terme (de l'anglais *ride, rider*, monter à cheval, cavalier) indiquant un homme d'une couche sociale élevée, passionné par l'équitation et les courses de chevaux. Le loisir auquel s'adonne Sir Rufus Flox, ainsi que son patronyme, signalent l'originalité du protagoniste.

L'héroïne éponyme du conte de Marie Noël n'est dotée que d'un prénom. L'appellation « Lise », et le plus souvent « la petite Lise », se rapproche, au niveau des images graphique et phonétique, du nom de la fleur « lis » (ou « lys »), symbole de pureté, de candeur et de vertu. Le recours au motif floral a pour fonction la mise en relief du caractère de la petite fille. Elle est non seulement petite, innocente, mais aussi vulnérable et éphémère comme la plante, ce qui n'est pas sans importance pour la suite de l'histoire.

La réduction progressive des données sur les personnages, que nous observons dans les histoires de métamorphose, est encore plus radicale chez Marcel Aymé qui désigne son héros seulement comme un « nain ». Il ne s'agit pourtant pas d'un de ces êtres vilains qui peuplent les mythes scandinaves. Par sa petite taille, le nain ayméen ressemble à Oscar Matzerath, le héros du *Tambour* de Günter Grass. Outré par le monde des adultes, le protagoniste de Grass décide de perdre la parole et de cesser de grandir ; c'est pourquoi il simule une chute. Le nain ayméen se différencie de lui par la simplicité de son esprit – il ne tire pas de conclusion de ses observations. Ami de Mademoiselle Germina, l'écuyère du cirque Barnaboum où il fait ses tours, le nain est témoin des propos adressés par ses collègues à la belle artiste. Le sens des paroles donjuanesques lui reste caché :

Autour d'elle [Mlle Germina], il y avait toujours des hommes qui lui disaient des choses assez mystérieuses. Le nain était depuis longtemps habitué à ces

³¹⁶ Sur le mythe du loup-garou : Cf. S. Rochefort-Guillouet, *La Littérature fantastique en 50 ouvrages*, Ellipses/Édition Marketing S.A., 1998, pp. 137-139.

paroles de circonstance, et il aurait pu les répéter avec le sourire et le regard convenables, mais leur contenu demeurait pour lui une énigme irritante³¹⁷.

La rudesse des mœurs du nain, due à son ignorance, prêtera à des situations amusantes après la métamorphose que le héros subit plutôt du côté physique.

Loin de simplifier l'image du loup-garou, à l'instar des observations précédentes, Boris Vian s'amuse à décrire minutieusement son héros. Le loup, personnage non-humain traversant une métamorphose, est gratifié d'un prénom familial, Denis. C'est un animal adulte, au poil noir³¹⁸ et aux yeux de rubis, qui a une demeure dans les forêts picardes, non loin de Ville-d'Avray. Comme il est descendant des loups civilisés, ce qui est indiqué par le narrateur, Denis a un hobby : regarder les voitures passant sur la pente voisine, surprendre des amoureux dans les taillis, et collectionner les pièces automobiles ramassées après des accidents de voitures :

Passionné de mécanique, il aimait à contempler ses trophées et rêvait à l'atelier qu'il monterait certainement un jour. Quatre bielles d'alliage léger soutenaient un couvercle de malle utilisé en guise de table ; le lit se composait des sièges en cuir d'une vieille Amilcar éprise passagèrement d'un gros platane costaud, et deux pneus constituaient des cadres luxueux pour le portrait de parents longtemps chéris [...]³¹⁹.

Tout cela se marie harmonieusement avec les préférences alimentaires de ce, *ex definitione*, mammifère carnivore : Denis ne se nourrit que d'herbe, de jacinthes, de champignons et, en hiver, il se force à boire du lait volé au camion distributeur, la boisson qui lui déplaît par son goût de bête.

Une telle caractéristique de *lupus* rompt avec l'imaginaire collectif dans lequel l'animal est prédateur. Depuis toujours, les contes réitèrent les traits dangereux et maléfiques du loup, comme en témoigne, par excellence, Charles Perrault dans *Le Petit Chaperon Rouge*. La littérature fantastique, quant à elle,

³¹⁷ M. Aymé, « Le nain », in : *Le Nain* [1934], Éditions Gallimard, 2001, p. 9.

³¹⁸ La couleur du pelage, ni gris, ni blanc, mais noir, est un indice explicite du caractère exceptionnel du loup,

³¹⁹ B. Vian, « Le loup-garou », in : *Le Loup-garou et autres nouvelles* [1949], Christian Bourgeois, Cohérie Vian, 1996, p. 8.

d'un côté use de l'horreur que fait naître l'animal, de l'autre attribue au loup une symbolique : liberté, individualisme, solitude. Le loup incarne encore le double bestial de l'homme, et comme ce dernier a peur de ses instincts latents, il cherche à éliminer l'animal. Le loup-garou, qui est la manifestation perceptible de la dualité de l'homme, provoque les mêmes sentiments : dans l'imaginaire paysan, par exemple, le phénomène est associé aux forces sataniques.

Par sa nature (loup-garou), Denis de la nouvelle de Boris Vian connote la métamorphose ; l'invention artistique de l'auteur, pourtant, confère un aspect inouï à la lycanthropie³²⁰. L'originalité, que la suite de notre propos veut dégager, ne se borne d'ailleurs pas à un seul nouvelliste.

Accepté sans bouleversement de l'univers irréel dans le conte merveilleux, le phénomène de la mutation devient anxiogène³²¹ avec les textes fantastiques qui exploitent le thème pour dévoiler la nature cachée de l'homme : sa prédisposition à la brutalité, sa dépendance des instincts sexuels. La découverte qu'opère le personnage subissant une métamorphose provoque des émotions fortes ; Joël Malrieu les nomme précisément :

Lorsqu'il a conscience de son propre clivage, le personnage ne peut éprouver qu'horreur et répulsion pour le phénomène qu'il est ; tout une partie de lui-même rejette violemment l'autre [...] ³²².

L'attitude du protagoniste face à l'événement inconcevable dont parle le théoricien permet de saisir l'écart qui existe entre le fantastique et l'insolite où le phénomène arrive tout simplement, sinon inaperçu, ou suscite une surprise momentanée du témoin. Nous l'avons vu dans le cas de Sabine qui n'était pas déconcertée par l'inhumain (l'ubiquité) mais par l'humain du surnaturel (le comportement amoral de certaines de ses exemplaires).

L'élément qui se répète dans toutes les catégories, y compris le conte insolite, mais qui y est traité de manière différente, est l'acte même de

³²⁰ Pour voir les exemples du phénomène, nous renvoyons à : D. Labbé et G. Millet, *Le Fantastique* (2000), *op. cit.*, p. 52. Les auteurs ne se limitent pas à l'évocation des textes francophones.

³²¹ Dans leur ouvrage *Les Mots du merveilleux et du fantastique*, *op. cit.*, pp. 300-301, G. Millet et D. Labbé proposent les exemples des types de métamorphoses angoissantes, dans les domaines littéraire et cinématographique.

³²² J. Malrieu, *op. cit.*, p. 82.

changement de nature ou de forme d'un être. La transformation peut être instantanée ou graduelle, et par conséquent centrée sur le résultat achevé ou sur le déroulement. Les textes que nous avons retenus se situent plutôt du côté de l'évolution, c'est-à-dire du changement qui est un procédé long ; et la longueur, dans le conte insolite, prête non pas à l'angoisse, mais au comique.

La transformation du physique du nain s'opère en une journée et elle est donnée comme évidence dans la première phrase du conte de Marcel Aymé : à l'âge de trente-cinq ans, le nain du cirque Barnaboum commence à grandir. La croissance s'accompagne de douleur dans tous ses membres et de fièvre sans raison. Les seuls témoins de ce phénomène bravant les lois médicales sont une vieille Mary qui accompagne la troupe et, averti par elle, M. Barnaboum, le directeur. La découverte de cet événement impensable est due à Mary :

Mary lui fit une tisane et lui demanda s'il avait froid aux pieds : pour s'en assurer, elle glissa la main sous la couverture et découvrit avec stupeur que les pieds du nain atteignaient l'extrémité du lit, alors que d'habitude, il s'en fallait d'au moins trente centimètres³²³.

La métamorphose du nain ne touche pas seulement sa taille – sa voix et son physique changent de même. Au fil des heures, le nain devient d'abord un adolescent avec une voix marquant la puberté, puis un beau jeune homme.

Dans « Lise changée en lis », Marie Noël modifie le motif en question et en fait une variation sur l'homme après la mort. Malgré les soins maternels, malgré l'aide du médecin et les prières du curé, la petite Lise agonise. Dans les derniers moments de sa vie, elle est hantée par l'image de sa grand-mère morte emportée dans une bière au cimetière. Une supplication qui sort de la bouche de la petite fille revient comme un refrain amer. La gradation des images qui va de pair avec l'aggravation de l'état de la malade tend vers le paroxysme :

Je ne veux pas qu'ils viennent [...] Je ne veux pas qu'ils m'emportent [...]
Je ne veux pas qu'ils me mettent au cimetière [...] je ne veux pas aller dans
la terre [...] Empêchez-moi de mourir...³²⁴

³²³ M. Aymé, « Le nain », in : *Le Nain*, *op. cit.*, p. 10.

³²⁴ M. Noël, « Lise changée en lis », *op. cit.*, pp. 110, 111, 113.

Dans le moment de la prise de conscience de sa mort inéluctable, la petite Lise perd la faculté de saisir les frontières entre la réalité et le surnaturel. L'approche de la nuit augmente sa peur. Sa terreur déclenche alors la métamorphose. À la lumière incertaine du crépuscule, la petite fille aperçoit par la fenêtre des brouillards prenant des formes variées au milieu desquels se forme la figure d'une jeune fille. Cette créature de brume vient la consoler et se présente à elle comme une sœur des anges. La fille de brume propose à la mourante de la sauver en la changeant en fleur. Bien que l'inconnue prononce des paroles qui ressemblent à un ensorcellement, la métamorphose ne survient guère et la scène reste équivoque :

Change comme l'eau qui devient nuage, comme la terre qui devient herbe, comme le ver dans son cocon qui devient ailes. Serait-ce moi qu'ils appellent Mort ? Dors et change [...] Et elle l'enveloppait de plus en plus de fils invisibles, de mots prononcés à peine et elle tissait tout autour d'elle une merveilleuse toile de silence³²⁵.

La seule trace de la transformation de Lise est son sourire après la mort qui n'est cependant perçu que par la mère de la petite fille. C'est grâce à l'amour maternel que la métamorphose se produit : après un certain temps, la mère de la fillette découvre dans le jardin avoisinant le cimetière un lis que personne n'a planté. En reconnaissant dans la fleur sa fille morte, la mère restaure la probabilité du phénomène inhabituel.

Dans les contes de Boris Vian, le temps de la métamorphose est étiré. Tout commence par un incident avec Etienne Pample, surnommé le Mage du Siam, que le loup Denis surprend une nuit d'août en forêt accompagné d'une serveuse, Lisette Cachou. Épuisé par l'enlèvement des vêtements, déçu par sa compagne et furieux de l'apparition de l'animal, le Mage du Siam se jette sur le loup et le mord. Denis s'enfuit et, pris d'une fatigue étrange, s'endort. Après quelques jours, il oublie l'incident survenu à minuit juste. À l'approche de l'automne, il s'aperçoit que, malgré le repos, il ressent une lassitude anormale, les cauchemars peuplent son rêve, la mécanique ne l'intéresse plus. Une nuit de pleine lune, il découvre les raisons de tous ses maux :

³²⁵ M. Noël, « Lise changée en lis », *op. cit.*, p. 114.

Titubant, il s'avança vers le rétroviseur fixé au-dessus de sa table de toilette. Il s'étonnait de se trouver debout sur ses deux pattes de derrière – mais il fut encore bien plus surpris lorsque ses yeux tombèrent sur son image : dans le petit miroir rond, une figure étrange lui faisait face, blanchâtre, dépourvue de poils [...] ³²⁶.

Les conséquences de la morsure du Mage du Siam s'avèrent néfastes : l'agresseur, un vrai loup-garou, provoque l'anthropolycie de Denis. Comme Denis se prend pour un loup cultivé, il se rend compte que sa métamorphose est de brève durée : le prodige cesse avec le dernier coup d'une horloge annonçant minuit, comme dans un conte merveilleux.

La progression de la métamorphose est encore plus lente dans « Les suites d'une course » de Jules Supervielle. L'auteur, représentant du fantastique « adouci » ³²⁷ selon Véronique et Jean Ehram, enfreint la poétique de cette catégorie, dans sa version traditionnelle, en négligeant ses deux composantes fondamentales : la peur et l'irruption du surnaturel dans le monde réel. Sir Rufus Flox n'éprouve pas d'angoisse et le phénomène surnaturel s'installe dans un univers familier sans le faire basculer. De prime abord, la mutation de l'homme en cheval a lieu pour des raisons inexplicables. *L'incipit* met en doute la contingence de l'événement. Passionné d'art équestre, Sir Rufus Flox donne son propre nom à son cheval. La bizarrerie du cavalier n'est que la première étape du dévoilement de son animalité ³²⁸, implicite pour le moment. Dès la noyade de l'étalon dans les eaux de la Seine, les indices de la métamorphose du gentleman-rider sont de plus en plus lisibles. Le lendemain de l'accident, dans un taxi, Sir Rufus Flox s'étonne car ses yeux ressemblent à ceux de la bête noyée et il entend en son intérieur la voix du cheval pleine de reproches et de menaces. Le même jour, lorsqu'il quitte ses amis, il note l'apparition de la queue de sa monture, ce qui cause une crise de nerfs de la maîtresse de la maison et la panique du cavalier. Redevenu homme

³²⁶ B. Vian, « Le loup-garou », in : *Le Loup-garou et autres nouvelles*, op. cit., p. 10.

³²⁷ V. et J. Ehram, op. cit., p. 35.

³²⁸ L'identification de l'homme en animal, s'inscrivant à la problématique de la monstrosité, est, d'après T. Owzald un thème récurrent dans les nouvelles : Cf. Idem, op. cit., p. 104. P.-M. Schuhl souligne la répétition de ce thème dans le domaine du merveilleux. Il note à propos : « Sous ces formes si différentes se manifeste une préoccupation commune : celle des rapports, de la parenté profonde de l'humanité et de l'animalité – de l'animalité que les hommes d'autrefois sentaient à la fois si redoutable et si proche d'eux » : Idem, *L'Imagination et le merveilleux. La pensée et l'action*, Paris, Flammarion, 1969, p. 117.

pour plusieurs jours, Sir Rufus Flox se sent inhumain ce qui s'exprime non dans son physique mais dans son comportement : dans les rues, il suit des yeux les juments, il s'attarde dans une écurie. Quand il commence à hennir et demande à sa femme de chambre un morceau de sucre, le cavalier décide de partager son secret avec sa fiancée. Comme celle-ci y consent, Sir Rufus Flox devient un cheval. Les indices de la métamorphose en animal semblent, selon nous, contredire une des caractéristiques de l'insolite discernées par Michel Guiomar, celle de l'absence de phases visibles de la transformation. Or chez Jules Supervielle, elles sont bien flagrantes. Quoique le changement d'espèce ne soit pas décrit, le phénomène advient et incite à réfléchir sur la relation entre le type de la métamorphose, subite ou progressive, et la perception de l'événement insolite par le lecteur, bien sûr non seulement dans le texte de Jules Supervielle. Nous revenons à cette question, ainsi qu'à l'interrogation générale sur l'interprétation du phénomène inhabituel, dans le chapitre III.

Une fois la métamorphose entamée, elle provoque des réactions dépendant de ses étapes. Pour la petite Lise et pour sa mère l'ensorcellement, dû à la fille de brume, s'avère être une protection et une délivrance. Tourmentée par l'image de l'ensevelissement, la petite fille ajoute foi aux paroles de la visiteuse mystérieuse. Pour Lise, devenir fleur signifie ne pas mourir, c'est-à-dire ne pas être enterrée et, par conséquent, ne plus avoir peur. Pour la mère, le changement de sa fille en fleur, donc en quelque chose de visible, est synonyme de retrouvailles.

Le même sentiment de soulagement se lit chez le personnage de Sir Rufus Flox. Après la stupéfaction initiale et les indispositions momentanées, le cavalier se sent apaisé par sa fiancée qui voit dans sa métamorphose la possibilité des promenades à cheval. La transformation est si réussie que même une biche se sent attirée par le cheval ; seule l'odeur l'avertit qu'elle n'a pas affaire à un animal. C'est dans l'absence de peur de l'entourage que le conte de Jules Supervielle s'éloigne le plus de l'esthétique fantastique selon laquelle tout changement implique la perception de la différence, puis l'effroi et le rejet. Comme le disent Gilbert Millet et Denis Labbé, « avec l'avènement du fantastique, la métamorphose trouve une dimension horrifique »³²⁹. Point de cela dans l'insolite.

³²⁹ G. Millet et D. Labbé, *Le Fantastique* (2005), *op. cit.*, p. 150.

En associant la métamorphose à une protection, le conte insolite s'éloigne également du conte de fées ou des mythes où le phénomène se produit habituellement comme un supplice³³⁰.

Le bonheur d'être un cheval ne dure pas longtemps car l'Américaine se laisse accompagner par un jeune homme. Sir Rufus Flox supporte la présence du rival jusqu'au jour où ce dernier réagit avec exagération à un mouvement maladroit du cheval et le menace de castration. Entendant cela, le cheval provoque l'accident de voiture dans lequel périssent le jeune homme et l'Américaine, et il redevient homme. Contrairement à la première mutation, la reprise du corps humain est subite. Le retour à l'état initial, par lequel se termine le conte, confirme que le cheval est un être des confins : il rend possible le passage du monde réel à l'univers surnaturel, ou inversement. Le franchissement du seuil entre les deux réalités s'associe toujours à un accident infortuné : premièrement, la noyade, donc la mort du cheval de Sir Rufus Flox entraîne la métamorphose de ce dernier ; deuxièmement, la mort du jeune couple provoque la reprise du corps humain et restaure l'état initial.

Le motif du décès invite à réfléchir sur le caractère meurtrier du cheval. Dans son ouvrage, *Le Fantastique*, Valérie Triter écrit :

Chargé d'un grand potentiel négatif dans le genre fantastique, le cheval sert d'animal psychopompe. Fidèle à son image de monture, il porte les âmes des défunts, ou conduit tout droit les vivants vers leur mort [...] ³³¹.

La caractéristique discernée par le critique, que nous devons limiter à ce deuxième cas, ne s'applique pas aux chevaux mis en scène par Jules Supervielle. Il est vrai que le premier incident provoque la mort, mais ce n'est pas le cavalier qui périt lors des courses à Auteuil. Ne pouvant arrêter son étalon, le jockey, Sir Rufus Flox, finit par tomber dans la Seine. Il est pourtant difficile de saisir objectivement ce qui s'est passé en vérité. La question sur le coupable de l'accident ne trouve pas de réponse catégorique :

³³⁰ S. Loiseau analysant le désir de l'être-animal constate : « Si, à un premier niveau, ce motif, très présent, peut être lu comme une mise en garde – civilisatrice – à l'égard de la part obscure de notre personnalité, il y a, dans cette omniprésence, matière légitime à s'interroger sur l'éventualité d'une complaisance, d'un plaisir à explorer ainsi le bestiaire » : Idem, *Les Pouvoirs du conte*, Presses Universitaires de France, 1992, p. 42.

³³¹ V. Triter, *op. cit.*, p. 70.

- Eh bien [dit le cheval de Sir Rufus Flox], tu n'as pas honte d'aller tranquillement déjeuner en ville quand je ne suis plus grâce à toi qu'un cheval crevé au fond de la Seine ? Tu m'as lâchement noyé parce que tu ne pouvais me maîtriser.
- Mais enfin [répond le cavalier], c'est toi qui m'as entraîné dans la Seine³³².

La scène finale, quant à elle, s'éloigne aussi de la tentative du nouvelliste d'attribuer à Sir Rufus Flox métamorphosé en cheval le caractère psychopompe. C'est plus l'effet des paroles effrayantes que le désir de provoquer la mort qui est à l'origine de l'incident malheureux. Il faut souligner que Sir Rufus Flox n'a donné aucun signe du désir de revanche et après l'accident il n'éprouve pas de satisfaction. Pour conclure le cheval insolite, n'est meurtrier que par hasard et non par nature.

Chez Marcel Aymé, le phénomène de la métamorphose suscite tout un éventail de sentiments. Au début, l'inquiétude du nain, l'effroi et l'impuissance de Mary se heurtent à l'ennui du directeur qui, pragmatique, ne voit aucune utilité d'un nain grand au cirque. Ne pouvant trouver de solution, il ordonne de taire l'événement. Pour cacher l'incident, il présente aux artistes du cirque le grand nain sous le faux nom de Valentin Duranton, prétendu cousin du nain. La croissance inhabituelle du personnage dont la petite taille est perpétuée dans la tradition collective fait penser au terme introduit par Jerzy Ziomek – « champ de référence fictif »³³³. Le théoricien démontre l'existence hypothétique d'un monde fictif hors de l'univers représenté qui peut inspirer un texte mais qui n'exige pas que cette existence soit actualisée ou concrétisée. Le champ de référence fictif est constitué non seulement du texte mais également de toute la culture influant sur son auteur et, ensuite, sur le lecteur. Dans le conte de Marcel Aymé, on peut observer, dans notre opinion, un jeu sur la caractéristique du nain, en tant que personnage, et sur la signification de ce terme. Selon la tradition, ce type de héros est issu des mythologies dans lesquelles il est représenté comme un être de petite taille vivant dans les grottes ou dans les mines. Le protagoniste ayméen n'est pas un véritable nain, mais tout simplement un personnage qui n'est pas grand, et que

³³² J. Supervielle, « Les suites d'une course », in : *L'Enfant de la haute mer, op. cit.*, p. 88.

³³³ C'est nous qui traduisons le terme original proposé par J. Ziomek (« fikcyjne pole odniesienia ») dans son article « Fikcyjne pole odniesienia a problem quasi-sądów », in : *Idem, Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994, p. 126.

l'on peut désigner de la même appellation. La juxtaposition des mots « grand » et « nain » serait, conformément à la théorie de Jerzy Ziomek, fautive car le nain s'approprie toujours la petite taille, ce qui paraît confirmé par les caractéristiques encyclopédiques et traditionnelles.

Quand la transformation du nain est achevée, Mary est ravie du résultat – elle voit un beau jeune homme. Le nain, désormais Valentin, se sent doté d'une force et d'une perspicacité nouvelles. Bientôt, il fait preuve de l'esprit qui lui est venu avec les centimètres. Le manque d'entregent et l'ignorance de la signification de certains mots amènent des situations cocasses : pour faire la cour à Mlle Germina, qui le prend pour un inconnu, le nain lui parle de sa poitrine, il ouvre de grands yeux lorsque M. Barnaboum lui explique qu'il faut gagner sa vie. Désabusé, Valentin regrette sa condition d'autrefois. Ni les artistes du cirque, ni les gens dans la rue ne prêtent plus attention au nain devenu Monsieur Tout-le-monde. La métamorphose subie par le nain le gratifie de beauté, de taille moyenne et, en même temps, le dépossède de sa particularité exclusive, source de sa popularité. Dans le cas du nain, la différence n'est pas la source du rejet, c'est sa « normalité » qui n'est pas acceptée. Valentin échoue au niveau sentimental et social, comme amoureux et comme artiste. La perte du bonheur, qu'il faut lire comme appartenance à un groupe et reconnaissance sociale, n'empêche pourtant pas le nain de chercher des avantages de sa situation : la promesse des délices amoureuses compense pour lui la banalité de sa nouvelle condition. C'est pourquoi, quand une occasion de prendre place parmi les spectateurs s'offre à lui, Valentin en profite :

Il ne songeait plus aux carrières d'artiste et n'éprouvait plus le besoin d'être admiré. Au contraire, il était heureux d'appartenir à ce grand troupeau et de n'être plus tout à fait responsable de sa personne³³⁴.

La position de Valentin de l'autre côté de la piste, complétée par les paroles de M. Barnaboum sur la mort du nain, scelle la métamorphose du protagoniste ayméen.

À l'encontre du personnage créé par Marcel Aymé, la transformation en homme du loup Denis, figure du conte de Boris Vian, provoque des émotions confuses : au début, la surprise, la terreur et le regret du beau pelage et de la

³³⁴ M. Aymé, « Le nain », in : *Le Nain*, *op. cit.*, p. 27.

richesse des odeurs. Les lectures sur la lycanthropie convainquent Denis de se résigner à sa nouvelle figure et le souvenir des amoureux perdus dans la forêt éveille en lui l'avidité de jouissances :

Après tout, autant tirer parti de l'inévitable et s'instruire utilement pour l'avenir³³⁵.

Avec des sentiments confus, Denis s'adapte à une vitesse étonnante à son nouveau rôle d'homme, il se vêt d'un costume auquel il assortit une chemise et une cravate. Ainsi paré, il s'en va à la conquête de Paris. Avec habileté, il loue une chambre d'hôtel, achète une bicyclette, demande une table dans un restaurant. Il accepte l'invitation d'une demoiselle dans sa chambre où il a l'occasion de pratiquer ce qu'il a surpris maintes fois dans le bois. Voyant la femme fouiller dans son portefeuille, il est si furieux qu'il la traite de prostituée et la chasse. En sortant de l'hôtel, il est abordé par trois jeunes hommes qui, avertis de l'incident, veulent lui apprendre des attitudes correctes envers les femmes. La rencontre finit par une courte mêlée dont Denis sort vainqueur. À l'approche de minuit, il règle la note et s'en va à bicyclette vers la forêt. Malheureusement, faute de lumière à son véhicule, il est arrêté par un agent de police. Poursuivi par le fonctionnaire, il retrouve son corps de loup et au même moment heurte une bûche en provoquant l'écrasement de l'agent sur la bicyclette. Toutes les aventures survenues en si peu de temps le poussent à méditer sur le sentiment de rage, inconnu de lui jusque là. Il se console du fait que la métamorphose se produira uniquement les jours de pleine lune. Sans doute, pour Denis la transformation en homme n'est pas bienfaisante :

[...] il lui en restait quelque chose – et cette vague colère latente, ce désir de revanche ne laissaient pas de l'inquiéter³³⁶.

Le goût de la vengeance, mis en relief par cet *explicit*, rappelle la sensation éprouvée par Denis lorsqu'il a effrayé et chassé la prostituée. La scène d'hôtel, elle aussi, a son modèle, à savoir la rencontre du Mage du Siam et de Lisette

³³⁵ B. Vian, « Le loup-garou », in : *Le Loup-garou et autres nouvelles*, op. cit., p. 11.

³³⁶ *Ibidem*, p. 19.

Cachou. Denis, à la manière du loup-garou du début du conte, est déçu par sa partenaire et éprouve un sentiment qu'il prend pour l'envie de se venger. Cette colère qui ne le quitte plus, ainsi que le temps de la métamorphose (la pleine Lune) croisent quelques constantes du phénomène concernant le « loup-garou ». Selon la tradition, les lycanthropes peuvent transmettre par la morsure à d'autres humains, d'un côté leur faculté inhabituelle, de l'autre la rage, qui, comme le montre le conte de Boris Vian, se lit comme un sentiment de vengeance.

Le conte « Le tombeau d'Arminius » de Marcel Schneider offre un exemple à part de la métamorphose qui se réalise plutôt à l'intérieur du personnage principal. Nous avons déjà évoqué ce protagoniste pour son comportement inhabituel. Il nous semble que, dans le conte, l'insolite tient aussi à la transformation de l'humain en animal.

Déjà la description du chasseur, déjà, se concentre sur son côté sauvage et sur sa prédilection pour la chasse. De son vrai prénom Hermann, le héros se voit attribuer deux surnoms. Le premier, Arminius, inventé par son frère aîné, a pour source son humeur féroce à laquelle la dénomination étrange et retentissante paraît conforme. Quant au Chasseur, ce surnom est utilisé par les villageois ébahis par les capacités du jeune homme : l'affût, la poursuite des animaux de grande taille n'ont pas de secrets pour lui. Par cette double dénomination il faut entendre qu'Arminius est tantôt un type (le Chasseur indique sa fonction), tantôt un individu (Arminius pour sa famille et pour sa femme Minna). La recherche et l'utilisation des surnoms adéquats sont des tentatives de la description de l'aspect étrange d'Arminius. Son physique fait penser à un fauve :

Une lourde mâchoire le défigurait et quand il mangeait, on voyait des dents luisantes et acérées. Il était découpé à la diable : des bras trop longs, des poignets énormes, un torse puissant mais curieusement bombé. Une toison bouclée jaillissait par le col de son vêtement³³⁷.

L'allure d'Arminius, ses mœurs grossières, le refus des règles sociales (le désintéret pour l'école et pour les travaux de champs, la recherche du refuge dans la forêt) trahissent la déshumanisation du personnage. À la manière de l'homme

³³⁷ M. Schneider, « Le tombeau d'Arminius », in : *Aux couleurs de la nuit*, op. cit., p. 242.

primitif, il ne s'occupe que de la chasse. Toutefois, la comparaison entre Arminius et les chasseurs de l'époque préhistorique reste superficielle. L'abattage des animaux par l'*Homo sapiens* visait la survie. Arminius tue pour le seul plaisir de massacrer. Dans son adolescence, il apporte tant de gibier que sa mère, lassée, jette des perdrix et des lièvres aux chiens. Après son mariage avec Minna, Arminius, chargé de procurer au seigneur de la venaison, ne sait plus freiner sa soif d'abattre. Les fourrures entassées pourrissent et doivent être brûlées. L'incident avec une biche extériorise l'ivresse du carnage qui s'empare de lui. Grâce à une embuscade préparée pour saisir un couple de cerfs, le Chasseur attrape une biche. Il l'enferme dans un enclos afin d'attirer le cerf. Indifférent aux supplications de Minna de rendre la liberté à l'animal, Arminius veut satisfaire aux désirs du comte d'avoir un couple pour son parc. Cependant, le mâle déjoue les pièges tendus, évite les fosses creusées par Arminius qui en devient furieux – c'est la première fois qu'un animal a l'audace de s'opposer au tyran sanguinaire. Le Chasseur ne peut pas supporter d'être tourné en dérision et il donne libre cours à son obsession en tuant les deux animaux :

Dès que l'aube lui permit de distinguer sa victime, Arminius décocha une flèche dans le flanc de l'animal rebelle et, pris de rage, fonça dans l'enclos et abattit la biche à coups de couteau. Tout barbouillé de sang, il la saisit par les pattes, tournoya avec elle comme pour lui faire suivre une dernière fois sa promenade amoureuse³³⁸.

La fusion du type et de l'individu dans la figure d'Arminius, déjà signalée, et l'obsession du Chasseur entraînent le dédoublement de l'attitude de l'entourage dans lequel vit le héros. D'une part, le Chasseur (le type) jouit du respect des villageois, de l'autre il leur répugne et les épouvante. Dans sa jeunesse, son torse poilu rebutait les filles, sa force herculéenne troublait les garçons. Seule Minna, envoûtée par cette nature bestiale, consent à l'épouser, malgré les protestations paternelles. Les jugements défavorables sur le Chasseur (« un chien », « un loup ») ne découragent pas Minna de le suivre ; elle ne sera outrée que plus tard par la bestialité grandissante de son mari :

³³⁸ M. Schneider, « Le tombeau d'Arminius », in : *Aux couleurs de la nuit, op. cit.*, p. 249.

Quand Arminius sonnait de la corne, il semblait à Minna qu'il se changeait en cerf, en chien, en loup, qu'il habitait vraiment le corps de ces animaux et qu'il allait se jeter sur elle³³⁹.

L'imitation des voix des fauves peut être comprise en tant que progression de la transformation d'Arminius en bête féroce : d'abord le physique d'animal, ensuite un comportement de bête sauvage, enfin la voix inhumaine. Le zoomorphisme n'a pourtant pas lieu. Encouragé à la chasse par son chien, Arminius trouve la mort dans les montagnes. La scène de l'agonie du Chasseur est le moment de la vengeance de la nature bouleversée par les crimes. À l'aide de la personnification, de vieux sapins non seulement se resserrent autour du Chasseur mais également deviennent son bourreau. Enfermé dans une enceinte, immobilisé par une dalle de glace, Arminius est condamné :

Les tortures de la faim et du froid que subit Arminius reproduisirent avec une minutie, une application, une hargne et un acharnement dont seule la nature se révèle capable toutes les tortures qu'il avait infligées aux animaux³⁴⁰.

Tout l'entourage venge les animaux massacrés par le chasseur jusqu'à ce que son corps se disloque et que les sapins balayent ses cendres.

Le châtiment pour les crimes accomplis par Arminius ne soulève pas d'objection. Il est plutôt une sorte de catharsis. Le destin du Chasseur peut s'élucider à la lumière d'un incident du passé : certains des villageois se rappellent la mère d'Arminius attaquée par un fauve. Dans la période de rut des cerfs, elle est allée en forêt où elle a été violentée. Elle n'a pas pu préciser l'espèce de la bête et les blessures sur son corps étaient tellement équivoques que les villageois parlaient tantôt d'un chien, tantôt d'un loup ou encore d'un cerf. L'idée d'un viol n'a été prise au sérieux par personne³⁴¹. Même si Arminius reste humain, il ne peut pas freiner sa métamorphose qui fait de lui, mi-homme, mi-fauve, un vrai prédateur. La double nature du personnage se lit aussi dans sa fascination et sa dépendance du chien Armen. Le conte de Marcel Schneider est

³³⁹ M. Schneider, « Le tombeau d'Arminius », in : *Aux couleurs de la nuit, op. cit.*, pp. 245-246.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 258.

³⁴¹ La scène prête à une lecture intertextuelle, ce que nous faisons dans le chapitre III.

une preuve particulièrement expressive de la symbolique collective selon laquelle le chien incarne « la bestialité refoulée »³⁴². L'animalité³⁴³ d'Arminius croît dès l'apparition de l'animal dans sa vie.

Contrairement à la remarque de Gilbert Millet et Denis Labbé dans leur ouvrage *Les Mots du merveilleux et du fantastique*, la bestialité dont le symbole est le chien n'est pas ici d'ordre sexuel. Néanmoins, il est possible de rapprocher les émotions suscitées par le refoulement sexuel au besoin d'abattre les animaux sauvages.

Le récit de Marcel Schneider est un exemple d'une métamorphose intérieure dont l'aspect visible est la croissance de la violence du Chasseur. Nous retrouvons une pareille représentation de la transformation voilée dans « L'ours » de Pierre Gripari. Cette fois, c'est un objet inanimé, la peau d'ours, qui s'anime, se personnifie et se métamorphose enfin en un être vivant.

Au début de l'histoire la peau d'ours fonctionne comme un élément du décor. D'objet inanimé ordinaire, la peau devient un objet animé par Pierre, un petit garçon qui en fait son compagnon de jeu, son ami et son confident. L'animation due à Pierre s'avère bientôt réelle :

Un jour, j'étais, comme d'habitude, couché sur la peau d'ours et je lui parlais à l'oreille, quand tout à coup j'entends une voix, très faible, mais distincte, qui semblait sortir de la gueule de l'animal, et cette voix m'appelle par mon nom :

- Pierre.

Je réponds : « Oui », machinalement, et je regarde attentivement la tête. Presque aussitôt, la voix reprend :

- Est-ce que tu m'aimes ?³⁴⁴

Il faut souligner que la première manifestation du surnaturel surprend le garçon mais ne l'effraie pas. Les conversations entre Pierre et l'ours se répètent mais, au niveau de la construction, elles restent aussi simples que le premier dialogue.

³⁴² G. Millet et D. Labbé, *Les Mots du merveilleux et du fantastique*, op. cit., p. 114.

³⁴³ L. Vax remarque que « la bête, c'est cet aspect de nous-mêmes qui refuse la sagesse, la justice et la charité, toutes les vertus qui font des hommes des êtres raisonnables groupés en communauté » : Idem, *L'Art et la littérature fantastiques*, op. cit., p. 25.

³⁴⁴ P. Gripari, « L'ours », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, op. cit., p. 39.

L'étrangeté du phénomène inaccoutumé tient également dans la récurrence de la question de l'ours qui veut savoir si Pierre l'aime et dans le fait que l'animal a été tué par la magie. Quand le garçon avoue qu'il l'aime plus que sa mère et qu'il le prend pour son père, la peau lui demande un bol de lait et un bol de miel. Le lendemain le garçon est réveillé par un homme inconnu dont la voix ressemble à celle du fauve. Il se présente à Pierre comme son père, lui annonce la fin de l'histoire avec la peau et l'emmène hors du château. L'apparition du père et le départ de la demeure sont étranges car ils s'effectuent en secret. Beaucoup plus tard, Pierre apprend les raisons de ce mystère :

Le matin de notre départ, les gendarmes, alertés par Cassandre, étaient arrivés au château. Ils étaient montés dans la chambre de ma mère, et là, sur le lit, ils ont trouvé ma mère morte, égorgée, le visage à moitié dévoré, comme par une bête fauve³⁴⁵.

C'est ainsi que se réalise la dernière étape de la métamorphose de l'objet inanimé qui accède à l'existence humaine. On peut se demander également si la transformation de la peau d'ours en homme n'est pas la levée d'une malédiction. Quelle que soit l'interprétation, la peau d'ours est un personnage-phénomène insolite.

À toutes ces métamorphoses plus ou moins flagrantes, il convient d'ajouter un autre phénomène qui use du procédé de la transformation : le rajeunissement. Cette manifestation inhabituelle contrevenant aux normes de la logique se présente dans « Dermuche » de Marcel Aymé. Le héros éponyme, assassin de trois personnes, attend en prison son exécution. Sous l'influence d'un aumônier, il s'imagine la scène de la Nativité dans sa cellule. Quand la veille de Noël, les gardiens viennent pour l'emmener, ils découvrent que Dermuche a subi une métamorphose :

À la place de Dermuche, sur la couche ainsi découverte, reposait un enfant nouveau-né ou âgé de quelques mois. Il paraissait heureux de se trouver à la lumière et, souriant, promenait sur les visiteurs un regard placide³⁴⁶.

³⁴⁵ P. Gripari, « L'ours », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, op. cit., p. 55. Une lecture intertextuelle serait possible avec *Lokis* de P. Mérimée.

³⁴⁶ M. Aymé, « Dermuche », in : *Le Vin de Paris* [1947], Éditions Gallimard, 2001, p. 125-126.

Au niveau de la sémantique subjective, c'est-à-dire concernant les réactions des témoins du phénomène extraordinaire, nous remarquons le rejet des émotions propres au fantastique : l'aumônier croit au miracle, le directeur de prison pense à une supercherie. Ceux qui doutent sont finalement convaincus de la véracité de l'événement car l'enfant porte sur la poitrine les mêmes tatouages que le condamné. L'examen des empreintes digitales confirme la métamorphose mais cela ne provoque aucunement l'horreur ; au contraire, on procède à l'exécution du coupable. Le retour à l'état de nouveau-né n'a pas apporté le salut au prisonnier, au moins au sens physique. Cette mutation garde pourtant un aspect favorable et salvateur : comme la vie pécheresse de Dermuche a été effacée par son rajeunissement extraordinaire, il s'avère que son crime n'a pas eu lieu. L'avocat retrouve les trois victimes vivantes.

Les personnages qui sont une partie intégrante du phénomène de la métamorphose semblent être construits sur les règles définitives mêmes de l'insolite : ils acquièrent un état différent du précédent, ils peuvent recommencer une nouvelle existence et ils cachent des messages à décrypter.

Un autre phénomène auquel peut participer le personnage est l'apparition. Selon les termes de Jean-Luc Steinmetz, elle est la manifestation de l'événement étonnant. Elle n'est pas réservée uniquement au domaine du fantastique ; bien au contraire, l'apparition, quelle que soit son incarnation, peut se faire voir dans l'histoire de l'insolite. En paraphrasant les mots de Jean-Luc Steinmetz, l'analyse du motif de l'apparition dans le conte insolite viserait l'épiphanie³⁴⁷ du personnage-phénomène hors du commun. Pour démontrer les différences avec le fantastique, il faut examiner la nature de la manifestation et les émotions qu'elle engendre. Nous voudrions le faire en nous penchant prioritairement sur les contes insolites employant le motif du revenant.

Des êtres surnaturels qui apparaissent après la mort figurent comme des créatures venues d'outre-tombe et portent des appellations multiples : revenants, morts-vivants, fantômes, apparitions, spectres, esprits, images, ombres, zombies, momies, vampires. La différenciation entre les usages du fantastique et ceux de

³⁴⁷ Cf. J.-L. Steinmetz, *op. cit.*, p. 30.

l'insolite nécessite le rappel des particularités de ces êtres, même si une telle digression nous écarte en apparence de la catégorie proposée comme noyau de notre démonstration. Ainsi, convient-il de dire que les êtres réapparus après leur mort sont tous construits sur la même figure de l'antithèse et engendrent l'épouvante. L'antithèse – car ils sont morts et vivants à la fois, l'effroi – parce qu'ils passent outre les limites de l'existence et mettent en question la certitude de la mort. Dans son étude sur le fantastique, Charles Grivel dresse toute une liste des traits du phénomène de l'apparition représenté par la venue d'un fantôme :

Le fantôme intervient dans une maison [...], est une menace [...], revient [...], paraît à minuit [...], est incroyable [...], fait peur³⁴⁸.

Les figures des revenants que nous avons rencontrées lors de la lecture des contes insolites se différencient de leurs modèles fixés dans les canons du fantastique. Leur nouveau caractère, que nous pouvons associer au nouveau message transmis grâce à l'insolitation, se valide à la lumière du constat pertinent, qui n'a pas besoin d'être longuement détaillé, de Valérie Tritter :

Ce n'est pas le motif qui crée le fantastique, mais la manière dont la description et le récit le développent et le chargent d'anormalité, d'étrangeté³⁴⁹.

Ainsi, il est loisible de dire que, pour que le revenant appartienne au domaine de l'insolite, qui repose sur la dérogation des normes entre autres littéraires, il doit transgresser les principes définitoires distingués par Charles Grivel. En effet, plusieurs contes illustrent le jeu avec les conventions établies par le théoricien ; nous en choisissons ceux qui permettent de repérer les points qui divergent de la poétique fantastique. Parmi eux, donc : « Les cheveux d'eau », « Les sapins toujours verts » et « Déjà la neige » de Marcel Schneider et « Kurt von Dupont » de Pierre Gripari.

³⁴⁸ Cf. Ch. Grivel, « Le fantastique », in : Ch. Grivel et R. Kloepfer (réd.), *Mana. Mannheim Analytiques*, n° 1, Mannheim, Mannheim Universitat, 1983, pp. 40-41.

³⁴⁹ V. Tritter, *op.cit.*, p. 69.

Dans leur majorité, les auteurs s'accordent pour présenter le mort-vivant qui revient exactement comme un être vivant³⁵⁰. Le revenant qui véhicule les traits familiers, connus, ne peut pas être incroyable. Même s'il n'apparaît pas aux membres de sa famille, par laquelle il est reconnu subitement, il se présente comme un inconnu, sans susciter aucun doute sur sa nature. La violation du principe qui impose une nature incroyable de l'apparition se voit accompagnée de l'infraction à l'effet d'effroi. Le phénomène n'est pas perçu comme anxiogène car très souvent la vraie nature de celui qui revient reste cachée.

Dans « *Déjà la neige* » de Marcel Schneider, par exemple, c'est Thérèse Daubigny qui réapparaît après sa mort. Son état est dissimulé par le rôle de la Dame de Noël qu'elle tient. Ni sa venue, ni sa description ne relèvent aucune anormalité :

Elle avait un beau visage, très doux, très grave et d'une pâleur que les bougies scintillantes du sapin rendaient encore plus transparente, plus radieuse [...] Sa robe était brodée d'étoiles ; quand elle se déplaçait, on entendait un léger friselis³⁵¹.

Bien que le teint blême puisse témoigner du caractère inhabituel ou maladif de la Dame de Noël, une telle pensée est contredite par le fait qu'il s'agit d'un déguisement : le visage de la venue serait couvert de peinture. D'ailleurs, c'est la mère du narrateur qui a demandé à son ancienne amie de venir distribuer des cadeaux. La vraie nature de la femme se dévoile le lendemain quand la mère apprend l'accident et la mort de Thérèse Daubigny :

Voilà : l'amie de pension que Maman aimait tant, Thérèse Daubigny, était venue chez nous déjà frappée à mort, mais sans qu'elle en eût conscience. Après l'accident, la chute d'un arbre, les chevaux avaient pris peur et le cocher n'avait pu maîtriser leur galop. L'amie de Maman avait donné de la tête contre la paroi de la voiture et reçu un coup qui ne l'avait tuée vraiment

³⁵⁰ La ressemblance physique d'un revenant avec son prédécesseur réel rapproche un des types de manifestation du double, ce qui n'est pas sans raison, si nous tenons compte des rites funéraires des peuples primitifs visant la libération du double d'un mort.

³⁵¹ M. Schneider, « *Déjà la neige* », in : *Déjà la neige*, op. cit., p. 93.

que trois heures plus tard, quand elle était sortie de chez nous après avoir figuré la Dame de Noël³⁵².

D'un côté, il est possible de douter que la Dame de Noël soit une véritable revenante au moment de sa performance car elle n'a aucune blessure qui pourrait indiquer la catastrophe vécue. De l'autre, son comportement étrange rappelle l'état d'un mort par accident dont parle Jean-Louis Bernard. L'auteur du *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique* souligne la survivance possible de la sensibilité de l'accidenté. Celui-ci reprend connaissance mais il n'est plus comme avant :

Il ne réalise pas toujours son état et revient chez lui, parmi les siens, auxquels il parle *par ultra-sons* non perçus, sauf, parfois, dans le sommeil, quoique difficilement enregistrés par le cerveau du dormeur³⁵³.

Aussi Thérèse Daubigny se distingue-t-elle par une sorte d'incommunicabilité : elle ne demande pas, comme il était de coutume, aux enfants attendant les cadeaux de réciter ou de chanter, elle ne leur fait pas de reproches. Elle reste muette mais son mutisme est interprété comme un élément de son jeu. Aussi étrange qu'apparaisse la Dame de Noël, elle n'éveille pas l'épouvante.

D'autres manifestations des revenants désobéissant aux normes du fantastique se font voir à partir de l'exemple du retour d'un soldat : Edouard, le fils du narrateur dans « Déjà la neige », est attendu par sa famille après la fin de la deuxième guerre mondiale ; Georges, demi-frère du narrateur dans « Les sapins toujours verts », enrôlé dans l'armée allemande lors de la même guerre, rend visite à ses parents. Les deux soldats reviennent comme des êtres reconnaissables et, en conséquence, croyables.

Comme la trace d'Edouard s'est perdue, son père assiste à chaque arrivée des trains de prisonniers. La scène vaut de s'y attarder par le jeu de mots :

Une foule anxieuse envahissait les quais. Dès qu'apparaissaient les revenants, elle se séparait de côté et d'autre pour les laisser passer et chacun

³⁵² M. Schneider, « Déjà la neige », in : *Déjà la neige, op. cit.*, pp. 98-99. C'est l'auteur qui souligne.

³⁵³ J.-L. Bernard, *op. cit.*, p. 231.

essayait de reconnaître dans ces fantômes barbus et déguenillés celui qu'il attendait³⁵⁴.

Les prisonniers sont donc décrits par leur comportement (le retour) et leur aspect physique (la barbe, le haillon). Les monstruosité qu'ils ont subies ou dont ils ont été témoins font que le terme « revenant », suivi de substantif « fantôme », se rapporte à l'état d'un mort qui, gardant son apparence physique d'autrefois, transgresse la frontière d'outre-tombe. Dans le cas des libérés, il s'agit plutôt, nous semble-t-il, de mort psychique. Le comportement de la foule, le père d'Edouard y compris, se répète, comme l'indique le temps imparfait itératif. Comme la mort d'Edouard n'est pas confirmée, son père s'adresse à une voyante qui l'assure du retour de son fils.

Les parents de Georges apprennent progressivement ce qui se passe avec leur fils : il leur écrit d'un camp dans le Hanovre, ensuite en Hollande. La correspondance se tarit lorsque Georges est en Russie. C'est de ce pays que ses parents reçoivent la nouvelle qu'il a été touché d'un éclat d'obus. La mort de Georges est confirmée par l'envoi de ses affaires et par la lettre d'un ami qui dévoile que le soldat n'a pas été enterré. Pourtant Georges revient.

Dans les deux contes de Marcel Schneider, l'apparition, un terme polysémique, est construite sur le même schéma. Edouard et Georges sont changés par le temps et les épreuves : las, sales, en uniformes usés et déchirés. Tous deux restent inertes et pleurent. Les changements dans l'aspect des jeunes soldats dus à tout ce qu'ils ont subi n'empêchent pas leur reconnaissance par leurs familles respectives. Georges qui se présente chez ses parents comme un soldat allemand est reconnu par sa mère qui le serre dans ses bras mais s'en écarte à cause de la froideur mortuaire du visage du soldat :

Et alors... c'est Georges, hâve, sale, l'uniforme déchiré, le visage de plomb.
« Mon enfant, mon petit, ai-je dit en le serrant dans mes bras. Mais il resta immobile et se mit à pleurer : j'ai senti ses larmes sur mon cou. Je me cramponnais à lui en l'appelant « mon enfant », et lui ne bougeait pas et pleurait³⁵⁵.

³⁵⁴ M. Schneider, « Déjà la neige », in : *Déjà la neige, op. cit.*, p. 104.

³⁵⁵ M. Schneider, « Les sapins toujours verts », in : *Aux couleurs de la nuit, op. cit.*, p. 27.

L'apparition de Georges est subite et inattendue ; quant à la venue d'Edouard, elle est attendue depuis un certains temps car annoncée par la prophétie. Le soldat est aussitôt reconnu :

Il [Edouard] ne paraissait pas nous avoir aperçus. Quand il atteignit l'aire de clarté, il s'arrêta, il nous regarda sans parler, son visage n'exprimant que la stupeur. Sans arrêt, les larmes roulaient dans les sillons de ses joues, dans les poils d'une barbe que je ne lui avais jamais vue. Nous le serrions tour à tour dans nos bras en criant son nom, en le couvrant de baisers : il se laissait faire, inerte³⁵⁶.

La scène d'« *anagnoris* »³⁵⁷, c'est-à-dire de la reconnaissance, comme dans le cas précédent, ne prête pas à l'effroi, ce qui prouve l'écart entre l'insolite et le fantastique.

Le caractère vraisemblable est réservé également aux revenants qui font apparition à leurs époux. Après avoir perdu sa petite fille, Médith, l'héroïne du conte « Les cheveux d'eau », reçoit une brusque visite de son mari marin, Sven Sjöberg. À l'instar des soldats, Sven paraît changé : les cheveux usés par les soucis, la figure amaigrie, quelque chose d'inconnu se dégage de lui et le rend étranger – le visage rappelle un masque posé sur la surface de l'eau, les yeux brillent. Tout cela amène un moment de doute de Médith.

Pierre Gripari, avec son récit « Kurt von Dupont », contrevient, comme les auteurs précédents, aux traits canoniques de revenant. Le héros éponyme est un étranger³⁵⁸ qui se présente au narrateur : il a environ cinquante ans, il est grand et mince, son visage est un peu sévère et mélancolique. Son apparition de nulle part provoque la surprise du narrateur mais il peut craindre l'inconnu seulement en tant qu'homme : Kurt von Dupont a son ombre. La scène s'éloigne donc du domaine fantastique qui use du motif de la perte de cet élément inhérent à l'existence humaine pour créer l'effet d'horreur.

Puisque l'apparition de Kurt von Dupont n'est pas unique, il convient d'évoquer ses autres manifestations. Après un an, Kurt von Dupont retrouve

³⁵⁶ M. Schneider, « Déjà la neige », in : *Déjà la neige, op. cit.*, pp. 106-107.

³⁵⁷ Ch. Montalberti, *Le Personnage*, Éditions Flammarion, 2003, p. 242.

³⁵⁸ Sur la figure de l'étranger dans le fantastique : Cf. R. Ceserani, *Il Fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 91-92. L'auteur y parle, entre autres, de l'étranger surgissant dans le milieu familial et se transformant en diable, fantôme, être monstrueux, lycanthrope ou vampire.

facilement le narrateur à une fête. Son comportement, fort bizarre – il ne se sert pas parce qu’il ne boit ni ne mange, il ne peut pas donner son adresse car « il n’habite pas »³⁵⁹ – ne bouleverse pourtant pas le narrateur. Ce qui frappe dans la scène, c’est le fait que, à l’exception du narrateur, personne ne le voit ni entrer ni sortir. La seule explication de l’inadvertance du narrateur est son état : il est sous l’effet de l’alcool. Serait-ce alors une bévue ou une vision d’un homme ivre ? Les réponses des invités qui n’ont rien aperçu et ne savent pas de qui parle le narrateur semblent confirmer l’irréalité de l’apparition.

Après quelques années, le narrateur se souvient du manuscrit, qu’il a obtenu de Kurt von Dupont en vue de publication, et le présente à un éditeur. Quand celui-ci, tout ravi, lui demande de faire venir Kurt von Dupont pour signer le contrat, le narrateur reçoit une révélation : l’Allemand est mort. Peu après, Kurt von Dupont apparaît pour la dernière fois. Sa venue réitère la scène initiale : le narrateur se trouve devant l’immeuble qu’il a habité lors de la guerre, à côté du réverbère allumé, et il chante *Lili Marleen* :

Quand j’en suis au dernier couplet – ce merveilleux couplet où le spectre du soldat mort, attiré par la *bouche bien-aimée*, revient de l’au-delà au rendez-vous sous la lanterne – je vois, encore une fois, mon ombre qui se dédouble³⁶⁰.

Cette fois, Kurt von Dupont se présente comme un homme de trente ans dans un uniforme des officiers de la Wehrmacht. Le costume de l’Allemand rappelle au narrateur un événement de son enfance. En 1941, à l’âge de onze ans, il est tombé sur le verglas. Son père, fidèle à son modèle d’éducation, n’a pas porté secours à l’enfant. À ce moment-là, un officier allemand s’est rapproché et a remis le petit garçon debout. C’est grâce à ce souvenir ravivé que le narrateur reconnaît en Kurt von Dupont l’officier d’autrefois.

La révélation du caractère inhabituel de Kurt von Dupont se présente comme une scène de reconnaissance prolongée dans le temps et dans l’espace. Pierre Gripari modifie non seulement la vitesse de la reconnaissance³⁶¹ mais

³⁵⁹ P. Gripari, « Kurt von Dupont », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, op. cit., p. 242.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 248. C’est l’auteur qui souligne.

³⁶¹ Dans le conte de P. Gripari, la reconnaissance s’effectue selon la combinaison suivante : « un personnage en reconnaissant un autre qui le reconnaît plus tard » : Ch. Montalberti, op. cit., p. 242.

également son ordre : le conteur procède de l'acceptation de l'événement insolite jusqu'à la saisie de sa véritable nature. Autrement dit, tout d'abord, le narrateur accepte la demande de l'inconnu, puis il s'avise du lien qui existe entre lui et l'Allemand.

Nous avons déjà souligné que l'apparition du revenant n'éveille pas l'épouvante de ceux qui participent au phénomène. L'angoisse peut être remplacée par d'autres émotions. Comme le remarque Jean Molino, dans le fantastique, il est possible d'observer que les émotions du témoin face à un événement inaccoutumé s'intensifient :

En face de l'apparition surnaturelle se dresse un héros dont l'écrivain décrit la subtile évolution, du malaise, de l'étonnement, de la surprise, de l'inquiétude à toutes les formes de la peur, de l'angoisse et de la terreur³⁶².

Dans les contes insolites, certains personnages peuvent être également étonnés ou dérouterés par le retour d'un proche ou d'un inconnu morts ou encore par la découverte de leur vraie nature. Ils n'en sont pourtant pas effarés et ils acceptent même l'événement extraordinaire.

Le sentiment d'inquiétude qui pourrait naître dans « Déjà la neige » est atténué par l'acte théâtral. Le frisson qui parcourt les enfants attendant les cadeaux de la Dame de Noël peut être facilement expliqué par la performance et par l'excitation qui accompagne les moments de fêtes. L'atmosphère enfiévrée est détendue par la distribution des cadeaux originaux :

Alors, toujours muette, elle [la Dame de Noël] remet à chacun un cadeau ironique, un réveille-matin en carton pour le paresseux, un énorme dé pour celle que rebutait la couture, à l'ogre un gâteau minuscule³⁶³.

Il y a aussi des contes où l'apparition du revenant suscite l'émotion et la joie. Cela se passe dans les récits qui s'appuient sur le motif de l'attente. Dans « Déjà la neige », la famille d'Edouard apprend d'une voyante que le jeune soldat reviendra la nuit de Noël. Comme la date n'a pas été précisée, les proches doivent

³⁶² J. Molino, *op. cit.*, p. 18.

³⁶³ M. Schneider, « Déjà la neige », in : *Déjà la neige, op. cit.*, p. 94.

attendre deux ans le retour d'Edouard. Quand il revient finalement, le bonheur n'a pas de limites :

Nous le serrions tout à tour dans nos bras en criant son nom, en le couvrant de baisers [...] ³⁶⁴.

L'émotion est le sentiment éprouvé par la mère de Georges dans « Les sapins toujours verts ». Ce récit se différencie du précédent car la mort du soldat a été confirmée. C'est probablement pour cette raison-là que quand il revient à la maison paternelle il suscite des émotions contradictoires. La mère de Georges le reconnaît et se réjouit de son retour. Tout à coup le sentiment du bonheur cède la place à l'effroi :

Alors j'ai touché son visage : il était couvert de sueur et froid, froid comme un mort. Je me suis écartée en criant ³⁶⁵.

Bien que terrifiée, la mère de Georges croit entendre dans la voix du soldat, qui est comme une voix venant d'outre-monde, celle de son fils. Le bouleversement de la femme est tellement énorme que son mari décide sur le champ de ne pas aider le soldat à désertier. Il est étonnant que la scène ne comporte pas de description de la réaction du père de Georges. Cette absence semble avoir sa source dans le fait que le père ne voit pas son fils, mais seulement un soldat inconnu. Pourtant la reconnaissance de Georges par son père a également lieu, mais dans des circonstances tragiques. Après l'exécution des déserteurs, le père de Georges se rend au cimetière, devenu lieu du carnage, et, parmi les cadavres, il aperçoit le corps du soldat qui cherchait refuge. La reconnaissance du fils par le père est accidentelle : la moitié de la plaque d'identité du mort porte le prénom Georges. Les émotions du parent sont encore intenses lorsqu'il le raconte à son beau-fils. Il se garde de détailler ce qu'il a éprouvé dans ce moment-là mais la phrase qu'il formule fait implicitement preuve du choc subi :

³⁶⁴ M. Schneider, « Déjà la neige », in : *Déjà la neige, op. cit.*, p. 107.

³⁶⁵ M. Schneider, « Les sapins toujours verts », in : *Aux couleurs de la nuit, op. cit.*, p. 27.

Depuis ce jour, je ne sais comment nous avons vécu, ta mère et moi...³⁶⁶

On pourrait prétendre qu'il n'est pas certain que le soldat soit le fils parti pour la guerre. Cette incertitude est pourtant diminuée par une autre reconnaissance, celle du narrateur, demi-frère de Georges. En écoutant le récit de sa mère le narrateur a la révélation que le soldat n'était autre que Georges. Il s'en persuade grâce à une branche de sapin que le soldat tenait à la main – signe de leur amitié.

De prime abord, ce revenant apparaît comme une figure anxigène car sa mort est un fait incontestable et il possède des attributs du mort – la pâleur et la froideur cadavériques. Il faut pourtant reconnaître qu'une similitude avec les traits canoniques du fantastique n'autorise pas à classer le conte dans cette catégorie. D'autres principes restent violés.

Pour s'éloigner du fantastique, Pierre Gripari choisit l'étonnement comme sentiment éprouvé face au revenant. Kurt von Dupont surprend le narrateur par son apparition brusque et inattendue d'abord, par sa demande singulière ensuite. Le sentiment d'étonnement continue lors de leur deuxième rencontre. La stupéfaction pourrait vite prendre une allure d'inquiétude mais l'ivresse du narrateur l'empêche de bien saisir les propos et les réponses de Kurt von Dupont. C'est un mort-vivant qui n'éprouve pas de besoins charnels mais n'est pas dépourvu de sentiments.

L'angoisse ne s'empare toutefois du narrateur ni quand il se rend compte de la vraie nature du revenant, ni quand il constate avec lucidité que Kurt von Dupont est mort, ni quand il voit l'officier de la Wehrmacht en qui il reconnaît un soldat allemand d'autrefois, secourable et amical.

Le retour des personnages morts peut provoquer des réactions comme la colère et la haine. Dans « Les cheveux d'eau » de Marcel Schneider, les émotions fortes de la femme de Sven Sjöberg explosent au moment culminant du récit – la mort de leur fille Hedwige et la réclamation du petit corps par le marin. N'ayant plus rien à perdre, Médith accuse son mari d'avoir provoqué la mort d'Hedwige par la suspension d'une broderie aux chats maléfique au-dessus du lit de la petite fille. Médith voit dans le drame la vengeance promise autrefois par son mari quand elle avait refusé de quitter son bar et d'aller en mer avec lui.

³⁶⁶ M. Schneider, « Les sapins toujours verts », in : *Aux couleurs de la nuit, op. cit.*, p. 29.

Outre le rejet du caractère incroyable et anxiogène du revenant, les conteurs de l'insolite ne respectent pas le principe qui fait de ce phénomène surnaturel une menace pour les témoins.

Chaque retour d'un mort dans le monde des vivants implique la cause et la conséquence de l'apparition. Le fantastique se sert du phénomène afin de réaliser la poétique de l'effroi inscrite dans cette catégorie. Ainsi, le revenant surgit-il pour troubler, terrifier, menacer ou se venger et provoque soit une épouvante momentanée, soit un malaise plus durable qui se transforme en démence, accompagnée fort souvent d'une tentative de suicide.

Le point de départ de la réflexion sur les causes et les conséquences des apparitions insolites est une remarque de Magdalena Wandzioch qui, dans son ouvrage *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*, écrit :

Selon le schéma usuel du fantastique le fantôme provient d'un trouble des relations humaines et c'est pourquoi certains d'entre eux retournent pour se venger du préjudice qu'on leur a fait subir durant leur vie [...] ³⁶⁷.

La difficulté de communication avec les proches apparaît le mieux dans le conte de Marcel Schneider « Les cheveux d'eau ». Le couple Médith – Sven est dépeint dans le moment de crise. Médith, propriétaire d'un café, refuse de partager les aventures maritimes avec son mari Sven. Se sentant dupé, le marin la menace de vengeance. Le trouble augmente avec les visites progressives de Sven : Médith en veut à Sven de la priver d'une vie heureuse ; Sven, qui se rend compte qu'il ne peut pas se passer de sa femme, commence à la haïr. Les deux principes du retour d'un revenant – l'incompréhension et la promesse de vengeance – sont remplis. Toutefois, Marcel Schneider se soustrait à l'esthétique fantastique en modifiant les circonstances de la vengeance. Sven, en tant que mort-vivant, se présente devant sa femme pour réclamer le corps de leur fille morte. Son attitude est loin de celle d'un vengeur : il s'affaisse, les larmes coulent sur son visage, il n'a plus de force de protester verbalement contre les accusations de Médith. Le revenant, donc, ne punit personne ; au contraire, il semble que ce soit lui qui est châtié : en voulant punir sa femme, il provoque la mort de la personne qu'il aime : sa fille. Son retour comme mort-vivant n'est pas une menace.

³⁶⁷ M. Wandzioch, *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*, op. cit., p. 156.

L'absence de menace et de vengeance se présente dans d'autres contes : Georges veut désertier et demande refuge (« Les sapins toujours verts »), Edouard semble revenir pour prendre congé de ses proches, sinon pour faire glisser un fragment manquant à une pierre mystérieuse offerte à son père par la Dame de Noël (« Déjà la neige »). Ces jeunes soldats qui restent inertes et pleurent semblent, comme le marin Sven, dépourvus de force pour faire du mal. D'ailleurs, après la formulation ou l'accomplissement de la tâche, ils disparaissent :

Il chancela et je crus qu'il tombait d'épuisement. Mais non, il disparut tout à coup entre nos mains comme si les ténèbres l'avaient happé³⁶⁸.

Un autre revenant qui ne vient pas pour punir mais pour chercher l'aide est le héros éponyme du conte de Pierre Gripari, Kurt von Dupont, qui tient à faire publier ses *Mémoires posthumes*. Grâce à lui, le narrateur revit un moment de son enfance.

Quant au retour de Thérèse Daubigny, il peut être abordé sous l'angle du message que la Dame de Noël transmet :

Cela signifie [dit la mère du narrateur] qu'il faut croire à l'invisible. Nos yeux ne distinguent pas les anges, ils existent pourtant. Ils ont les ailes de pierre. La Dame de Noël a voulu t'avertir. Elle t'aime beaucoup, sans doute³⁶⁹.

Son apparition perd le caractère maléfique – la revenante ne présage pas la mort du témoin ; au contraire, elle prévient et prépare le narrateur au retour de son fils mort-vivant.

La dérogation aux règles du fantastique régissant l'apparition du revenant se manifeste encore au niveau du lieu et du moment où surgit le phénomène inaccoutumé ; nous y reviendrons plus loin.

Contrairement aux représentations du revenant dues à Marcel Schneider ou Pierre Gripari, Georges-Olivier Châteaureynaud propose un recours à la figure en question moins explicite. Le fleuriste Tremble, héros du récit « La femme dans

³⁶⁸ M. Schneider, « Déjà la neige », in : *Déjà la neige, op. cit.*, p. 107.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 95.

l'ombre », entend une femme dont la voix ressemble à celle de son épouse, Suzanne, portée disparue. Les enquêtes menées après la disparition de Suzanne n'en ont pas éclairé les circonstances. Tremble se résigne car il croit que Suzanne a été violée, tuée et enterrée quelque part par des criminels. Après deux ans, encouragé par son ami Macassar, il rédige une annonce en vue de trouver une compagne pour des moments agréables. L'annonce ne reste pas sans réponse. Ainsi commence l'aventure avec l'inconnue à la voix de Suzanne.

Leur première rencontre amoureuse a lieu dans une chambre d'hôtel à la lumière éteinte. L'obscurité est la condition formulée au téléphone par la femme. S'il ne la respecte pas, l'inconnue crierait au viol. La scène du rendez-vous, évoquée par Tremble se confiant à Macassar, pousse plus loin la ressemblance entre l'inconnue et Suzanne : sa voix d'abord, puis son corps semblent être comme ceux de l'épouse disparue. Cette idée est vite contestée par le propos de Macassar :

- Dis donc, tu ne vas pas te fourrer dans la tête...³⁷⁰

Tremble n'y pense qu'un instant. Lorsque l'inconnue téléphone à Tremble après plusieurs mois, celui-ci quémande un autre rendez-vous aux mêmes conditions. La répétition des phrases du héros sur la ressemblance de l'inconnue à Suzanne indique qu'il revient à l'idée du retour de sa femme. L'inconnue l'informe sur le danger qu'il court s'il continue à la confondre avec Suzanne. Tremble récuse tous les doutes :

- Que pourrait-il m'arriver ? Vous n'êtes pas Suzanne, je le sais bien ! Quel mal y a-t-il ? C'est comme un rêve, et personne n'est coupable de ses rêves³⁷¹.

La deuxième rencontre, toujours dans l'obscurité, leur donne l'occasion d'une conversation plus longue. Il s'avère bientôt que l'inconnue, c'est-à-dire Elsa, a l'âge de Suzanne quand elle a disparu. Bouleversé par les gestes amoureux d'Elsa pareils à ceux de Suzanne, Tremble décide, tout de suite, de ne plus

³⁷⁰ G.-O. Châteaureynaud, « La femme dans l'ombre », in : *Le Kiosque et le tilleul*, op. cit., p. 20.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 21.

fréquenter l'inconnue. Il lui demande pardon d'avoir cherché en elle sa femme morte :

C'est dangereux, ce que nous faisons là. Pas seulement pour moi ; pour vous aussi. À mélanger deux vies, vous risqueriez d'oublier laquelle est la vôtre. Il faut arrêter pendant qu'il en est encore temps³⁷².

En quittant Elsa, Tremble fait une chute dans l'escalier, dont les conséquences sont très graves : il est frappé de cécité. Par cet événement malheureux, le mystère sur la vraie nature d'Elsa lui reste voilé. Aveugle, il ne peut plus savoir si Elsa ressemble à Suzanne. Il ne peut pas non plus croire à ce que dit Elsa qui peut à son gré le maintenir dans l'illusion. Il est étonnant que Tremble ne cherche pas les opinions d'autres gens, comme par exemple de Bénédicte, son apprenti, tout comme si l'essentiel était de continuer le jeu avec le fantôme.

Pour Elsa, être fantôme est possible grâce au masque de l'obscurité. À l'ombre, comme derrière un voile, le vrai visage, la vraie nature sont dissimulés et cèdent la place à quelqu'un d'autre. L'inconnue veut jouer le rôle de Suzanne, le rôle d'une revenante donc, parce qu'elle décide de rester désormais avec Tremble. Le voile de l'obscurité qu'elle exigeait avant la chute de Tremble s'éternise dans la cécité du protagoniste. Le motif du masque auquel recourt dans la nouvelle Georges-Olivier Châteaureynaud est l'écho du personnage voilé³⁷³ qui apparaît dans les récits fantastiques. L'auteur de « La femme dans l'ombre » modifie ce type de protagoniste, premièrement parce qu'il le dépossède de son caractère inquiétant, deuxièmement car il lui attribue un double ordinaire perçu par le tiers, comme en témoigne la scène de l'hôpital : Elsa se retrouve parmi les gens qui ne sont guère angoissés par sa nature ou son allure. Elle paraît alors plus une inconnue qu'un fantôme de Suzanne.

Les figures des revenants chez Marcel Schneider, Pierre Gripari ou Georges-Olivier Châteaureynaud sont construites sur le renversement des traits

³⁷² G.-O. Châteaureynaud, « La femme dans l'ombre », in : *Le Kiosque et le tilleul*, op. cit., p. 24.

³⁷³ Cf. M. Wandzioch, *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*, op. cit., pp. 131-132. L'auteur présente quelques exemples du personnage voilé en tant que figure engendrant l'effroi.

caractéristiques distingués par Charles Grivel : ils sont croyables, ils se comportent et réagissent comme des vivants. Au lieu de faire peur et menacer ceux à qui ils se font voir, ils inspirent la compassion ou transmettent un message significatif. Ces protagonistes deviennent insolites parce qu'ils outrepassent les normes littéraires typiques du motif de revenant.

À côté des personnages qui constituent eux-mêmes des phénomènes, tels la métamorphose et l'apparition après la mort, nous avons remarqué la récurrence du motif de l'être provenant d'un ailleurs. Comme son trait fondamental est l'existence dans un univers autre que la terre, il nous paraît loisible de qualifier cette créature d'« habitant d'outre-monde ».

La succession de l'étude de ces personnages-phénomènes après l'analyse des revenants n'est pas aléatoire. Il existe quelques correspondances entre les deux manifestations du surnaturel : l'habitant d'outre-monde, comme le revenant, survit après la mort et sa relation avec la vie terrestre n'est pas interrompue. Le point divergent concerne l'apparition : celui qui vit dans un ailleurs habituellement ne surgit pas devant un être vivant.

« Le voyage des âmes » de Georges-Olivier Châteaureynaud est un conte où les ressemblances entre le revenant et l'habitant d'outre-monde se manifestent avec force. De prime abord, l'être de l'ailleurs qui surgit devant le personnage principal, un homme âgé nommé Thomas, rappelle le mort-vivant par le fait même de se laisser voir à un vivant. Un soir, Thomas entend un bruit bizarre comme si quelques cavaliers galopaient dans son jardin. Quand il ouvre le volet, il voit un homme tenir deux chevaux sellés. L'inconnu se comporte d'une manière bizarre : il demande à Thomas de ne pas parler fort tandis que, lui-même, il crie. Son explication n'en est pas moins étrange : seul Thomas l'entend. Le cavalier ordonne à Thomas de venir le rejoindre dehors.

Le caractère insolite du personnage découle non seulement de son faire mais aussi de la description métonymique. Michel Erman note que ce type de portrait peut englober tout ce qui caractérise l'être d'un protagoniste :

Il peut s'agir d'attributs physiques, comme les vêtements ou les accessoires vestimentaires qui ont pour effet de cacher mais aussi de révéler le corps tant physique que social [...] ³⁷⁴.

L'habit du visiteur nocturne que Thomas aperçoit brouille le repérage du rapport au monde réel ou plutôt met en relief l'absence de lien avec l'univers dans lequel vit Thomas :

C'est un ample costume noir, qui ne ressemble à rien qu'il ait jamais vu autre part. Cela n'a pas de forme précise, non plus que de poches ni de boutons ; on dirait de l'ombre drapée, d'où émergerait un visage ³⁷⁵.

L'habillement atemporel du cavalier nocturne et l'ombre voilant son visage peuvent dégager la valeur symbolique de l'apparition : l'inconnu fait pressentir à Thomas que l'heure de sa mort est venue :

- Seriez-vous... Serait-il temps ? [demande Thomas]

- Il est temps en effet.

Thomas ouvre la bouche. Mais déjà l'homme étend sa main grande ouverte sur lui, et son cri lui reste dans la gorge ; une tristesse douce l'envahit.

- Alors... Maintenant ?

L'homme sourit.

- Mais c'est fait ! ³⁷⁶

La scène du décès est inhabituelle : Thomas est appelé par un être venu d'outre-monde et dehors le cavalier lui montre une silhouette de dormeur dans le salon que le héros a quitté – l'homme assis dans le fauteuil n'est autre que Thomas.

L'inconnu qui vient chercher Thomas ressemble d'une certaine manière à un revenant mais il s'en différencie par son étrangeté – le héros ne le reconnaît pas, de plus il ne peut pas le déchiffrer en recourant aux codes vestimentaires. Un autre argument qui témoignerait en faveur de l'interprétation du personnage comme habitant d'outre-monde est la mort de Thomas. On peut supposer qu'au

³⁷⁴ M. Erman, *op. cit.*, p. 66.

³⁷⁵ G.-O. Châteaureynaud, « Le voyage des âmes », in : *Le Héros blessé au bras* [1987], Éditions Grasset et Fasquelle, 1999, p. 10.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 11.

moment où il entend un bruit et se lève du fauteuil il n'est plus vivant : seule son âme ou sa conscience va à la rencontre avec le cavalier. Dans cette situation, l'inconnu ne se présenterait plus à un vivant, comme dans le cas du revenant.

Une variation singulière sur l'être de l'au-delà qui réapparaît parmi les vivants est présente dans « Kâli décapitée » de Marguerite Yourcenar. L'héroïne éponyme est de nature divine : à l'origine elle demeure dans le ciel d'Indra. Kâli est un être surnaturel, une déesse d'outre-monde. Sa beauté exceptionnelle pousse cependant les dieux jaloux à la décapiter. Quand au lieu de sang une vive lumière jaillit de la nuque de la blessée, les assassins effrayés regrettent leur meurtre. Pour le réparer ils décident de retrouver le corps de Kâli tombé sur la terre. Par inattention, ils unissent la tête de la déesse au corps décollé d'une prostituée. Ainsi, ranimée, Kâli est condamnée à vivre parmi les humains car elle a besoin de caresses et de débauches des profanes. Sa souillure est double : Kâli perd sa divinité et sa probité.

Le portrait de la déesse est construit sur une double antithèse : d'un côté, Kâli provient de la race divine, de l'autre, elle devient infâme et périlleuse. Cela revient à dire, avec Magdalena Wandzioch, que Kâli incarne la « bipolarité de la sainteté et du crime »³⁷⁷. Une autre opposition résulte de la force séductrice de Kâli : elle charme et terrifie à la fois, elle est dégoûtée par ses actes mais en éprouve une jouissance malsaine. Son image rappelle la représentation de la femme fatale du fantastique qui unit en elle Eros et Thanatos :

Ceux qu'elle exterminait, elle les achevait en dansant sur eux. Ses lèvres maculées de sang exhalaient une fade odeur de boucherie, mais ses embrassements consolait ses victimes, et la chaleur de sa poitrine faisait oublier tous les maux³⁷⁸.

Ce qui distingue l'héroïne du récit, c'est son déchirement intérieur : comme déesse, Kâli aspire à un amour chaste, comme prostituée à un amour charnel.

Contrairement aux personnages fantastiques, Kâli n'effraie pas par sa nature surnaturelle mais par la force de son envoûtement néfaste. Selon le principe

³⁷⁷ M. Wandzioch, « Le merveilleux dans les *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar, in : *Quelques études sur le conte et la nouvelle*, A. Abłamowicz (dir.), Katowice, Uniwersytet Śląski, 1989, p. 114.

³⁷⁸ M. Yourcenar, « Kâli décapitée », *op. cit.*, p. 126.

de l'insolitation, la déesse est gratifiée d'une nouvelle existence mais force est de constater que Kâli ne passe pas au niveau supérieur dans la hiérarchie ; bien au contraire, elle est dégradée. Ce qui permet de la considérer comme un être insolite, c'est son pouvoir de message : la luxure, l'amour corporel ne peuvent pas étouffer la nostalgie de l'état perdu.

Il y a encore des contes insolites qui recourent volontiers aux personnages véhiculant un phénomène par leur nature même. D'habitude ces créatures arrivent dans un ailleurs après la mort et y séjournent éternellement.

Dans « Les boiteux du ciel » et « La femme retrouvée », Jules Supervielle s'imagine l'outre-monde comme un site céleste et un au-delà. Les habitants des aires sont les âmes des morts qui y arrivent sous la forme d'ombres³⁷⁹ ; dans l'Au-Delà, les morts gardent leur aspect humain. Ces êtres séjournant dans les deux types d'espace extraterrestre ont quelques différences : à l'instar des êtres de l'Au-Delà qui gardent leurs « propriétés humaines », les ombres ont l'apparence du même âge et sont privées de prononciation de paroles, de bruits même ; pour communiquer il leur suffit de se placer l'une en face de l'autre car leurs âmes sont transparentes. Lors de la période de l'acclimatation, qui dans l'Au-Delà est remplacée par le droit à un vœu exaucé, les ombres se comportent irrationnellement : certaines d'entre elles s'arrachent le cœur sans en souffrir, l'observent et puis le remettent à sa place, d'autres semblent oublier tout d'un coup à quoi servent les pieds et les mains, regardent autour et ne cessent de se tâter. À part ces défauts, les ombres souffrent d'une inaptitude à saisir les objets.

Les ressemblances entre les créatures des deux univers tiennent tout d'abord au regret de la vie humaine qu'elles veulent retrouver en imitant les activités terrestres. Dans « Les boiteux du ciel », les aveugles, qui voient autant que les autres, marchent sans canne mais s'efforcent d'éviter les obstacles inexistants. Privées de perception auditive, les ombres se donnent des rendez-vous et se réunissent pour faire semblant d'écouter de la musique, comme celle de Bach, exécutée par le compositeur même :

Il joua la Toccata et Fugue. On suivait avec passion le jeu de l'artiste et chacun crut vraiment l'entendre. À la fin du morceau tous se mirent à battre

³⁷⁹ Sur l'ombre considérée comme une sorte de double : Cf. Ch. Chelebourg, *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Éditions Nathan : HER, 2000, p. 26.

des mains avec enthousiasme, mais il fut manifeste que nul bruit n'en sortait³⁸⁰.

Le simulacre concerne le moindre détail de la vie des ombres, par exemple un père de famille moderne imite ses activités terrestres : introduire la clé invisible dans la serrure, feindre de fermer une porte ou de faire sa toilette :

Le lendemain il faisait comme si sa barbe avait poussé durant la nuit et se savonnait longuement avec un blaireau de brouillard³⁸¹.

Chez les habitants de l'Au-Delà, le manque de l'existence terrestre se manifeste notamment dans les projections mentales incessantes des souvenirs. Les règles de la politesse veulent qu'on invite d'autres âmes à ce « cinéma de la mémoire »³⁸². Le lien avec la vie d'autrefois se manifeste aussi dans une activité d'épier les terriens par de merveilleux télescopes :

Un père épiait sa fille, une fille cherchait son ami, une autre, une camarade d'école. Tous attendaient avec leur appareil à la sortie de quelque bâtiment : maison à cinq étages, usine, atelier, maison des champs, tous, les yeux fixés sur cette vieille Terre où il se passait quelque chose, puisque, dans l'Au-Delà, maintenant qu'on ne craignait plus la mort, il semblait que plus rien de sérieux ne se produisît³⁸³.

D'autres similitudes entre les âmes de l'Au-Delà et les ombres du site céleste résident dans le besoin d'amitié et d'amour. Les premiers, par exemple, assistent aux arrivées des nouveaux morts et cherchent parmi eux des proches ou des connaissances. Il est pourtant difficile aux habitants de deux univers de maintenir les relations entre eux car ils n'ont plus de secrets : les ombres ne peuvent pas cacher leurs sentiments devant d'autres compagnons ; les âmes de l'Au-Delà projettent les images incontrôlées et confidentielles et sont obligées d'appuyer l'index sur le milieu du front pour faire passer les souvenirs indésirables. Tout cela provoque que les morts choisissent souvent la solitude.

³⁸⁰ J. Supervielle, « Les boiteux du ciel », in : *L'Enfant de la haute mer*, op. cit., pp. 62-63.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 59.

³⁸² J. Supervielle, « La femme retrouvée », in : *L'Arche de Noé*, op. cit., p. 106.

³⁸³ *Ibidem*, p. 111.

Ceux qui cependant vainquent la honte sont récompensés, comme en témoigne l'histoire des deux boiteux amoureux, Charles Delsol et Marguerite Desrenaudes. Grâce à leur amour réciproque, ils retrouvent tout d'abord la capacité de saisir les objets et puis ils reprennent leur corps :

Bouleversée, l'étudiante se mit à battre des cils, de vrais cils de jeune fille de la Terre. Et ses yeux étaient bleus comme autrefois dans le reste du visage encore déserté par la vie. Elle resta immobile comme après un effort surhumain, puis très vite, voici venir le nez, les lèvres, les joues, un peu plus rouges que sur la Terre. Et loin d'être nue, elle était habillée comme une jeune fille de 1919, année de sa mort³⁸⁴.

Après cette métamorphose merveilleuse, remplis de nouvelles forces, Charles et Marguerite ouvrent la boîte où ils retrouvent quelques objets de leur vie terrestre et une carte du ciel qui devient vivante sous leur regard.

Outre les ombres et les âmes des morts, les habitants d'outre-monde peuvent être représentés comme des Ruisselants qui vivent dans un espace aquatique. La jeune noyée de « L'inconnue de la Seine » de Jules Supervielle découvre ce peuple sous-marin et en devient membre.

L'état de mort-vivant de l'héroïne incite à la comparer avec une revenante. Il faut cependant noter que l'Inconnue n'apparaît pas parmi les vivants : elle est retenue dans les profondeurs de la Seine par le Grand Mouillé qui, en attachant un lingot de plomb à la cheville de la noyée, lui fait découvrir le site immergé, peuplé de Ruisselants, tout en lui donnant des conseils concernant la nouvelle existence :

L'erreur, voyez-vous, c'est de vouloir respirer encore. Ne vous effrayez pas non plus de sentir en vous un cœur qui ne bat presque plus jamais et seulement quand il se trompe. Et ne gardez pas ainsi vos lèvres serrées comme si vous aviez peur d'avalier de l'eau de mer. Elle est maintenant pour vous ce qu'était naguère l'eau douce³⁸⁵.

L'arrivée de la jeune fille est aussitôt remarquée par d'autres êtres qui se réunissent autour d'elle. De prime abord, les Ruisselants semblent des créatures

³⁸⁴ J. Supervielle, « Les boiteux du ciel », in : *L'Enfant de la haute mer, op. cit.*, p. 69.

³⁸⁵ J. Supervielle, « L'Inconnue de la Seine », in : *L'Enfant de la haute mer, op. cit.*, p. 47.

étranges, retenues dans les abîmes des eaux, après la noyade, par un morceau de plomb attaché à la cheville et communiquant par les phosphorescences de leur corps. Ils ont gardé, toutefois, le physique humain. Les Ruisselants, c'est-à-dire d'anciens noyés, forment une colonie de gens de tout âge. Afin d'être tous égaux, ils sont nus et possèdent un ou deux poissons domestiques ou de garde qui leur rendent des services, comme par exemple débarrasser le dos des algues et des herbes marines, tenir des objets dans leurs bouches.

Contrairement aux usages qui règnent dans le royaume des Ruisselants, la jeune fille obtient la permission de garder sa robe, ce qui deviendra plus tard la cause des rivalités et des jalousies dont elle sera victime. Elle apprend d'une autre jeune fille noyée deux ans avant, La Naturelle, que l'accoutumance exige de la patience :

Le séjour dans les profondeurs, vous verrez, lui dit-elle, vous donnera une confiance très grande. Mais il faut laisser aux chairs le temps de se reformer, de devenir suffisamment denses, pour que le corps ne remonte pas à la surface. Ne pas être là à vouloir manger et boire. Ces enfantillages passent vite. Et je pense que bientôt de vraies perles vous sortiront des yeux quand vous vous y attendez le moins, ce sera le signe précurseur de l'acclimatation³⁸⁶.

Une habitude étrange caractérise les créatures des profondeurs : les Ruisselants cherchent d'autres noyés ou naufragés et leur portent secours mais cette aide doit être comprise selon la logique irrationnelle : les Ruisselants enlèvent les ceintures de sauvetage ; par cela ils dérogent aux normes doxiques.

L'Inconnue de la Seine s'aperçoit vite que, par le fait de porter la robe et par les visites du Grand Mouillé, les Ruisselants deviennent envieux, avant tout les femmes noyées. Pour se faire pardonner, la jeune fille vit à l'écart avec modestie, elle passe son temps à récolter les coquillages qu'elle distribue aux enfants et aux mutilés. L'attitude de l'Inconnue rappelle la nostalgie et la solitude des âmes et des ombres des univers aériens. La vie au fond de la mer ne peut pas effacer les souvenirs de l'existence terrestre : la jeune fille aimerait remonter le fleuve pour entendre les bruits de la terre mais le Ruisselant la prévient que les

³⁸⁶ J. Supervielle, « L'Inconnue de la Seine », in : *L'Enfant de la haute mer, op. cit.*, p. 49.

humains sont hostiles aux revenants. L'Inconnue de la Seine se sent malheureuse car elle languit après de simples images de la vie qui lui viennent à l'esprit :

En ce moment même voici une table de chêne, bien vernie mais toute seule. Elle disparaît et voici venir l'œil d'un lapin. Et maintenant c'est l'empreinte d'un pied de bœuf dans le sable [...] Ici, je vois une cerise dans l'eau d'un lac. Et que voulez-vous que je fasse de cette mouette dans un lit, de ce perdreau sur le verre de cette grande lampe qui fume ? Je ne connais rien de plus désespéré. Ces fragments de la vie, sans la vie, est-ce donc là ce qu'on nomme la mort ?³⁸⁷

Les bribes des souvenirs de la vie perdue, la jalousie et la méchanceté des Ruisselantes, enfin les perles qui tombent de ses yeux accablent la jeune fille et la décident à couper le fil d'acier qui l'attache dans les profondeurs de la mer et à mourir :

Dans la nuit marine ses propres phosphorescences devinrent très lumineuses, puis s'éteignirent pour toujours. Alors son sourire d'errante noyée revint sur ses lèvres³⁸⁸.

Ainsi l'Inconnue de la Seine quitte le royaume des Ruisselants qui pourrait constituer son paradis. Quelques poissons l'accompagnent fidèlement pour étouffer dans les eaux moins profondes. Elle se libère de son paradis-enfer en choisissant la mort.

Les habitants de l'outre-monde, qu'il soit aérien ou aquatique, ont en commun une existence posthume. L'entrée au ciel, dans l'Au-Delà et dans les profondeurs maritimes, est conditionnée par le décès préalable. Ce schéma est modifié par Jules Supervielle dans son conte, « L'enfant de la haute mer », où l'auteur met en scène une petite fille habitant une ville flottante. Ce qui la distingue d'emblée, c'est l'absence de mort et l'aspect humain de l'enfant :

Elle n'était pas très jolie à cause de ses dents un peu écartées, de son nez un peu trop retroussé, mais elle avait la peau très blanche avec quelques taches

³⁸⁷ J. Supervielle, « L'Inconnue de la Seine », in : *L'Enfant de la haute mer, op. cit.*, p. 52.

³⁸⁸ *Ibidem*, pp. 54-55.

de douceur, je veux dire de rousseur. Et sa petite personne commandée par des yeux gris, modestes mais très lumineux, vous faisait passer dans le corps, jusqu'à l'âme, une grande surprise qui arrivait du fond des temps³⁸⁹.

L'insolite de la petite fille réside dans le fait qu'elle vit toute seule dans la ville suspendue sur les eaux. Comme toutes les créatures d'outre-monde, elle répète les gestes des humains et imite leur comportement. À la différence d'elles, la petite fille peut atteindre la perfection dans l'imitation car son monde est similaire à la réalité quotidienne des humains : il y a des maisons, des commerces, même une école. Ce qui les rend insolites, c'est qu'ils sont toujours vides et inhabités. Pour leur donner un aspect vivant, pour les animer, avec une précision pathologique, la petite fille ouvre et ferme les fenêtres, allume du feu dans les cuisines pour que la fumée s'élève des cheminées et accomplit d'autres tâches quotidiennes :

Dans la belle saison, elle laissait un tapis à une fenêtre ou du linge à sécher, comme s'il fallait à tout prix que le village eût l'air habité, et le plus ressemblant possible³⁹⁰.

Ainsi, la petite fille cherche-t-elle à tromper sa solitude en s'imaginant une société invisible. Parfois pour passer le temps, elle écrit des lettres qui ne sont adressées à personne et qu'elle jette dans la mer. Cependant, il paraît que l'héroïne est condamnée à cette solitude immuablement car, dans le village flottant, le temps est suspendu et l'âge éternel de douze ans qu'a la petite fille en est une preuve indéniable.

Le caractère non-humain de la vie de l'enfant de la haute mer touche à l'absurdité dans la scène de l'apprentissage individuel. La petite fille va à l'école communale où elle se donne des leçons de toutes les matières :

Par moments, elle écoutait avec une soumission absolue, écrivait quelques mots, écoutait encore, se remettait à écrire, comme sous la dictée d'une invisible maîtresse. Puis l'enfant ouvrait une grammaire et restait longuement penchée, retenant son souffle, sur la page 60 et l'exercice

³⁸⁹ J. Supervielle, « L'enfant de la haute mer », in : *L'Enfant de la haute mer, op. cit.*, p. 10.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 11.

CLXVIII, qu'elle affectionnait. La grammaire semblait y prendre la parole pour s'adresser directement à la fillette de la haute mer [...]³⁹¹.

Les exercices de grammaire sont pour la petite fille une bonne occasion de forger des dialogues imaginaires imprégnés du besoin de la présence d'autrui.

Le manque et le vide éprouvés par la petite fille la poussent à profiter de tout moment où son salut semble possible. Un jour, juste à midi, un cargo passe dans la rue marine du village et la petite fille a une chance d'être sauvée. Malgré son cri « Au secours ! » et l'agitation d'un tablier d'écolière, les marins ne l'aperçoivent guère. Effondrée par l'incident, ce n'est qu'après quelques instants qu'elle se rend compte du sens profond de son cri. Son appel paraît comme une extériorisation de l'inquiétude qu'engendre l'absence du contact avec les marins, donc avec le monde extérieur à la ville flottante.

Le sort malheureux de la petite fille touche même une vague qui s'approche d'elle pour la secourir :

Il y avait longtemps que cette vague aurait voulu faire quelque chose pour l'enfant, mais elle ne savait quoi. Elle vit s'éloigner le cargo et comprit l'angoisse de celle qui restait [...] Après s'être agenouillée devant elle à la manière des vagues, et avec le plus grand respect, elle l'enroula au fond d'elle-même, la garda un très long moment en tâchant de la confisquer, avec la collaboration de la mort. Et la fillette s'empêchait de respirer pour seconder la vague dans son grave projet³⁹².

La vague ne parvient pas à donner la mort à l'enfant et celle-ci est ramenée dans le village sans aucune égratignure. Et comme elle ne peut pas s'échapper de son outre-monde maritime, il ne lui reste plus qu'à reprendre ses activités et ses tâches quotidiennes.

La corrélation entre personnage et espace qui se remarque dans le conte rend insolite l'habitante de la haute mer : bien qu'elle respecte les habitudes et les convenances du monde réel, ses activités acquièrent une nouvelle valeur à cause de la solitude de l'enfant et par le milieu inaccoutumé où elle vit. Cela revient à dire avec Roland Bourneuf et Réal Ouellet que « L'espace, qu'il soit « réel » ou

³⁹¹ J. Supervielle, « L'enfant de la haute mer », in : *L'Enfant de la haute mer, op. cit.*, p. 14.

³⁹² *Ibidem*, p. 17.

« imaginaire », se trouve donc associé, voire intégré aux personnages, comme il l'est à l'action ou à l'écoulement du temps »³⁹³. L'île qui garde une allure réaliste devient inhabituelle par son habitante extraordinaire.

Le portrait de l'enfant de la haute mer convainc que l'héroïne est une créature d'un ailleurs. Sa vraie nature se dégage du portrait qui, à notre avis, ressemble à une description phénoménologique dans laquelle, selon Michel Erman, « le regard descripteur et son objet ne peuvent être dissociés l'un de l'autre »³⁹⁴. Dans le conte, ce lien indivisible relève du dédoublement de la fiction : l'enfant de la haute mer s'avère être inventée par un marin, Charles Liévens, qui a perdu sa fille âgée de douze ans et ne cesse pas de penser à elle. Vivant dans sa mémoire, l'image de la fille prend consistance :

[Elle est] un être doué de toute la sensibilité humaine et qui ne peut pas vivre ni mourir, ni aimer, et souffre pourtant comme s'il vivait, aimait et se trouvait toujours sur le point de mourir, un être infiniment déshérité dans les solitudes aquatiques [...] ³⁹⁵.

L'enfant de la haute mer est donc morte, mais vit dans un état de mort-vivant par la volonté de son père. Le sort de la petite fille du village flottant semble plus affligeant que la destinée de l'Inconnue de la Seine car elle est privée du choix de mourir.

Selon la logique de l'insolite, les habitants d'outre-mondes sont, par leur nature même, des êtres exceptionnels, au-delà de l'ordinaire et du banal. Très souvent, le sort des créatures appartenant à des univers surnaturels n'est qu'un prétexte pour parler de l'indispensable qui est la présence de l'autre.

Comme les protagonistes au comportement étrange ou dotés d'une faculté inhabituelle, les personnages qui constituent une composante du phénomène extraordinaire peuvent accéder à une vie supérieure ou mener une existence nouvelle. Ainsi pouvons-nous employer le propos de Joël Malrieu :

³⁹³ R. Bourneuf et R. Ouellet, *L'Univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 107.

³⁹⁴ M. Erman, *op. cit.*, p. 65.

³⁹⁵ J. Supervielle, « L'enfant de la haute mer », in : *L'Enfant de la haute mer*, *op. cit.*, pp. 17-18.

Maléfique ou non, le phénomène permet de toute façon au personnage d'accéder à une connaissance supérieure de l'Être³⁹⁶.

Parfois l'élévation représentée par une condition suréminente ou par le séjour dans un univers censé être meilleur apporte le désenchantement et la solitude de celui qui prend part à l'événement enfreignant les normes établies, soit de l'univers réel, soit de l'imaginaire littéraire. C'est pourquoi, il est loisible de considérer les personnages-phénomènes comme dépositaires de messages inédits qui peuvent être suggérés par le biais des images symboliques, sous-entendues ou oniriques.

L'analyse des actant humains et inanimés, qui font face au fait inconcevable ou le composent même, permet de montrer l'écart qui existe entre l'insolite et le fantastique. Selon Pierre-Georges Castex, cette deuxième catégorie s'associe aux « états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar et de délire, projette devant elle des images de ses angoisses et de ses terreurs »³⁹⁷. Les conteurs de l'insolite optent plutôt pour des états sereins. Cela se voit dans les personnages à peine étonnés par le phénomène surnaturel et profitant de ses avantages.

³⁹⁶ J. Malrieu, *op. cit.*, p. 98.

³⁹⁷ P.-G. Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, *op. cit.*, p. 8.

B. LE CHRONOTOPE

Disposant d'un cadre spatio-temporel limité par les exigences de brièveté et de concision, le récit bref, au même niveau le conte et la nouvelle, accorde une grande importance au lieu et au temps de l'action. Le choix de l'endroit où survient un phénomène inhabituel n'est pas fortuit ; au contraire, le type d'espace influe sur la nature de l'événement insolite. Les indices temporels, eux aussi, occupent une place essentielle dans la forme littéraire courte. L'analyse du cadre de l'histoire, de la même façon que celle de la temporalité interne (le temps de l'histoire racontée plutôt que le temps de la narration), révèlent que la création de l'insolite de l'univers représenté ne se limite pas à l'introduction d'un être subvertissant la doxa mais elle ressortit à la corrélation entre personnage et espace-temps.

Afin de parler de ces deux éléments de l'univers représenté, nous empruntons à Mikhaïl Bakhtine le terme de « chronotope »³⁹⁸ introduit pour la première fois dans son *Esthétique et théorie du roman* et qui est, à compter des années 20³⁹⁹, entré dans le discours de la critique littéraire. L'analyse topographique est doublée de celle de la temporalité, qui porte sur les moments où se produit un événement insolite.

Les lieux où se déroule l'action du conte insolite sont multiples et hétérogènes. Il est possible de les examiner du point de vue de catégories distinguées par Jean Weisgerber, telles la forme, le mouvement, la

³⁹⁸ Le concept de « *chronotope* » (qui veut dire « temps-espace ») indique l'interdépendance des relations spatio-temporelles dans une œuvre littéraire, notamment dans le texte romanesque. Cf. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1975], Éditions Gallimard, 1978, p. 237.

³⁹⁹ Nous signalons cette date après J. Gardes-Tamine et M.-Cl. Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin/Masson, 1993, 1996, p. 35.

communication, la continuité, le groupe ou l'ensemble, le nombre, l'éclairage car, comme le souligne le théoricien « L'espace [...] repose en effet sur une multitude d'impressions auditives et visuelles [...] »⁴⁰⁰.

Le principe du resserrement qui gouverne la forme brève concerne également l'espace, ce qui explique sa description parfois fragmentaire et lacunaire. Il est cependant possible de répartir les cadres des contes insolites en trois types :

- l'espace réel (familier ou ordinaire)
- l'espace à la charnière de la réalité et de la fiction
- l'espace irréel

En recourant à des concepts initiaux⁴⁰¹ (le fantastique et le merveilleux), rappelons rapidement qu'une fonction particulière est assignée très souvent aux types d'emplacement caractéristiques des catégories mentionnées : réel, obligatoire dans la poétique fantastique⁴⁰² afin que l'irruption d'un élément extraordinaire soit plus brusque et plus inquiétante, ou imaginaire, c'est-à-dire propice au surgissement d'un élément prodigieux accepté, comme dans le conte merveilleux. Ces deux modèles de lieu d'action se retrouvent, plus ou moins modifiés, dans les contes insolites. En premier lieu, par sa banalité même, l'espace semble provoquer et déclencher des événements ressortissant à l'insolite. Ensuite, le cadre se présente comme favorable ou prédestiné à accueillir tout ce qui subvertit les lois de la logique. Enfin, par son caractère étrange et inaccoutumé, le milieu où se déroule l'action est déjà lui-même de l'insolite ou, comme le dit en substance Michel Guiomar, « Il est son propre cadre »⁴⁰³. Dans ce dernier cas, nous pouvons parler du cadre-phénomène.

Notre réflexion sur le chronotope du conte insolite s'inspire prioritairement de la triple distinction de l'espace proposée par Daniel Grojnowski dans son étude *Lire la nouvelle*. Nous lui empruntons les termes « espace

⁴⁰⁰ J. Weisgerber, *L'Espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p. 18.

⁴⁰¹ Quant à la temporalité des récits brefs, nous recourons à la distinction faite par M. Viegnes : « Un conte se situe donc nécessairement dans le passé, et dans un passé extra-historique, non daté, indéterminé [...] La nouvelle moderne est située soit dans un passé daté, soit dans une ambiance contemporaine non précisée, mais en tous les cas familière et réaliste » : Idem, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁰² D. Mellier souligne l'ancrage dans la réalité : « Le désordre ou la rupture qu'introduit la manifestation fantastique ne peuvent avoir lieu qu'à partir d'un espace-temps réaliste » : Idem, *La Littérature fantastique*, Éditions du Seuil, coll. « Mémo », 2000, p. 15.

⁴⁰³ M. Guiomar, « L'insolite », *op. cit.*, p. 123.

référentiel », « espace fonctionnel » et « espace signifiant »⁴⁰⁴ qu'il faut prendre en considération lors de l'analyse de cet élément de l'univers représenté. Daniel Grojnowski caractérise brièvement ce déchiffrement :

Désigner l'espace d'une nouvelle, c'est donc tenir compte à la fois de la réalité qu'il évoque, de son utilité pour l'action, des significations qu'il suggère⁴⁰⁵.

De la même manière que pour les personnages, la gradation montante de l'insolite est, dans la présente analyse du chronotope, la voie que nous voudrions suivre. Nous pensons également à vérifier le concept du changement de signification de l'univers dont parle Michel Guiomar.

1. L'insolitation du cadre réel

Le premier type de cadre qui apparaît dans les contes insolites est l'espace réel, familier ou ordinaire. Dans la majorité des cas, les conteurs placent l'action dans un lieu unique et attribuent ainsi au cadre du récit court la valeur « monotypique ». Michel Viegnes remarque cette tendance dans les nouvelles du XX^e siècle mais elle semble caractériser également les contes :

[...] rares sont les nouvelles dont l'action transporte le lecteur dans plus de deux ou trois localités. Nombreuses, au contraire, sont celles dans lesquelles on retrouve la règle classique de l'unité de lieu. Ceci découle, comme le monothématisme, de la brièveté de la forme et de son exigence de simplicité⁴⁰⁶.

L'unité du cadre dont parle le critique ressortit alors au resserrement et l'économie de moyens. Elle se voit notamment dans les histoires se déroulant dans des lieux clos qui, connus et identifiables, fondent l'ancrage réaliste de l'intrigue. Ces décors sont si anodins qu'ils paraissent s'attendre même à un

⁴⁰⁴ D. Grojnowski, *Lire la nouvelle*, op. cit., p. 78.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 78.

⁴⁰⁶ M. Viegnes, op. cit., p. 123.

événement subversif qui bouleverserait le calme initial. En effet, il s'avère aussitôt que ces lieux sont d'une banalité trompeuse. On peut dès lors parler de la dérogation de la première des options de vraisemblable désignée par Aristote :

Puisque le poète est auteur de représentations tout comme le peintre ou tout autre faiseur d'images, il est inévitable qu'il représente toujours les choses sous l'un de trois aspects possibles : ou bien telles qu'elles étaient ou qu'elles sont, ou bien telles qu'on les dit ou qu'elles semblent être, ou bien telles qu'elles doivent être⁴⁰⁷.

Le premier aspect impose, selon Mireille Calle-Gruber qui analyse les propos aristotéliens, la présence d'un référent extratextuel :

Cette option mimétique qui rapporte le vraisemblable à l'effet réaliste, assigne à l'écriture la recherche de quelque authenticité à restituer⁴⁰⁸.

Le cadre réaliste des contes insolites paraît particulièrement attentif à sa valeur véridique assurée par le renvoi au monde ordinaire et familier. Cette impression est cependant illusoire car, au cœur de la réalité, des incidents inconcevables ont droit de cité.

Présenté à l'aide de la synecdoque, l'espace réel clos est représenté avant tout par la maison. Il faut préciser que l'effet de réel dans les contes qui usent de ce lieu ne tient pas toujours à des descriptions détaillées ; il est dû plutôt au prosaïsme et à l'insignifiance de l'entourage qui se rapproche de la fonction symbolique du cadre. Ainsi, la maison peut être considérée comme un abri protecteur et paisible. Toutefois, cet endroit de réconfort ne se compose pas exclusivement des pièces sécurisantes ; au contraire, on y trouve également des décors favorables au mystère, à l'inconnu ou à l'angoisse⁴⁰⁹. Ce qui les unit, c'est qu'ils deviennent la scène de l'insolite.

Parmi les éléments les plus menus du décor d'une demeure familiale, il y a des meubles ou des accessoires anodins qui ouvrent sur le merveilleux : un simple

⁴⁰⁷ Aristote, *La Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, 1980, 60b6.

⁴⁰⁸ M. Calle-Gruber, *L'Effet-fiction de l'illusion romanesque*, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1989, p. 74.

⁴⁰⁹ Cf. G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1957.

placard aux balais se transforme en séjour d'une sorcière (« La sorcière du placard aux balais » de Pierre Gripari) et un robinet d'évier peut cacher une fée qui vivait autrefois dans une source, comme dans « La fée du robinet » de Pierre Gripari dont l'héroïne la découvre par hasard :

Elle sortit un verre de buffet, alla au robinet, l'ouvrit... mais voilà qu'au lieu d'eau il s'échappa du robinet une toute petite bonne femme en robe mauve, avec des ailes de libellule, qui tenait à la main une baguette surmontée d'une étoile d'or⁴¹⁰.

Chez Marie Noël, c'est un meuble qui déclenche l'insolite. Une vieille armoire est doublement dépositaire des prodiges : à l'intérieur, il y a une paire de sabots d'or, et derrière elle, une fenêtre qui donne sur un chemin où doit passer le bonheur d'Espérance, l'héroïne du récit « Les sabots d'or ».

L'espace réel construit sur la synecdoque renvoie dans certains récits à différentes pièces de la maison. Ainsi, dans « Le plombier » de Boris Vian, l'action se déroule-t-elle dans une salle de bains. Cet endroit, on ne saurait plus banal et ordinaire, devient le cadre d'un phénomène insolite. Tout commence par l'arrivée du plombier éponyme dans l'appartement du narrateur afin de résoudre des problèmes de tuyauterie. La bizarrerie de la visite tient tout d'abord au fait que le narrateur n'a pas appelé le plombier, ensuite au comportement de ce dernier qui indique, au lieu du propriétaire de l'appartement, où se trouve la salle de bains :

La salle de bains est par là, me dit-il avec un geste sagittaire⁴¹¹.

Il n'y a presque pas de description du cadre où se déroule l'action. Les seules indications concernent plutôt l'état de la tuyauterie. La salle de bains reste cependant le lieu sur lequel est porté l'attention soit par la présence du plombier et ses efforts de réparation, soit par le narrateur qui reste dans la salle de bains ou qui surveille le travail du plombier à partir d'autres pièces de l'appartement.

Une fois l'action située dans un espace anodin, les phénomènes inhabituels peuvent surgir. Le premier élément insolite concerne le temps de la visite du

⁴¹⁰ P. Gripari, « La fée du robinet », in : *Contes de la rue Broca* [1967], Éditions de la Table Ronde, 1978, pp. 89-90.

⁴¹¹ B. Vian, « Le plombier », in : *Les Fourmis*, *op. cit.*, p. 65.

plombier – il répare les tuyaux pendant quarante-neuf heures sans interruption. La durée du travail pourrait être à la limite acceptée si le rythme de la journée du narrateur changeait avec les heures. Et ce n'est pas le cas ; bien que le temps passe, les activités du narrateur semblent ralenties ou même suspendues : tantôt il parle avec le plombier, tantôt il s'adonne à la méditation et réfléchit à une femme, Jasmin, dont l'existence n'est pas sûre. Cet état de chose est interrompu par l'arrivée d'une voisine du dessus :

J'ouvris et je vis la voisine du dessus qui se tenait devant moi en grand deuil. Sa figure portait les marques d'un chagrin récent et elle ruisselait sur mon tapis. Elle paraissait sortir de la Seine⁴¹².

Tout en s'excusant, la femme apprend au narrateur qu'elle a eu une fuite dans son appartement et qu'elle vient de perdre ses sept enfants, les deux aînés respirent encore car l'eau ne les couvre pas. Elle avoue également que depuis trois jours elle attend un plombier. C'est à ce moment que le narrateur s'avise d'une erreur possible. En effet, le plombier s'est trompé d'étage mais ce dernier ne voit rien d'anormal dans la situation.

Comme en témoigne « Le plombier », l'espace même le plus ordinaire peut accueillir un phénomène extraordinaire. Dans le récit fantastique canonique, l'apparition d'un tel élément dans la réalité quotidienne prêterait à la naissance de l'épouvante, augmentée encore par la mort des sept enfants. Le texte de Boris Vian est loin de cette poétique, il échappe également à la classification parmi les ouvrages merveilleux. La scène d'inondation est possible mais il est fort difficile de s'imaginer que le narrateur, le voisin du dessous alors, ne subit aucun inconvénient du fait de la fuite d'eau. C'est là, nous semble-t-il, que réside l'insolite du conte de Boris Vian, qui dérive de la cocasserie de la scène et de l'espièglerie des dialogues.

À côté de la salle de bains, d'autres endroits ordinaires deviennent des espaces insolites ; ce sont le mur d'une chambre ou d'un vestibule, le couloir et la cage d'escalier (ou l'escalier). Comme ces deux endroits apparaissent souvent dans les récits fantastiques traditionnels en tant que lieux angoissants, nous

⁴¹² B. Vian, « Le plombier », in : *Les Fourmis*, op. cit., p. 72.

choisissons pour la présente analyse des récits insolites qui, à notre avis, illustrent le mieux les différences avec le fantastique.

Les manifestations de l'insolite à travers une muraille nous sont proposées dans les contes où les protagonistes possèdent une faculté de mimétisme. Dans « Le passe-muraille » de Marcel Aymé, les murs ne sont plus des obstacles pour le héros. Dutilleul le découvre en franchissant la cloison qui sépare son vestibule et le palier de l'étage. La même nature inaccoutumée de l'objet compact apparaît chez Guillaume Apollinaire : pour échapper au mari de sa maîtresse, Honoré Subrac disparaît dans le mur de la chambre où l'a accueilli la femme. Ces deux exemples nous font penser au phénomène de réversibilité qui rend possible le transfert réciproque des qualifications entre le cadre et le personnage. C'est Pierre Tibi qui introduit le terme :

[...] le lieu peut revêtir, dans la description, des caractères anthropomorphiques, tandis que l'actant humain peut, à son tour, recevoir les attributs d'un univers chosal⁴¹³.

Conformément à ce procédé, Honoré Subrac prend l'aspect d'une muraille, Dutilleul, dans le dénouement du conte, revêt sa compacité. Quant au mur, son anthropomorphisme réside dans son nouvel état : il vit. La muraille où se cache Honoré Subrac garde la chaleur du corps humain et celle qui enferme pour jamais Dutilleul s'approprie sa voix, désormais plaintive et assourdie.

Les lieux décrits jusque là perdent leur valeur sécurisante mais ne constituent une menace pour les personnages que par l'abus des capacités exceptionnelles. Les endroits comme le couloir ou la cage d'escalier se nuancent nettement d'un caractère anxigène. Nous pouvons l'observer à l'exemple de l'histoire des personnages qui font face à ce cadre.

« Feu de braise » d'André Pieyre de Mandiargues met en scène une jeune femme Florine qui se rend à un bal donné par quelques Brésiliens inconnus, habitants du quartier, et doit passer par la cage d'escalier. Florine, qui a reçu l'invitation à la réception, se sent appréciée surtout quand elle se rend compte que même certains voisins des Brésiliens n'ont pas été invités. Ce n'est donc pas de la

⁴¹³ P. Tibi, *op. cit.*, p. 41.

peur, mais de la satisfaction et de la supériorité qu'elle éprouve en montant l'escalier, bien que ce lieu puisse lui inspirer de l'épouvante :

L'escalier était en spirale, dans une cage ronde, assez noire, aux murs gluants et qui n'avaient été repeints, certainement, ni même lavés, depuis plus de cent ans [...] Vrai : l'escalier était interminable. Combien de fois avait-elle [Florine] fait le tour de la sombre cage, combien de vrilles de la spirale avait-elle parcourues, elle se le demandait, ne pouvait répondre. À se pencher, pour compter les paliers, elle n'apercevait qu'un puits noir et profond « comme le temps », car la lumière, par le fait d'une minuterie peu commune, s'éteignait d'abord aux étages du bas, puis s'allumait plus haut, et puis plus haut encore, pour accompagner le visiteur⁴¹⁴.

La cage d'escalier immense, vétuste et éclairée ponctuellement, est un lieu propice à la frayeur. Florine semble cependant ne pas s'en apercevoir car d'autres sentiments s'emparent d'elle. De temps en temps, les portes des appartements s'entrebâillent et des voisins la regardent monter. Quand ils tournent la tête vers le haut de la cage d'escalier, une sorte de terreur se lit dans leurs yeux. Florine reste aveugle à leur comportement et se contente d'une simple explication : ils doivent admirer sa robe ou tout simplement ils sont curieux ou encore jaloux parce qu'ils n'ont pas été invités. Marcel Schneider explique que l'absence d'angoisse distingue l'écriture du conteur :

Ses récits ne visent pas à inspirer la terreur, mais le sentiment de l'étrangeté et le malaise ; une « présence occulte » dénature les décors familiers comme les horizons inconnus, dédouble les êtres, les objets, les notions⁴¹⁵.

Le sentiment de supériorité de l'héroïne l'envahit et progresse avec la montée de l'escalier :

⁴¹⁴ A. Pieyre de Mandiargues, « Feu de braise », in : *Feu de braise* [1959], Éditions Bernard Grasset, 1999, pp. 9, 10.

⁴¹⁵ M. Schneider, *La Littérature fantastique en France*, Librairie Arthème Fayard, 1964, p. 369.

Elle s'élevait au-dessus d'eux, marche après marche, avec une allure de reine ou de jument. Tout en haut, elle eut tellement conscience de sa gloire et de leur abjection qu'elle se mit à penser à eux avec quelque pitié⁴¹⁶.

Elle accède finalement à l'appartement des Brésiliens mais, contrairement à l'usage, les hôtes ne l'accueillent guère. Elle y vit une expérience hallucinante qui se termine par sa mort : ligotée, Florine s'aperçoit qu'elle est dehors et puis est poignardée.

On le voit, la montée dans la cage d'escalier, cet espace commun et référentiel, n'est pas un simple passage du bas vers le haut mais, en même temps, une annonce de la destruction de l'héroïne. Ce conte offre un bon exemple de la réalisation d'une des fonctions narratives tenues par les lieux : « annoncer de façon indirecte la suite des événements »⁴¹⁷.

Grâce à la comparaison à un puits, l'espace signifiant est compris comme un décor infernal. C'est une ouverture vers un autre univers, celui du rêve ou de l'illusion. La juxtaposition de ces deux lieux – l'escalier et le puits – est inhabituelle : le puits qui implique la descente s'oppose à la montée de l'escalier qu'effectue Florine. Mais le lien escalier-puits s'accorde avec les propos de Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* :

Les escaliers de la maison descendent toujours et monter au grenier ou aux chambres à l'étage c'est encore descendre au cœur du mystère, d'un mystère, certes, d'une autre qualité que celui de la cave, mais tout aussi teinté d'isolement, de régression, d'intimité [...] ⁴¹⁸.

Cette interprétation de l'escalier nous semble adéquate au caractère du mystère auquel accède l'héroïne du conte de Mandiargues. Premièrement, elle s'éloigne du groupe d'habitants qui observent sa montée, ensuite elle n'est ni accueillie par les propriétaires de l'appartement de fête ni présentée à d'autres invitées, finalement elle participe à une danse sensuelle qui a des suites fâcheuses.

⁴¹⁶ A. Pieyre de Mandiargues, « Feu de braise », in : *Feu de braise, op. cit.*, pp. 11-12.

⁴¹⁷ Y. Reuter, *L'Analyse du récit*, Armand Collin, 2005, p. 37.

⁴¹⁸ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris/Bruxelles/Montréal, Éditions Bordas, 1973, p. 280.

Aux lieux qui constituent des parties différentes de la grande unité qu'est la maison, nous pouvons opposer d'autres espaces clos qui se distinguent des premiers car ils sont des endroits communs ou de passage.

La salle d'attente dans un bureau devient le tréteau de l'incroyable aventure de Monsieur Lapalissade, héros de « Il est onze heures, monsieur Lapalissade » de Jean-Baptiste Baronian. Ce lieu public est stéréotypé et ne connote rien d'extraordinaire. Dans le conte, pourtant, il contredit à cette image en premier lieu par son décor, ou plus précisément par les meubles qui y sont offerts à ceux qui attendent :

Lapalissade recule, les jambes flageolantes, fait volte-face et découvre une pièce claire, aux murs nus, où s'alignent une dizaine de fauteuils d'une forme qu'il n'avait jamais vue et qui lui rappellent de gros intestins enroulés sur eux-mêmes [...] Il s'y enfonce pourtant et, quand il a l'impression que son corps ne descendra pas davantage, que ses fesses reposent enfin sur un support ferme et solide, il lance le bras gauche en l'air pour de nouveau consulter sa montre⁴¹⁹.

Dans cet environnement, le héros attend l'arrivée de Monsieur Matuvu avec qui il a rendez-vous à onze heures. Quand pour Monsieur Lapalissade le temps commence à se dilater, on pense tout d'abord à l'impatience et l'excitation qui peuvent donner une telle impression. Cela est souligné par la répétition des phrases et la description de l'attitude qui expriment la lenteur de l'écoulement du temps :

D'une seconde à l'autre, d'une seconde à l'autre, d'une seconde à l'autre, d'une seconde à l'autre, d'une seconde à l'autre, d'une seconde à l'autre [...] ⁴²⁰.

L'étrangeté n'est pourtant pas due à une perception subjective : Monsieur Lapalissade se rend compte que l'heure indiquée sur sa montre ne correspond pas à celle de l'horloge du hall ou celle de l'hôtesse ; il ne s'agit pas d'un simple

⁴¹⁹ J.-B. Baronian, « Il est onze heures, monsieur Lapalissade », in : *Le Grand Chalababa, op. cit.*, pp. 44-45.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 45.

décalage, mais de la vitesse à laquelle le temps passe. Celui dans lequel vit Monsieur Lapalissade est accéléré, ce qui est visible dans les marques directes de l'écoulement : le héros est fatigué et une légère barbe lui recouvre le menton. Tout s'explique après son retour dans l'appartement : il a participé à une expérience d'accélération de la vie terrestre effectuée par les scientifiques d'une autre planète.

À côté de l'accélération particulière et subjective du temps, les conteurs de l'insolite proposent d'autres illustrations du jeu avec le temps, notamment Marcel Aymé. Dans « Le décret », afin de mettre fin à une longue guerre, le décret est signé selon lequel on avance le temps de dix-sept ans sans que quelqu'un en éprouve des inconvénients :

Les événements qui auraient dû se dérouler durant cette longue période si soudainement escamotée, étaient inscrits dans toutes les mémoires. Chacun se souvenait ou plutôt croyait se souvenir de la vie qu'il lui semblait avoir menée pendant ces dix-sept années-là. Les arbres avaient poussé, des enfants étaient venus au monde, des gens étaient morts, d'autres avaient fait fortune ou s'étaient ruinés, les vins avaient pris de la bouteille, des États s'étaient écroulés, tout comme si la vie du monde avait pris son temps pour s'accomplir⁴²¹.

Le passage immédiat dans l'avenir assuré par le décret ne termine pas le jeu avec le temps. Tout d'abord le narrateur découvre les changements advenus dans sa vie puis, lors d'un voyage dans le Jura pour rendre visite à son ami, un compositeur de musique, il revient au temps initial. Le retour de 1959 en 1942 se fait dans un cadre évocateur : surpris par un orage dans la forêt de Chaux, le narrateur se réfugie dans un abri et s'y endort. Quand il se réveille, il se rend compte que non seulement l'environnement a changé car le sol est asséché et les arbres sont jeunes, mais, lui aussi, il se sent plus léger et souple. Contrairement au fantastique, le retour au passé n'est pas un événement anxiogène, le narrateur se résigne à sa nouvelle existence et revient au Paris du temps de la guerre qu'il a quitté dix-sept ans auparavant. Sa connaissance de l'avenir qui provoque des

⁴²¹ M. Aymé, « Le décret », in : *Le Passe-muraille*, op. cit., p. 86.

situations parfois comiques, parfois tristes, s'estompe progressivement jusqu'à ce qu'il éprouve des sensations de déjà-vu.

La projection dans l'avenir et le retour au passé, que nous observons encore à l'exemple du passage d'un siècle à une époque antérieure des personnages dans « La nuit des voltigeurs »⁴²² de Georges-Olivier Châteaureynaud et « Le bélier » de Pierre Gripari, se complètent d'une variante particulière du jeu avec le temps – celle de la carte de temps qui indique le droit à exister selon le niveau d'utilité des citoyens pour la société, dans « La carte » de Marcel Aymé.

Quant à d'autres exemples de l'espace réaliste clos où a lieu un phénomène insolite, nous observons que le lieu public qu'est une chambre d'hôtel, habituellement ordinaire, peut acquérir un nouvel état grâce à l'obscurité qui y règne. Il faut souligner que le récit bref, notamment la nouvelle, recourt souvent aux lieux publics ou communs qui offrent un moyen de suggérer beaucoup en peu de mots. Pierre Tibi explique les valeurs de ce cadre :

[...] ils présentent aussi l'avantage inestimable, dans la perspective du principe d'économie, d'être en quelque sorte pré-codés, de véhiculer des significations et de remplir des fonctions données d'avance et qui, parce qu'elles sont fondées sur un consensus du corps social, n'ont pas besoin d'être explicitées⁴²³.

Ainsi, dans « L'inconstant » de Marcel Schneider, le voyageur découvre-t-il une chambre à la faible lumière d'une bougie et sa description n'est pas détaillée :

Bien sûr, cela valait mieux que la rue, mais on se sent misérable quand on doit s'endormir dans une chambre inconnue, qu'on n'a pas pu examiner et qu'on devine bourrée de meubles, d'objets, de souvenirs qui vous ignorent et qui rejettent l'intrus dans les ténèbres extérieures⁴²⁴.

⁴²² G.-O. Châteaureynaud, « La nuit des voltigeurs », in : *Le Jardin dans l'île* [1989], G.-O. Châteaureynaud, 1996.

⁴²³ P. Tibi, *op. cit.*, p. 38.

⁴²⁴ M. Schneider, « L'inconstant », in : *Aux couleurs de la nuit*, *op. cit.*, p. 105.

Le décor de la chambre s'anime et un des chats empaillés que le lecteur découvre en tâtonnant les meubles attaque le voyageur. Contrairement aux usages du fantastique, celui-ci n'est pas terrifié, mais écoeuré par les bêtes naturalisées.

Parfois la pièce d'un bâtiment donne l'impression de se resserrer autour du personnage et de le capturer pour l'anéantir. Selon Franck Evrard, cet emprisonnement peut s'incarner doublement :

Le thème de la claustration se concrétise à travers des prisons au sens propre [...] et au sens figuré [...] ⁴²⁵.

Nous observons quelques illustrations de ce thème dans les contes insolites mais elles se distinguent par la fonction de huis-clos qui est exempte de sa dimension fatidique : c'est dans une étroite chambre du Palais Trautson qu'on peut assister à un prodige inouï et enviable – la métamorphose exceptionnelle d'un jeune homme en statue (« De la race du déluge » de Marcel Schneider) ; il est possible d'échapper de la cellule de prison dont les murs ne sont plus des obstacles (« Le passe-muraille » de Marcel Aymé) ou y retrouver l'état d'innocence en changeant de meurtrier et voleur en nouveau-né (« Dermuche » de Marcel Aymé).

Dans tous ces espaces, nous observons le changement d'état du monde extérieur non dans sa structure, mais dans sa signification. Michel Guimard en fait l'élément constitutif de l'insolite :

Le décor usuel, banalisé, se revalorise en un décor aux fonctions nouvelles, sur lequel converge toute l'attention, en un décor théâtral, dans une imminence de lever de rideau [...] ⁴²⁶.

Ce nouvel état de choses se reflète dans l'animation des objets, il est saisissable aussi aux scènes où un cadre devient le lieu du phénomène insolite.

Outre l'intérieur des bâtiments, c'est l'espace ordinaire ouvert qui se présente comme propice au surgissement d'un événement irrationnel. Dans les histoires de revenants, par exemple, les apparitions se produisent le plus souvent au seuil d'une maison, à l'entrée d'un immeuble ou devant le domaine familial.

⁴²⁵ F. Evrard, *La Nouvelle*, Éditions du Seuil, 1997, pp. 21-22.

⁴²⁶ M. Guimard, *Principes d'une esthétique de la mort*, op. cit., p. 218.

Par là, nous retrouvons une autre dérogation aux caractéristiques canoniques établies par Charles Grivel. Rappelons que selon le critique, le revenant intervient dans une maison ; les conteurs de l'insolite se soustraient à ce principe et situent la rencontre avec un mort-vivant à l'extérieur de ce lieu.

L'espace limitrophe qui sépare l'intérieur et l'extérieur, le clos et l'ouvert, est le cadre de l'apparition des revenants dans plusieurs récits. Le mort-vivant inconnu, Kurt von Dupont du conte éponyme de Pierre Gripari, surgit devant la maison habitée par le narrateur dans son enfance :

À quelques pas de moi, sur le bord du trottoir, se dresse le réverbère qui fait face au numéro 6, l'entrée même de l'immeuble que nous habitons, mon père et moi, pendant les années mornes⁴²⁷.

Ce lieu constitue un lien non seulement entre l'univers familial et le monde extérieur, mais également entre le temps présent et passé, celui de la deuxième guerre mondiale. La venue dans un endroit chargé de souvenirs implique une relation entre le revenant et l'enfance du narrateur. Le conte en question fait preuve de la justesse de la réflexion de Charles Grivel qui voit dans le retour dans un lieu familial un signe explicite de l'évocation des événements d'autrefois :

[...] c'est parce que le revenant revient dans un lieu propre que son rapport au passé peut être constaté – vécu par le sujet de ses apparitions⁴²⁸.

Cette relation n'est pas saisie tout de suite par le narrateur parce que Kurt von Dupont ne diffère guère de tout autre inconnu. Pourtant, la scène du retour unit le présent au passé dans la même mesure qu'au futur. L'apparition de l'Allemand est, en termes genettiens, une prolepse et une analepse à la fois. Prolepse car elle annonce une autre rencontre avec Kurt von Dupont, dans le même endroit ; analepse parce qu'elle évoque un événement survenu au narrateur et à son père à une époque révolue.

Nous retrouvons dans le récit de Pierre Gripari la technique de description du cadre réel familial sur le mode de la synecdoque. La représentation de la

⁴²⁷ P. Gripari, « Kurt von Dupont », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, op. cit., p. 228.

⁴²⁸ Ch. Grivel, « Le fantastique », op. cit., p. 36.

demeure se voit limitée à une description extérieure très succincte, voire incomplète, car l'attention doit être portée sur une partie de la construction : la porte d'entrée devant laquelle va naître un phénomène insolite. Le conte illustre le rapport entre l'espace d'un côté et l'apparition, la conscience, l'appréhension de l'élément insolite de l'autre.

La demeure familiale devant laquelle surgit Kurt von Dupont est perçue de prime abord comme l'arrière-plan de la rencontre singulière du narrateur avec l'Allemand. Il nous semble cependant que réduire le cadre à une simple toile de fond soit simplificateur. On peut démontrer l'inexactitude de cette première impression : sur les trois apparitions de Kurt von Dupont, deux se produisent dans ce même endroit ; c'est comme si ce lieu déclenchait le phénomène extraordinaire. Devant l'entrée, le dos tourné au réverbère, le narrateur fredonne une chanson, *Lili Marleen*, et il est abordé inopinément par un inconnu, Kurt von Dupont, un mort qui revient pour faire publier son œuvre posthume. Le narrateur ne se rend cependant pas compte de la vraie nature de son interlocuteur. Ce n'est que plus tard, lors de la révélation, qu'il associera un élément de la maison – l'entrée – et la chanson qui font surgir le revenant.

Ce n'est pas sans raison que la première rencontre a lieu devant la demeure habitée par le narrateur dans son enfance car ce bâtiment prépare la compréhension de l'événement prodigieux. C'est uniquement dans ce lieu que le narrateur est capable de se rappeler un incident de son passé et de reconnaître dans Kurt von Dupont un officier allemand qui l'avait secouru.

Une autre manifestation de l'élément extraordinaire qu'est la venue de Kurt von Dupont a lieu dans un milieu mondain, lors d'une réception. C'est un espace fort différent du précédent mais il permet le rapprochement par un détail : la porte d'entrée où a lieu la rencontre. Le narrateur qui passe devant la porte se met à chanter spontanément *Lili Marleen* et Kurt von Dupont réapparaît. L'encadrement de la porte d'entrée est encore une fois une amorce du phénomène insolite.

Dans le conte de Pierre Gripari, par l'intermédiaire de la synecdoque, l'espace limitrophe, qu'est la porte d'entrée, renvoie non seulement au seul bâtiment habité par le narrateur dans son enfance mais également à la figure du père qui a été témoin de la première rencontre avec Kurt von Dupont, quand le narrateur était enfant. La présence du narrateur en cet endroit prête l'occasion au

retour au passé qui lui permet de pénétrer le secret de l'extravagance du comportement de l'Allemand. Le narrateur accepte l'élément surnaturel et son consentement aux règles du jeu du mort-vivant se manifeste dans le fait que, lors de la réception, c'est lui qui ouvre la porte et laisse entrer Kurt von Dupont.

L'importance et la signification du franchissement du seuil sont encore plus visibles dans « Les sapins toujours verts » de Marcel Schneider. Contrairement au narrateur du récit de Pierre Gripari, le père de Georges ne laisse pas le soldat entrer dans la maison :

Il [Georges] parut ne pas comprendre, resta encore sur le seuil comme le signe du remords ou de la tentation. Tout à coup, il ne fut plus là⁴²⁹.

Le seuil⁴³⁰ est ici la ligne de démarcation entre l'acceptation du phénomène inhabituel et son refus. Après avoir reconnu son fils, la mère de Georges s'écarte, effrayée par le froid qui se dégage de la figure du soldat. Ce premier signe de rejet du revenant dans son milieu familial est renforcé par l'attitude du père de Georges – il n'invite pas son hôte à franchir le seuil.

Le lieu dans lequel revient un mort-vivant n'est donc pas toujours celui qui est ancré dans la poétique du fantastique. Il convient d'ajouter que le moment du surgissement du revenant dans les contes insolites est également différent. Bien qu'il se fasse voir à l'heure nocturne, il ne s'agit plus de cet instant angoissant qu'est minuit. Très souvent, les conteurs de l'insolite optent pour la nuit de Noël. Ce temps permet de « sécuriser » la venue du mort-vivant grâce aux sentiments qu'il connote : la veille de Noël est un moment enchanteur et magique où les prodiges s'opèrent sans provoquer la méfiance, le scepticisme ou l'angoisse : dans « Déjà la neige » de Marcel Schneider, par exemple, la Dame de Noël distribue des cadeaux, l'arrivée d'Edouard convainc son père qu'il faut croire à l'invisible ; dans « La tour de Noël », la construction éponyme apparaît et ouvre sa porte uniquement dans cette nuit merveilleuse ; nous reviendrons plus loin à cet espace inhabituel.

On retrouve le jour du réveillon dans le conte de Pierre Gripari « Kurt von Dupont » où le revenant apparaît, chaque fois, la veille de Noël, dans les années

⁴²⁹ M. Schneider, « Les sapins toujours verts », in : *Aux couleurs de la nuit, op. cit.*, p. 28.

⁴³⁰ Sur le seuil : Cf. M. Bakhtine, *op. cit.*, pp. 389-390.

60. Les rencontres, la première (la veille de Noël 60) et la troisième (probablement la veille de Noël 63), ont lieu dans la soirée et dans la nuit à la lumière d'un réverbère. Pour la deuxième apparition de l'Allemand, les indications temporelles sont plus précises : c'est le réveillon 61, après deux heures du matin. Bien qu'il s'agisse d'un temps nocturne, l'incident ne se produit pas dans l'obscurité ; loin de là, Kurt von Dupont apparaît à la réception dans un appartement luxueux, sans doute bien illuminé. D'ailleurs, la porte d'entrée près de laquelle passe le narrateur ne mène que dans le salon plein d'invités. Dans de telles circonstances, l'événement inexplicable n'est pas perçu comme extraordinaire ; parfois il est accepté ou expliqué par le témoin selon les règles du monde réel et, par la suite, il n'inspire pas l'angoisse. Il convient d'ajouter que, dans les contes insolites, le retour des morts-vivants n'a pas lieu le jour anniversaire de leur mort comme dans le récit fantastique classique. Dans la plupart des textes, les témoins du phénomène ignorent la vraie nature des revenants et ils ne savent même pas s'ils sont morts.

Par sa récurrence, la nuit de Noël se présente comme un thème particulièrement affectionné par certains conteurs. Cette nuit unique dans toute l'année, où des événements irrationnels ont droit de cité dans le monde familier, est exploitée de manière diverse. D'un côté il y a, nous l'avons vu, des histoires de revenants, de l'autre certains auteurs font appel à des traditions populaires associées à la nuit de Noël. À notre avis, les textes s'inscrivant parfaitement dans le deuxième groupe et qui illustrent le mieux le thème en question sont « Le bœuf et l'âne de la crèche » de Jules Supervielle, « Le Noël du riche honteux » ou « Le voyage de Noël » de Marie Noël. Tous ces contes ont un trait commun : ils s'éloignent du merveilleux chrétien traditionnel. Pour en saisir l'écart, nous recourons au propos de Jean Fabre qui entend par la catégorie « l'ensemble des croyances portées sur le discours religieux »⁴³¹.

Jules Supervielle reprend le motif chrétien de la Nativité en décrivant la scène de l'avènement de Jésus vue par les yeux d'un bœuf et d'un âne. La merveille du moment réside dans le don de raisonnement et de communication des

⁴³¹ J. Fabre, *op. cit.*, p. 66. L'auteur en donne des exemples : « Les miracles du Christ, les stigmates qui saignent, les guérisons thaumaturgiques, les figures angéliques ou démoniaques, tous ces faits ou ces êtres qui portent les signes de la puissance de Dieu entrent dans le domaine de la Foi comme événements extraordinaires mais non impossibles » (p. 66).

animaux éponymes. C'est pourquoi il y a des « êtres ailés »⁴³² et non des « anges » ; c'est pourquoi l'âne s'étonne en voyant Joseph préparer une crèche (« On dirait qu'ils font un petit lit d'enfant »⁴³³). Comme dans un conte merveilleux, les indications spatio-temporelles sont lacunaires – l'action se passe dans une étable abandonnée, quelque part dans Bethléem, à minuit. L'heure nocturne qui est mentionnée explicitement rend possible encore un autre miracle : les ténèbres sont illuminées par une clarté :

Il est minuit, et c'est le jour. Et il y a trois soleils au lieu d'un. Mais ils cherchent à se joindre⁴³⁴.

La source de la luminosité reste ambiguë ; elle pourrait être expliquée soit par l'essaim d'anges soit par un astre qui s'est arrêté, comme le dit la Bible, au-dessus du lieu où est né le nouveau roi des Juifs. L'accent est donc porté plus sur l'intensité de la lumière que sur sa cause.

La tradition populaire traite la nuit de Noël comme une nuit singulière où tout semble possible. Les contes de Marie Noël sont particulièrement illustratifs de la fidélité à l'héritage collectif. Dans « Le Noël du riche honteux », les données temporelles ouvrent l'action – c'est la veille de Noël, le temps de la préparation pour le départ vers Bethléem de Mère Rachel et de ses trois fils, Simon, Lazare et André. Le lieu d'où part la famille est passé sous silence, seule la destination est précisée – ils arrivent dans une étable de Bethléem. Ce qui frappe dans la scène de la visite, c'est une sorte de paradoxe : Mère Rachel et ses fils rendent leur visite annuelle à Mère Marie et à son fils ; les deux femmes se connaissent :

Et, tous les ans, Mère Rachel refaisait le même chemin pour admirer de même avec de grandes louanges le Fils de Mère Marie et Mère Marie s'informait avec amitié de tous les fils de Mère Rachel⁴³⁵.

Le fragment cité ainsi que la suite du texte prêtent à une réflexion plus approfondie. La répétition de la visite de Mère Rachel et de ses fils dans l'étable

⁴³² J. Supervielle, « Le bœuf et l'âne de la crèche », in : *L'Enfant de la haute mer*, *op. cit.*, p. 22.

⁴³³ *Ibidem*, p. 21.

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 22.

⁴³⁵ Marie Noël, « Le Noël d'un riche honteux », *op. cit.*, pp. 13-14.

où est né Jésus, l'expression temporelle (« tous les ans ») manifestent l'écoulement du temps. Une telle impression est tout de suite contredite par la suspension du temps car Mère Marie prend son enfant sur les genoux ; contrairement aux fils de Mère Rachel, Jésus ne grandit pas. Dès que l'on accepte l'état de Jésus comme éternel, une nouvelle information brouille l'équilibre établi, paraît-il, une fois pour toutes. Mère Marie rappelle aux trois frères⁴³⁶ l'enseignement de Jésus :

Ah ! petite bouche, murmura-t-elle, jusqu'à présent tu n'as guère parlé qu'à des sourds et tu parleras, j'en ai peur, à bien des sourds encore⁴³⁷.

Le caractère inaccoutumé de la scène consiste dans le jeu temporel qui forme le phénomène qu'est la figure de l'enfant divin – Jésus a déjà enseigné, peut-être, il est déjà mort et ressuscité, mais, pour chaque Noël, il redevient un nouveau-né. L'inhabituel marque également le lieu où séjourne Mère Marie – le haut. On peut se demander si elle ne parle pas du ciel mais, dans ce cas-là, le voyage de Mère Rachel et de ses fils deviendrait un voyage extraordinaire – de la réalité dans l'au-delà.

Le seuil, la porte d'entrée et le devant d'une demeure forment alors un espace limitrophe où tout ce qui est inhabituel peut se produire. À cette ouverture vers l'extérieur, il convient d'ajouter d'autres endroits réels non limités, tels le parc ou les rues urbains. Nous l'avons déjà souligné, le cadre du récit court est régi par le principe de resserrement. Il faut noter que le choix d'un lieu public peut rendre les descriptions encore plus lacunaire. Franck Evrard l'explique :

Remplissant des fonctions données d'avance, ces lieux stéréotypés n'ont pas besoin d'être décrits au lecteur⁴³⁸.

Cette caractéristique est remplie dans plusieurs contes insolites où l'action est située dans un tel cadre. Le conte « En courant » de Pierrette Fleutiaux en offre un exemple : tout en gardant son caractère usuel comme lieu où on se promène ou on

⁴³⁶ M. Noël donne l'exemple du respect de la tradition populaire associée à la nuit de Noël – la visite dans une crèche –, mais, en même temps, elle se permet de jouer avec le schéma coutumier qui veut que les pauvres soient bons, les riches mauvais.

⁴³⁷ Les deux citations : Marie Noël, « Le Noël du riche honteux », *op. cit.*, p. 14.

⁴³⁸ F. Evrard, *op. cit.*, p. 20.

court, le square devient un cadre naturel pour un fait inconcevable – un couple s’installe sur une pelouse et sort de petites poches un nombre étonnant d’objets hétéroclites. Dans les rues d’une ville, par exemple, il est possible de croiser un chat doté de parole humaine (« Blues pour un chat noir » de Boris Vian), de voir un homme disparaître dans la muraille (« La disparition d’Honoré Subrac » de Guillaume Apollinaire), de rencontrer un Juif errant à travers le temps et l’espace (« Le passant de Prague » de Guillaume Apollinaire) ou de revenir dans une époque passée (« La nuit des voltigeurs » de Georges-Olivier Châteaureynaud).

Le cadre réel, clos ou ouvert, se présente comme opportun à des manifestations de l’insolite. Comme le principe de la catégorie est le dérèglement des normes admises, l’espace familier ou ordinaire doit déjouer toutes les imaginations ou connotations qu’il ravive. De cette manière, il se laisse découvrir dans son nouvel état.

2. L’espace à la charnière de la réalité et de la fiction

Le choix, pour cadre de l’histoire, de lieux familiers et ordinaires ainsi que leur description servent à reproduire le monde réel. L’effet de réel obtenu dans certains textes n’exclut pas le phénomène inconcevable. Il y a des auteurs qui préfèrent situer d’emblée l’action de leurs histoires dans un espace ambigu permettant une double interprétation. Nous pouvons supposer que dans cette situation le deuxième aspect de la vraisemblance risque d’être outrepassé. En effet, les choses « telles qu’on les dit ou qu’elles semblent être »⁴³⁹ peuvent fonctionner non seulement au niveau ordinaire associé à des dénnotations, mais également au niveau de connotations ou de stéréotypes ancrés dans la mémoire collective.

Il nous semble que ce cadre oscillant entre deux univers puisse être qualifié d’« atopie » qui, aux dires de Jean Fabre, désigne une « indécision des lieux »⁴⁴⁰.

⁴³⁹ Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, 60b6.

⁴⁴⁰ J. Fabre, *op. cit.*, p. 220.

Parmi les endroits à la charnière de la réalité et de l'imaginaire, il existe des lieux à connotation figée par la tradition, comme le jardin, la forêt ou le château en ruines, tous, des emplacements récurrents dans les contes insolites.

Conformément aux codes culturels, le jardin est un lieu ambivalent : d'une part il peut être présenté en tant que refuge ou paradis perdu, de l'autre, dans la littérature fantastique par exemple, il peut engendrer l'angoisse, surtout quand il est abandonné. Dans les contes insolites, c'est un espace à la frontière du réel et de l'irréel parce qu'il apparaît tantôt comme un lieu ordinaire, tantôt comme un cadre propice au surgissement du phénomène insolite.

Le jardin dans « Le verger » de Georges-Olivier Châteaureynaud pourrait être un lieu réel et ordinaire mais il devient un endroit inconcevable par son emplacement : il se situe dans un camp de concentration. Il est possible de soutenir qu'il s'agit d'un camp de mort allemand de la Seconde Guerre mondiale. C'est le champ lexical qui l'indique : il y a des termes concernant le paysage, l'ambiance, l'architecture, les personnages associés à cet endroit, par exemple « un officier », « une vaste baraque », « se déshabiller », « distribuer le savon », « les douches »⁴⁴¹. Dans ce lieu de perdition au sens propre du mot, un jeune garçon découvre par hasard un verger invisible où il réussit à se cacher. La description de ce lieu qui est particulièrement vraisemblable – il y a de l'herbe, un arbre et une mare d'eau fraîche – est trompeuse. La première contradiction découle de l'incompatibilité des ambiances, celle qui règne dans le verger et celle du camp de concentration. Dans sa dimension globale, le cadre du conte est construit sur une antithèse : la réalité carcérale est un lieu de danger mortel, le verger – un lieu de sécurité salvatrice. Et dans ce lieu clos sans échappée possible qu'est le camp, le jeune garçon découvre une issue prodigieuse.

En franchissant le seuil du verger, l'enfant ne s'aperçoit pas tout de suite qu'il entre dans un autre monde car il est obsédé par la terreur. Ce n'est qu'au moment où il est plus calme qu'il découvre le prodige :

L'herbe, car c'est bien de l'herbe, ploie mollement sous lui. Ses yeux clignent, à la fois de fatigue et d'aise. Il fait bon tout à coup, une brise tiède souffle sur sa peau, en cette nuit de novembre, au cœur du continent. Il garde

⁴⁴¹ G.-O. Châteaureynaud, « Le verger », in : *Le Héros blessé au bras*, op. cit., pp. 219-220.

les yeux clos quelques secondes, et quand il les ouvre à nouveau un arbre balance sa ramure doucement, juste au-dessus de lui⁴⁴².

Les différences dans le paysage et dans les conditions météorologiques ne sont pas les seuls indices de l'insolite. Le verger est magique car le garçon découvre deux pommes sur une branche de l'arbre et deux poissons dans la mare. Ce n'est pas inhabituel dans un jardin ; cependant ce n'est pas le motif de la nourriture qui est étrange mais son renouvellement :

Chaque matin désormais, l'enfant découvre sur l'arbre deux pommes mûries en une nuit aux rayons de la lune, et dans la mare deux poissons ressuscités. Sa journée passe ainsi, en pêche et en cueillette, car il lui faut malgré tout mériter sa manne, à force de bonds, à force de patience⁴⁴³.

Par ces propriétés, le verger devient un lieu protecteur, une sorte de *locus amoenus*, un refuge sécurisant. C'est un asile contre le froid, la faim mais avant tout contre la cruauté des soldats et la mort dans le camp de concentration qui sur le mode de l'antithèse devient *locus terribilis*.

Une autre contradiction qui déréalise le verger réside dans le statut de ce lieu et plus particulièrement dans la perception de cet espace, par le garçon et par les soldats allemands. L'entrée dans l'irréel ne peut être saisie que par une analyse plus profonde du moment de la disparition de l'enfant. La fuite de ce dernier est un phénomène inhabituel dont la compréhension et l'élucidation dépendent de la « visibilité » du verger. Le passage de l'espace concentrationnaire au verger relève du merveilleux pour le garçon, tandis que pour les soldats la disparition subite du petit fugitif relève du fantastique. Cette double attitude est due au fait que seul l'enfant pénètre dans le jardin ; les soldats ne voient pas le verger. Être hors de vue, ce qui est un événement extraordinaire, est perçu par le garçon comme une aventure féerique. Conformément aux règles de la poétique du merveilleux, le héros entre sans heurt dans un univers qui se dérobe aux lois de la logique. L'étape de la transgression de la réalité à l'irréel par le petit garçon rapproche « Le verger » au conte merveilleux traditionnel par une co-présence harmonieuse

⁴⁴² G.-O. Châteaureynaud, « Le verger », in : *Le Héros blessé au bras*, op. cit., pp. 224-225.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 237.

du cadre vraisemblable et du cadre magique entre lesquels passe le héros. Comme le rappelle Violetta Wróblewska⁴⁴⁴, dans le chronotope féerique, les règles de la nature, de la physique et de la logique sont suspendues et le héros fait face au phénomène surnaturel seulement dans cet univers hors des lois rationnelles⁴⁴⁵. En ce lieu, il convient d'évoquer la distinction proposée par Camille Dumoulié :

[...] le merveilleux est le monde d'une temporalité close (« Il était une fois ») et uniforme ; le surnaturel provient de la rencontre de deux lieux normalement séparés, hétérogènes, mais coexistants : le monde des dieux, des fées et celui des hommes ; le fantastique proviendrait de la rencontre de deux temps hétérogènes : passé/présent [...], passé/futur [...], temps de la veille/ temps du rêve, durée de la conscience/temporalité de l'inconscient⁴⁴⁶.

Le récit insolite, quant à lui, offre une bonne illustration du fait que le protagoniste peut croiser un événement inhabituel également dans un univers réel.

En ce qui concerne les soldats allemands qui poursuivent le garçon, selon eux, la disparition ne peut pas avoir lieu. L'événement inhabituel surgit dans la réalité et son irruption est tellement inattendue et brusque qu'il fait naître une angoisse voisine de la démence chez le soldat qui est premier témoin de la disparition incompréhensible du petit détenu. La situation change quand la disparition impensable est saisie par plusieurs soldats. Cela est possible car une nuit le garçon quitte son verger. Il est aussitôt aperçu par le gardien du poste de surveillance et manque d'être touché par un mitrailleur. La dissipation du garçon bouleverse les gardiens :

Le soldat pousse un cri de surprise. Le gosse a disparu de sa ligne de tir, instantanément, comme par magie. Il écarquille les yeux. Les autres, à ses côtés, s'exclament avec lui :

- Eh ! Où est-il passé ? Je rêve, ou quoi ? Retrouve-le, bon Dieu ! Avec ton truc !! Balaye ! Balaye !

⁴⁴⁴ V. Wróblewska, *op. cit.*, pp. 31-35.

⁴⁴⁵ A. Montandon parle, lui aussi, du double univers des contes : « La diégèse introduit un déplacement, installe une rupture entre un monde réel et un espace où le temps n'existe pas ou est soumis à un régime très différent » : Idem, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*, Paris, Éditions Imago, 2001, p. 16.

⁴⁴⁶ C. Dumoulié, *Cet obscur objet du désir*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 42-43.

L'homme au projecteur fouille avec frénésie le champ de boue. Il n'a plus envie de rire⁴⁴⁷.

Même une patrouille qui inspecte le terrain du camp ne retrouve pas le garçon volatilisé. Seul le chien semble sentir sa présence car il geint et jappe en direction des barbelés mais il ne veut pas chercher des traces.

Les deux manières de saisir le phénomène extraordinaire, compris du point de vue du garçon ou des soldats, désigneraient alors le caractère soit merveilleux soit fantastique du conte. Il nous semble toutefois qu'une autre interprétation est encore acceptable : celle de l'insolite. Cette hypothèse se confirme par deux scènes dans lesquelles nous pouvons constater des liens étroits entre les trois univers apparus dans le récit (la réalité, le merveilleux et le fantastique) qui en se joignant et se pénétrant créent le monde insolite.

Quand l'enfant commence à éprouver de l'ennui, il pense à quitter son refuge. Pour passer le temps, il observe le va-et-vient habituel des prisonniers qui, menés par quelques soldats, vont nettoyer les « douches ». Un jour, le garçon lance sa pomme qui est immédiatement ramassée et cachée par un des détenus. Désormais, le garçon partage sa nourriture renouvelée chaque nuit :

Bientôt les détenus le savent : chaque jour de corvée, au même endroit, le sort jette sur leur chemin une pomme, ou un poisson vivant. Et la provenance en est si mystérieuse qu'entre ces affamés prêts à se battre au sang pour un quignon, pour une ordure, dès le deuxième jour une règle tacite s'instaure : le don du ciel échoit simplement au plus proche⁴⁴⁸.

Les prisonniers ne cherchent pas à élucider l'événement surnaturel, ils l'acceptent comme s'ils vivaient dans un univers géré par les principes merveilleux.

Il y a aussi une autre scène où l'insolite et le fantastique envahissent la réalité. Après un certain temps, dont l'écoulement est marqué par le changement de saison uniquement au camp et par la croissance du garçon, la vie solitaire dans le verger devient insupportable. C'est pourquoi, lorsqu'il aperçoit un jeune homme de vingt ans qui marche dans le camp sans surveillance, le garçon devenu

⁴⁴⁷ G.-O. Châteaureynaud, « Le verger », in : *Le Héros blessé au bras*, op. cit., p. 233.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 240.

adolescent surgit soudain devant lui et dévoile le secret du jardin invisible ; le jeune homme le prend pour un fou car il ne voit rien. Malheureusement, les sentinelles aperçoivent la scène. Le garçon s'enfuit dans sa cachette tout en invitant le jeune homme mais celui-ci se tourne vers les soldats afin de s'expliquer et en réponse reçoit une balle.

Seuls le tireur et le garçon du verger semblent bouleversés par ce qui s'est passé mais toujours avec une nette différence : le tireur heurté par la seconde irruption du surnaturel, le garçon par la mort du jeune homme. Cet incident décide le garçon à quitter son abri.

Le cadre du récit construit sur les rapports d'antithèse a une fonction symbolique, le camp et le verger représentent l'enfer et le paradis. En quittant son refuge le garçon fuit sa solitude et retrouve la présence d'autrui même au prix d'un destin mortel.

Un autre exemple du jardin qui est une atopie se fait voir dans « Écorces recousues » de Jean-Loup Trassard. La première impression porte sur un lieu ordinaire, d'autant plus anodin qu'il est associé à un domaine familial habité autrefois par le narrateur. Après un certain temps, celui-ci revient dans le jardin et dans la maison de son enfance. Pour s'approcher de la demeure, il traverse le jardin guidé par le jardinier qui s'occupe du terrain. Les premières indications spatiales font de cet espace un endroit réel :

Le portillon poussé, son grincement encore entre mes jambes, l'odeur de la terre m'a sauté au cœur. Portail ouvrant sur les feuilles immobiles. [...] Dans le sous-bois, des escaliers aux marches penchées montent vers le parc. Là s'élèvent des arbres dont le tronc divisé en trois porte, à sa naissance, un nid de terre et d'herbe. Au bout du parc, le jardin. Silencieuses retrouvailles entre un pas toujours à elles accordé et les allées de sable. Continents abolis, le jardin était vaste par l'intimité qui m'obligeait d'arrêter à chaque instant⁴⁴⁹.

En passant entre les arbres et les plantes, le narrateur essaie de retrouver l'endroit de son passé. Peu à peu, il reconnaît certains éléments et coins du jardin. La

⁴⁴⁹ J.-L. Trassard, « Écorces recousues », *op. cit.*, p. 41.

reconnaissance du lieu ordinaire et familier à la fois est soulignée par les paroles du narrateur :

J'étais un étranger mais immédiatement j'avais été pris, enraciné. La terre me tenait par le mélange de ses feuilles mortes à mes chevilles⁴⁵⁰.

Mais cette reconnaissance est interrompue par le jardinier qui prend le narrateur pour un inconnu et non pour M. Paul, fils des propriétaires décédés, comme il le prétend. Le jardin qui, grâce aux souvenirs de son enfance, pourrait devenir un refuge pour le narrateur, perd sa valeur sécurisante lorsque le visiteur est informé de tous les changements survenus dans cet endroit. Désormais, dans la description du jardin, s'infiltrèrent des éléments déstabilisants et un doute sur la vraisemblance de la visite se fait sentir. Ce changement de l'espace est perceptible à plusieurs reprises :

Les rosiers se sont noués en troncs près des murs. Les arbres ont effacé, barré de branches nouvelles et recouvert de mousse les chemins que j'avais tracés sur leur peau quand je passais de l'un à l'autre⁴⁵¹.

Et plus loin, en s'adressant au jardinier :

Je peux vous dire qu'en mai il y avait des œillets ici, des petits œillets roses dont la fleur éclate sur le côté. – Ils n'y sont plus, Monsieur, je ne les ai jamais vus⁴⁵².

Le caractère du jardin change avec le nombre d'indices du narrateur sur l'étrangeté de ce lieu, accentuée tout d'abord par l'écoulement du temps dont parle le jardinier. Ce dernier garde la maison depuis dix-sept ans et ne reconnaît pas dans le visiteur aux cheveux gris le Paul grand et fort d'autrefois. On peut se demander si l'indifférence du jardinier et le fait que le narrateur reste un « étranger » sont dus seulement à la fuite des années marquée par l'indication temporelle sous forme de la couleur de cheveux. Cela expliquerait la méfiance du

⁴⁵⁰ J.-L. Trassard, « Écorces recousues », *op. cit.*, p. 42.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 43.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 44.

jardinier, qui est un homme entre soixante-dix et quatre-vingts ans et qui, embauché par la mère du narrateur, a connu Paul âgé d'un peu plus de vingt ans. Il est possible de voir encore une autre cause à cette faillite de la scène de reconnaissance. Le narrateur réfléchit sur sa situation et le comportement du jardinier :

Celui qu'ils attendent ne reviendra jamais. Leur Monsieur Paul, je l'ai tué. Jour après jour, désirs, fièvres et liesses. Et quelquefois dans les marais, frayeur. J'ai changé son visage, sa voix. Je l'ai laissé vieillir sans rien dire. Seule était demeurée intacte, dans sa mémoire, une aile de libellule à travers laquelle il voyait des prés, un ruisseau recouvert par l'herbe, un jardin aux allées sans fin⁴⁵³.

L'étrangeté est inspirée alors par le changement non seulement de l'aspect physique du narrateur mais aussi de son caractère. Les descriptions du cadre et de l'actant humain illustrent la corrélation entre ces deux composantes de la fiction. La fonction de l'espace est ici de caractériser un personnage par métaphore car, selon Yves Reuter, « le lieu qu'il contemple renvoie par analogie à ce qu'il ressent [...] »⁴⁵⁴.

Dans le conte, il s'agit d'un meurtre symbolique, d'une transformation ou d'une métamorphose profonde du visiteur. Ce qui maintient l'attention dans le fragment cité, c'est le souvenir toujours vif du jardin d'enfance. Il n'est pas sans conséquence que le narrateur évoque cette réminiscence. En analysant les champs lexicaux, nous constatons la répétition des termes se rapportant soit au souvenir soit au rêve, comme par exemple : « une ligne droite qui n'était qu'en ma tête », « je pousse le portillon des mémoires »⁴⁵⁵. Le jardin dans lequel pénètre le narrateur perd son caractère réel au profit de l'irréalité. Sa vraisemblance peut être contestée encore par le souvenir du narrateur qui se rappelle la famille et les domestiques d'autrefois qui couraient pour lui souhaiter la bienvenue. Dans ses pensées, le jardin devient un endroit indéfini, une atopie, pour reprendre le terme de Jean Fabre :

⁴⁵³ J.-L. Trassard, « Écorces recousues », *op. cit.*, p. 46.

⁴⁵⁴ Y. Reuter, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁵⁵ J.-L. Trassard, « Écorces recousues », *op. cit.*, p. 43.

Le surgissement des arbres a crevé la flaque irisée de mes souvenirs. Et le mouvement qui m'introduisait au jardin, d'une main égale fermait l'espace derrière moi. Des lianes invisibles faites d'odeurs et de temps, comme ronces, fils de la vierge qui traînent au bas du ciel, racines, lierres humides, chevelures, m'ont repris, de nouveau écrasé sur la terre et sur l'herbe du parc où je rampe comme si je n'étais jamais parti⁴⁵⁶.

La mise en doute de la vérité du passage dans le jardin est répétée un peu plus loin dans le conte par les souvenirs du narrateur qui se rappelle les visites journalières dans cet endroit lors du temps estival. La récurrence du motif de l'entrée dans le jardin déréalise l'événement dont il est question dans le récit. Dans ce sens, le conte présente un jeu sur les deux notions genettiennes de la fréquence, le singulatif et l'itératif⁴⁵⁷. La réfutation de la vraisemblance de la visite n'est cependant pas absolue car elle est interrompue par les répliques et les questions fortement réalistes du jardinier. C'est ainsi que ce cadre acquiert une nouvelle dimension.

L'atopie, c'est-à-dire un lieu imprécis unissant les références à la réalité et des éléments incontrôlables et contraires aux habitudes, peut être représentée par un endroit similaire au jardin et au verger – la forêt. Elle rappelle les espaces mentionnés par son caractère de lieu naturel mais elle s'en différencie par sa grandeur et sauvagerie.

Le choix de la forêt comme lieu de l'action ne relève pas du hasard. Les conteurs insolites, sensibles aux significations latentes de l'espace forestier, affectionnent particulièrement ce lieu qui, par sa plasticité, peut accueillir les incarnations les plus bizarres de leurs idées, et très souvent transgresse les normes. Leurs histoires font de la forêt un endroit à la charnière de la réalité et de l'imaginaire. Une bonne illustration de la double nature de cet espace est perceptible dans plusieurs contes de notre corpus.

Il est communément admis que la forêt est un lieu chargé de sens profond. Dans l'ouvrage de Gilbert Millet et de Denis Labbé, *Les Mots du merveilleux et du fantastique*, nous trouvons des analyses de la fonction ambivalente conférée à

⁴⁵⁶ J.-L. Trassard, « Écorces recousues », *op. cit.*, pp. 45-46.

⁴⁵⁷ Selon G. Genette, le récit singulatif consiste à « raconter une fois ce qui s'est passé une fois », le récit répétitif tient à « raconter n fois ce qui s'est passé une fois » et le récit itératif – « raconter une seule fois ce qui s'est passé n fois » : Idem, *Figures III*, Éditions du Seuil, 1972, p. 145-147.

ce type d'espace⁴⁵⁸. Autrefois, d'une part la forêt constituait un refuge contre les poursuites, de l'autre c'était un endroit maléfique, lieu d'égarement. Ce double aspect est exploité notamment dans les contes merveilleux qui, comme le dit Christophe Carlier, mettent en scène, dans ce cadre, une lutte particulière :

Elle [la forêt] représente la part obscure du moi où les angoisses et les désirs se combattent⁴⁵⁹.

Ce conflit entre les hantises et les besoins du protagoniste et, par leur intermédiaire, de l'homme a beaucoup intéressé la critique psychanalytique et se reflète dans certains contes insolites avec, nous semble-il, une force faiblissante.

Pour le merveilleux la forêt est un des endroits favorisés parce qu'elle propice au surgissement des animaux sauvages et de tout un éventail de créatures surnaturelles, telles ogre, sorcier ou sorcière. Quant à la poétique fantastique, il semble que ce type d'emplacement y soit peu fréquent. Dans leur ouvrage, Gilbert Millet et Denis Labbé ne mentionnent même pas la forêt⁴⁶⁰. On trouve une élucidation de cette réticence du fantastique envers la forêt dans une remarque de Magdalena Wandzioch :

La nouvelle fantastique disposant d'un nombre restreint de lieux, affectionne ceux qui sont solitaires, retirés et éloignés mais qui correspondent toujours au monde du lecteur⁴⁶¹.

Bien que la forêt corresponde aux premières caractéristiques, elle s'affranchit de l'univers réel ordinaire et familier, elle contrevient au principe du *hic et nunc*. Cela s'explique d'ailleurs avec les paroles de Jean-Baptiste Baronian :

[...] le fantastique n'a pas d'autre décor, n'a pas d'autre structure d'accueil que le monde quotidien⁴⁶².

⁴⁵⁸ Cf. G. Millet et D. Labbé, *Le Fantastique* (2005), *op. cit.*, p. 197.

⁴⁵⁹ C. Carlier, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁶⁰ Cf. G. Millet et D. Labbé, *Le Fantastique* (2005), *op. cit.*, pp. 216-233.

⁴⁶¹ M. Wandzioch, *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁶² J.-B. Baronian, *Un nouveau fantastique*, *op. cit.*, p. 16.

Dans le quotidien, l'événement surnaturel étonne et terrifie parce qu'il n'a pas le droit de se produire ; dans le décor imprécis de la forêt, l'inconcevable semble suggéré et il avise d'un développement subversif possible. Mais il n'est pas dit aussi explicitement que dans le merveilleux. Les contes insolites s'appuient sur une co-existence singulière des fonctions antinomiques de l'atopie :

Les deux rôles [refuge sécurisant et endroit maléfique] de la forêt peuvent se superposer, s'interpénétrer⁴⁶³.

Ces moments du rapprochement des deux valeurs, qui sont autorisés et repérables, caractérisent quelques textes de notre corpus.

Tout d'abord, la forêt est un endroit réel et ordinaire. Dans « La chienne » de Pierre Gripari, le héros, un garde-chasse, aime la forêt et s'adonne souvent au braconnage dans le Parc Royal. Comme le lieu et surtout le temps ne sont pas précisés, on s'imagine que l'action se passe dans un temps reculé, ce qu'indiquerait le champ lexical : roi, cour, garde-chasse royal.

L'atmosphère de l'insolite naît grâce à l'imprécision des données spatio-temporelles et aussi grâce au choix de moments favorables à la rêverie, au surgissement de l'étrangeté et à l'éveil de l'inquiétude – la soirée et la nuit. En effet, un événement étrange se produit dans ce cadre caractéristique : les arbres obscurs, dépourvus de feuilles, illuminés par la lune, deviennent la scène du meurtre :

Cet hiver-là, un samedi soir, j'étais de nouveau auprès du grand étang [...] Il faisait clair de lune. Un temps de gel. Tout à coup, à environ cinquante mètres devant moi, j'entends un coup de feu, puis un cri d'homme. [...] Le garde-chasse est mort, la gorge ouverte, le fusil encore chaud à côté de lui⁴⁶⁴.

La forêt accueille le drame qui a sa source dans un phénomène inconcevable – la métamorphose répétitive du roi en chienne.

Le même cadre se retrouve chez Marcel Schneider qui, dans « Le tombeau d'Arminius », introduit dans ce type de lieu un autre chasseur. Arminius est

⁴⁶³ G. Millet et D. Labbé, *Les Mots du merveilleux et du fantastique*, op. cit., p. 198.

⁴⁶⁴ P. Gripari, « La chienne », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, op. cit., p. 20.

passionné de chasse et il s'y adonne, tout d'abord seul, puis avec son chien, pendant des journées entières, en délaissant sa femme, Minna. Contrairement au récit de Pierre Gripari, chez Marcel Schneider, la description de la forêt est détaillée et trahit déjà quelques indices de son caractère irréel :

[...] il fallait traverser une sapinière où les arbres avaient poussé si dru que la lumière du jour n'y pénétrait point. Un silence terrible stagnait sous les branches où ne s'aventuraient ni insectes ni végétaux. Les cerfs et les loups y rôdaient, pleins d'angoisse. Seuls, les blaireaux et les fouines venaient y commettre des raptus. Des rocs dressés simulaient une porte d'honneur et l'on pénétrait enfin dans une sorte d'enceinte aux murailles sombres, rongées par le gel, et que des guerriers de la préhistoire semblaient avoir entassées pour s'y retrancher contre les dieux⁴⁶⁵.

La forêt parcourue par Arminius est dépeinte plutôt d'une manière défavorable : c'est un lieu sombre, solitaire et sinistre. Les roches ainsi que les torrents tombant dans des précipices peuvent être interprétés comme des présages de malheur, ce qui semble confirmé par les pensées du chasseur :

« Voici mon tombeau », se disait Arminius, et il tendait ses poignets énormes vers le lieu élu dans un geste qui tenait de la révérence et du défi. Son chien bondissait à ses côtés⁴⁶⁶.

La même tonalité fâcheuse est maintenue par les sentiments de Minna. Lors des absences prolongées de son mari, elle reste seule dans leur maison située haut dans les montagnes, au seuil des forêts. Elle doit apprendre à vivre dans les conditions dépendant de l'entourage : en automne, elle supporte les cris des animaux en rut, les pluies et les vents, c'est elle qui apporte des provisions de bois. Cependant le temps le plus difficile à endurer pour elle, c'est l'hiver :

À la première neige les loups, sentant venir le malheur, parcouraient la montagne en tous sens, comme si ces courses interminables et sans but devaient différer le péril. Parfois ils entouraient la maison et se mettaient à

⁴⁶⁵ M. Schneider, « Le tombeau d'Arminius », in : *Aux couleurs de la nuit*, op. cit., pp. 235-236.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 237.

hurler. Minna sentait la terre trembler sous elle, elle croyait que ce siège ne finirait pas. Les loups hurlaient de peur devant la neige qui vient, devant l'hiver et la famine, et Minna hurlait de peur devant leurs hurlements⁴⁶⁷.

Il paraît évident, donc, que pour la femme du chasseur, la forêt constitue un lieu de malheur, de malédiction et de menace continue. C'est un endroit de souffrance car Minna y est souvent délaissée par son mari ; c'est ensuite un espace de malédiction parce qu'elle a épousé et suivi le chasseur, contre la volonté de ses parents et en soulevant l'indignation durable des villageois, et parce qu'elle prend pour un châtiment la stérilité qui affecte leur mariage. C'est finalement un péril auquel s'expose Arminius en tuant les bêtes au risque de la vengeance de toute la nature.

Le cadre du conte est construit sur l'antithèse : d'un côté la forêt est un lieu clos à valeur anxiogène pour Minna, de l'autre elle constitue un vrai milieu naturel pour le chasseur. Arminius s'y sent mieux que dans sa propre maison. Il peut s'y adonner à une chasse solitaire. Il faut dire que ce n'est pas uniquement le lieu qui influe sur le protagoniste et l'ensorcelle mais également un événement inextricable du passé ayant eu lieu, justement, dans la forêt. Conformément à la règle de la corrélation entre l'espace et le personnage, Arminius et la forêt non seulement se reflètent ou se complètent, ils semblent constituer un tout. La forêt n'est pas un simple arrière-plan où se déroule l'action ; c'est un élément qui devient un personnage même. Cela est visible dans la scène finale où toute la nature s'anime pour châtier le Chasseur forcené :

La forêt se resserrait autour d'Arminius [...] Les sapins, laissant traîner derrière eux leurs branches les plus basses, le retranchaient du reste du monde. Les plus anciens, ceux qui se dressaient là depuis la nativité des temps, eurent à cœur de servir de bourreaux. Leurs branches enchevêtrées firent une muraille qu'aucune armée n'aurait pu rompre. Tronc soudés, feuilles collées les unes sur les autres, ils formaient une barrière impitoyable⁴⁶⁸.

⁴⁶⁷ M. Schneider, « Le tombeau d'Arminius », in : *Aux couleurs de la nuit, op. cit.*, pp. 244-245.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 257.

Cette animation des arbres manifeste une des fonctions que peut remplir le cadre : celle de « faciliter ou entraver l'action »⁴⁶⁹. La forêt est ici actant presque humain, plus précisément l'opposant car elle emprisonne le protagoniste et devient sa sépulture. Le passage du conte témoigne également que l'espace ouvert peut devenir un cadre clos.

Il convient d'ajouter que l'ambiguïté suggérée de la forêt, observée dans les récits susmentionnés, peut être remplacée dans certains contes par la nature exceptionnelle du lieu, indiquée explicitement, le plus souvent grâce à l'introduction des personnages-phénomènes dépassant les frontières de la logique, tels le loup « civilisé », végétarien et passionné de mécanique du bois près de Ville-d'Avray (« Le loup-garou » de Boris Vian) ou les Nymphes peuplant la forêt grecque (« Notre-Dame-des-Hirondelles » de Marguerite Yourcenar).

La forêt se présente alors comme un lieu favorable à l'apparition de ce qui est insolite et inexplicable dans la réalité. Elle remplit des fonctions différentes : par les connotations, elle annonce ou permet d'imaginer l'avenir des protagonistes, elle accueille le phénomène inhabituel et impose des attitudes contradictoires, la panique ou la sécurité. La forêt s'avère enfin le lieu de justice – elle punit ceux qui ont abusé d'elle.

Outre l'espace naturel, le château constitue un autre cadre à double fonction : renvoyer à la réalité et introduire dans un univers des prodiges. Afin de déceler les points spécifiques du château de l'insolite, il nous paraît opportun de recourir à des représentations de ce type d'espace, et de sa signification, dans les catégories voisines que sont le merveilleux et le fantastique.

Plusieurs images de châteaux traversent les contes merveilleux ; c'est soit une grande bâtisse splendide soit une ruine austère. Indépendamment de son état, cet endroit détient une valeur symbolique. Christophe Carlier en parle dans son ouvrage *La Clef des contes* en ces termes :

Le premier est le cadre de la naissance et du mariage, des origines et de l'établissement ; le second est celui de l'épreuve.⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ Y. Reuter, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁷⁰ Ch. Carlier, *op. cit.*, p. 38.

Il faut rappeler également que, dans les contes destinés à un public populaire, le château est très souvent embelli.

Le château, vétuste et effondré, apparaît très souvent dans les récits fantastiques. Peuplée de chauves-souris, de rats ou habitée par des vampires, la ruine devient un lieu redoutable et anxiogène car elle peut être la scène de l'apparition des morts. Quant à sa fonction, elle sert de lieu unificateur entre le présent et le passé, ce qui se réalise par le retour des revenants ou par le rappel des souvenirs.

Avec « Écho spiral » de Jean-Loup Trassard, nous pouvons observer la négligence manifestée envers les traits récurrents de ce cadre dans le merveilleux et le fantastique.

En premier lieu, ce sont l'emplacement et l'aspect extérieur du château qui paraissent inhabituels : la bâtisse est construite sur un marais et des bords elle ressemble à un monticule. Certaines indications trahissent le caractère étrange de ce domaine : les villageois et les pancartes préviennent du danger de s'approcher du marais et un braconnier ivrogne prétend qu'un homme habite le château. En dépit des préjugés, le narrateur décide de découvrir le château en profitant d'une chaleur estivale anormale qui a asséché le marais :

Il y avait là un château sans doute, comme on me l'avait annoncé. Mais je ne pus décider tout d'abord s'il s'agissait d'une ébauche taillée dans la craie, abandonnée avant d'être finie, ou d'un édifice déjà ancien, très avancé sur son retour à la poussière. Il y avait des cours, des couloirs⁴⁷¹.

Le double aspect du château visible de loin et l'hésitation du narrateur vis-à-vis de sa forme autorisent à qualifier le cadre d'atopie.

L'intérieur de la bâtisse, ensuite, est aussi atypique et s'irréalise par des pièces circulaires formant des labyrinthes, l'absence de portes et de vitres ou par les multiples escaliers ; l'un d'eux est monumental :

J'en voyais les rampes de pierre blanche, mais comme le lit d'une rivière trop lente il était entièrement ensablé. Les marches avaient disparu sous la poudre de craie. Cependant à mesure que je montais elles se dégageaient peu

⁴⁷¹ J.-L. Trassard, « Écho spiral », *op. cit.*, p. 56.

à peu. L'escalier avait de larges tournants presque plats, chacun d'eux desservait une petite pièce, circulaire elle aussi et pourvue d'une baie ouverte sur le marais⁴⁷².

La répétition du motif de l'escalier, qui est censé symboliser le passage au niveau supérieur dans le développement intellectuel ou moral de l'homme, s'accorde avec le principe de l'insolite concernant l'élévation dans la hiérarchie.

En visitant les pièces du château, le narrateur est frappé par un lit et des assiettes qui ne sont pas couverts de tant de poussière que d'autres objets du décor. Dans une telle ambiance, on pourrait s'attendre à l'apparition d'un fantôme ; or le narrateur suit un fil sortant d'un tiroir et découvre un magnétophone. Le fil qui mène à l'appareil inhabituel dans cet endroit évoque le fil d'Ariane grâce auquel, après avoir tué le Minotaure, Thésée sort du labyrinthe construit par Dédale pour Minos. Cet objet familier reste en opposition avec le lieu hors le temps et l'espace où pénètre le narrateur. Celui-ci met en marche l'appareil et s'enfuit du château. L'échappée du narrateur hors du château est une autre dérogation au code fantastique. L'événement transgressant les lois naturelles surprend par sa fin :

[...] le désert qui redevient le marais chancelle et le sol devant moi se dérobe, je cours sur un miroir où je me vois tombant, qui me coupe aux chevilles. Les touffes sur lesquelles je voulais... disparaissent⁴⁷³.

Le narrateur n'atteint pas le bord du marais étrange mais cela ne veut pas dire qu'il périt : il revient au domaine, écoute un poétique enregistrement sur l'endroit où il se trouve, puis l'efface et regagne le terrain dur.

Le cadre du conte est loin des fonctions que le fantastique assigne à ce type d'espace. Il ouvre sur le monde de merveilles mais cet univers n'est pas celui du féerique. Le vide qui domine la construction sur le marais semble remplacer les revenants et les êtres fabuleux typiques des catégories voisines de l'insolite qui, lui, est gouverné par ses propres lois.

⁴⁷² J.-L. Trassard, « Écho spiral », *op. cit.*, p. 56.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 58.

Les exemples du cadre indécis – atopie – permettent d’observer une évidence : les lieux qui sont à la fois réels et référentiels peuvent se métamorphoser en des endroits insolites au carrefour de deux univers où d’anciens indices de signification perdent leur actualité au profit de règles inversées.

3. Les paysages d’outre-monde

Le dernier type d’espace, celui qui se distingue par son caractère irréel, est le plus fréquent dans les contes insolites. De prime abord, ce cadre paraît ne pas avoir de référent réel ou de modèle primaire. Il nous semble pourtant que cette première impression est un leurre car l’outre-monde semble renvoyer à des images fonctionnant dans la mémoire collective. Nous retrouvons ainsi le troisième aspect aristotélien du vraisemblable, « les choses comme elles doivent être », qui, selon Mireille Calle-Gruber, s’appuie sur le savoir commun :

La troisième option [...] opère une autre sorte de retrait, rapportant le vraisemblable à l’impératif du code socio-culturel⁴⁷⁴ qui régit les lieux communs de l’imaginaire collectif⁴⁷⁵.

Bien que ce troisième type d’espace introduise dans un univers irréel et inconcevable, il ne rompt pas le lien avec le connu et le familier qui peuvent faire appel à des connaissances générales du monde et à celles particulières, par exemple du domaine de la littérature. Nous entendons par là que ces lieux fonctionnent en distance avec la réalité, ce que souligne déjà Yves Reuter :

[...] le texte mélangera références à notre univers et éléments incontrôlables, renvois à d’autres univers, lieux symboliques [...] et l’on sera en présence d’une histoire fantastique [...]⁴⁷⁶.

⁴⁷⁴ Nous gardons l’orthographe de l’auteur.

⁴⁷⁵ M. Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁷⁶ Y. Reuter, *op. cit.*, p. 36.

Nous pensons, à l'instar du critique, que la co-présence des composantes des cadres autres que la réalité n'implique pas exclusivement le domaine du fantastique ; le conte insolite construit sur la pénétration et l'union des éléments discordants n'occasionne ni leur irruption bouleversante ni l'effroi qu'ils suscitent dans le fantastique.

Le cadre d'outre-monde qui se distingue par sa nature irréaliste et qui renvoie à l'univers des références imaginaires peut être qualifié, à notre avis, d'« hétéropie » qui désigne « le lieu autre »⁴⁷⁷, d'après la définition de Jean Fabre. « Autre » veut dire différent, inaccoutumé ou original, « autre » entraîne alors la présence des êtres étranges conformément au principe des relations de corrélation qui existent entre le cadre et les personnages. Ainsi, « autre » s'inscrit-il dans l'insolite car, comme le dit Michel Meslin, « l'insolite, c'est la manifestation du différent »⁴⁷⁸.

Un des moyens de créer un cadre d'outre-monde consiste à situer l'action dans un lieu inexistant mais qui se laisse voir et où il est possible d'accéder dans un moment exceptionnel. Marcel Schneider en offre une illustration singulière dans « La tour de Noël » où deux protagonistes principaux, Juan et Claire, pénètrent dans la construction éponyme la nuit de Noël. Fidèle aux particularités de ce temps, que nous avons déjà évoquées, l'auteur présente une sorte de jeu avec le visible et l'invisible.

Juan, orphelin élevé par la famille Waldner, se sent étranger et, à l'aide de Claire, il cherche à retrouver son enfance ce qui est possible à condition d'entrer dans la tour invisible. Dès la première rencontre avec Claire, Juan a l'impression de l'avoir connue autrefois. Il pourra s'en souvenir seulement dans un lieu et un temps magiques.

La Tour de Noël est un endroit à la frontière de deux univers, le réel et l'impalpable, ou plus précisément celui qui devient matériel et tangible une fois dans l'année. Il est impossible de comprendre le caractère insolite de la tour sans savoir quelle est son histoire. La famille Waldner possédait autrefois près du lac de Seewen une ferme fortifiée. À cause d'un incendie pendant la guerre de Trente Ans, la construction n'a gardé qu'une tour et un fragment de muraille. Un jour, la

⁴⁷⁷ J. Fabre, *op. cit.*, p. 220.

⁴⁷⁸ M. Meslin, « Le merveilleux, l'imaginaire et le divin », in : *Dimensions du merveilleux*, J. Frölich (éd.), Oslo, Universitetet i Oslo, 1987, vol. I, p. 29.

tour a disparu. Tout d'abord, les gens du village ont pensé que la tour s'était effondrée dans le lac mais les recherches y menées ont infirmé cette hypothèse. De plus, à observer les fondations de la tour, certains pensaient plutôt à une forte rafale de vent qui aurait emporté la construction. Quelle que soit l'hypothèse, il manque toujours des arguments pour la confirmer :

Cette disparition absolue, sans éboulement ni fracas, échauffait les esprits : les gens de Seewen prétendaient que la tour existait encore, mais qu'on ne la voyait pas. C'était une tour vaporeuse, une tour de fumée, où montaient les fantômes de ceux qui la gardaient jadis. Et certains juraient qu'elle redevenait visible pendant la nuit de Noël, qu'ils l'avaient aperçue de leurs propres yeux, dressée sur le rocher, observatoire, tour de guet comme autrefois⁴⁷⁹.

La structure du conte de Marcel Schneider repose sur l'antinomie entre les deux attitudes envers la Tour de Noël : Claire revient chaque année dans sa maison familiale pour assister à l'apparition inhabituelle de la Tour de Noël ; Juan, au contraire, ne croit pas au prodige. Il ne peut cependant résister ni au charme de Claire ni à sa volonté de retrouver son passé.

L'accès à la Tour de Noël est aussi curieux que le bâtiment en question – Claire y mène Juan à travers le sapin de Noël. Quand la nuit tombe, les deux personnages sortent dehors et se promènent dans une galerie suspendue sur le lac. Une atmosphère favorable aux merveilles y règne : le ciel est étoilé, les eaux étincellent. À partir de ce moment, nous pouvons observer la progression vers l'insolite. Tout d'abord, Claire semble entendre les cloches jetées autrefois dans le lac.

La deuxième étape vers l'insolite est garantie par ce qu'aperçoit Juan : dans le silence environnant, il voit le passage à la Tour de Noël et il propose à Claire d'y aller tout de suite. La réaction de celle-ci est étrange : elle refuse, pleure, et à la fin propose d'y accéder avec les enfants réunis autour de l'arbre de Noël.

Dans la tradition populaire, les fêtes de Noël sont inséparables de l'arbre de Noël que l'on décore de manières variées. Le sapin avec des jouets, de petits

⁴⁷⁹ M. Schneider, « La tour de Noël », in : *Aux couleurs de la nuit, op. cit.*, pp. 37-38.

bonbons, des guirlandes et des chaînes est l'objet de la joie commune, et avant tout celle des enfants qui retrouvent au pied de l'arbre des cadeaux. L'arbre de Noël connote l'allégresse, le bonheur, l'espoir, la sécurité d'enfance. Marcel Schneider renverse cette image figée dans la tradition et fait du sapin de Noël un arbre périlleux :

[...] l'un et l'autre savaient qu'on ne s'approche pas impunément du sapin de Noël, même si l'on a le cœur pur. Il faut encore n'avoir jamais douté ni désespéré et croire qu'on aimera toujours comme il faut aimer⁴⁸⁰.

Le sapin est extraordinaire – il offre des allées du passé où les deux protagonistes peuvent pénétrer : en soulevant les branches, Juan et Claire reviennent au temps des souvenirs. Le franchissement du seuil qui s'ouvre sur un autre monde est symbolique :

Une main le [Juan] retint à l'épaule : il sentit qu'il allait quitter l'idylle de Noël, les chants des enfants, pour s'engager dans l'aventure. Une transparente membrane séparait les deux univers, et si mince qu'elle fût, jamais il ne pourrait revenir en arrière : il fallait franchir le pas, faire l'acte de foi⁴⁸¹.

Juan, incrédule au début du récit, s'engage dans les allées et poursuit Claire jusqu'au sommet de la Tour à travers « la porte condamnée », « un escalier sans marches » et « le fil de la spirale »⁴⁸². L'arrivée au faite de la bâtisse ne marque pas la fin des prodiges car Juan et Claire retournent à leur enfance non seulement dans leurs pensées mais également par leur physique. Devenus petits, Juan et Claire vivent dans un autre temps :

Le vent pouvait souffler durement, creuser le lac et battre les montagnes, eux au sommet de la tour, ils se mouvaient dans une nuit azurée où tout était définitif et calme⁴⁸³.

⁴⁸⁰ M. Schneider, « La tour de Noël », in : *Aux couleurs de la nuit, op. cit.*, p. 41.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 42.

⁴⁸² *Ibidem*, p. 43.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 44.

Quand Juan descend de la tour, il reprend sa taille de jeune homme et tout à coup un souvenir de son enfance lui revient à l'esprit : il a vu Claire il y a quinze ans, il l'a aimée, il s'est battu pour elle et puis il l'a oubliée. Son passé une fois ravivé, Juan ne pense qu'à retrouver sa bien-aimée et court vers la porte qui mène à ce lieu autre.

Les visites que Juan effectue dans la Tour de Noël semblent contradictoires. La première est un retour dans son enfance. Juan y subit des transformations réelles ou symboliques, et puis revient à la réalité. La deuxième perd sa valeur salutaire et paraît plutôt comme la voie de perdition du jeune homme bien que le texte ne la confirme pas. L'entrée dans un cadre autre que réel et le retour de ce lieu permettent de remarquer les différences avec le fantastique. Le va-et-vient qu'effectuent Juan et Claire témoigne de la co-existence de deux dimensions. Le fantastique, bien qu'il n'exclue pas la communication entre le réel et l'irréel, exclut leur égalité. En situant l'action *hic et nunc* il accorde la préséance au monde quotidien. Dans le cas d'hétéropie, la réalité ne sert que de prétexte pour mener vers le lieu autre.

Outre l'espace inexistant et existant à la fois, il y a des milieux, comme les paysages sous-marins, qui paraissent remplir par excellence le principe de l'hétéropie. Nous retrouvons des variations sur le motif du lieu inhabituel aquatique dans « L'Inconnue de la Seine » de Jules Supervielle et « La fosse aux péchés » de Marcel Aymé.

De prime abord, ces récits semblent n'avoir rien de commun sinon le choix pour le lieu de l'action d'un cadre irréel, transgressant les lois de la logique car situés dans les profondeurs maritimes. L'héroïne de Jules Supervielle qui se noie dans les eaux du fleuve arrive dans un site immergé, habité par la société des Ruisselants. Cet espace, inhabituel par son emplacement et par la présence des êtres surnaturels, renvoie pourtant à la réalité familière, cela dans plusieurs aspects. La colonie des Ruisselants est construite sur le modèle de la société humaine : le Grand Mouillé est gouverneur, des créatures phosphorescentes de tout âge ont pour serviteurs de petits poissons « domestiques », la possession des cheveux indique la richesse ; l'égalité, sous forme de nudité, y règne et celui qui ne respecte pas ces règles sociales, proches de celles qui existent dans la réalité, est rejeté.

L'insolite de cette spatialité aquatique qui fait appel à la quotidienneté résulte de son ambivalence. De prime abord, les abîmes sont perçus comme un refuge salvateur, un abri sûr, mais peu à peu, l'Inconnue se rend compte de l'artifice de cette existence et de la promiscuité omniprésente. Ainsi, les profondeurs où l'on ne peut pas se cacher et d'où l'on ne peut pas fuir deviennent une prison, ce que symbolise le lingot de plomb attaché à la jambe. Seule la coupure du fil qui attache le lingot rend possible l'échappée mais cette évasion ne mène qu'à la mort.

Le motif de l'enfermement apparaît également dans « La fosse aux péchés » de Marcel Aymé. Nous avons déjà signalé la similitude au niveau du cadre. Ici, le monde sous-marin que découvrent les naufragés est encore plus carcéral :

Nous étions enfermés dans une espèce de cirque rocheux dont les murailles n'étaient pas très abruptes, mais ne comportaient aucune issue de plain-pied. Au-dessus de nous, très haut dans le ciel aqueux, passaient des poissons de toutes tailles et de toutes espèces, parfois en bancs serrés. Il arrivait rarement que l'un d'eux descendît jusqu'au fond de notre prison et c'était le plus souvent pour y mourir aussitôt. Le sol était jonché des squelettes de poissons les plus divers qui en étaient les seuls ornements. De loin en loin, les parois de notre enfer étaient percées d'ouvertures sombres pareilles à des cavernes et où le regard ne distinguait rien⁴⁸⁴.

La clôture du cirque, puis la prison et, enfin, l'enfer, formant une gradation, soulignent que l'issue en est impossible. Surtout l'apparition du diable condamne tout salut. Contrairement à cette prédestination aux peines éternelles, il s'avère que les personnages morts et engloutis au fond de la mer non seulement quittent la clôture rocheuse, mais regagnent la plage et retournent à la vie. Tout cela grâce à un envoyé de Dieu qui vainc les péchés. L'arrivée à l'enfer sous-marin fait penser à un autre motif, celui de « descendit ad inferos »⁴⁸⁵ qui, dans le conte, évoque les histoires dont les protagonistes réussissent à sortir de ce lieu.

⁴⁸⁴ M. Aymé, « La fosse aux péchés », in : *Le Vin de Paris*, op. cit., pp. 136-137.

⁴⁸⁵ M. Rożek, *Diabeł w kulturze polskiej. Szkice z dziejów motywu i postaci*, Warszawa-Kraków, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993, p. 25. Sur les voyages à l'enfer: Cf. M. Rudwin, *Diabeł w legendzie i literaturze* [1931], Kraków, Wydawnictwo Znak, 1999, pp. 80-85.

Certains conteurs créent un espace autre en choisissant pour cadre des îles. L'action « L'Enfant de la haute mer » de Jules Supervielle se déroule dans une ville flottante quelque part sur l'Océan Atlantique. Si l'on en croit Jean Onimus, les eaux océaniques sont particulièrement propices à l'apparition des univers étranges :

L'Océan est donc le seuil de l'Inconnu : il ouvre le monde habité sur un au-delà⁴⁸⁶.

Cette spatialité suspendue « au-dessus d'un gouffre de six mille mètres »⁴⁸⁷ est singulière car elle est constituée d'une seule rue gardant un aspect vraisemblable :

Cette longue rue aux maisons de briques rouges si décolorées qu'elles prenaient une teinte gris-de-France, ces toits d'ardoise, de tuile, ces humbles boutiques immuables [...] ⁴⁸⁸.

D'autres indications trahissant l'étrangeté du lieu autorisent la qualification d'hétéropie : la ville flottante est habitée seulement par une petite fille de douze ans et ce lieu devient invisible à l'approche un navire. Perdue dans les eaux, la ville est un endroit exceptionnel : les provisions y apparaissent spontanément à intervalles réguliers ; chaque jour, du pain frais attend la petite fille sur le comptoir d'une boulangerie vide. Quant à l'enfant, de prime abord, elle accomplit les tâches et les activités quotidiennes : le matin elle ouvre les volets et les fenêtres des maisons, allume du feu dans quelques cuisines pour que la fumée monte des toits. Tout cela pour que son île flottante ait un aspect d'une ville ordinaire. Cependant, dans ce cadre qui rappelle le monde quotidien, quelques détails intriguent et contribuent à rendre singulière la ville flottante ; il y a : « un nœud de crêpe noir »⁴⁸⁹ attaché au heurtoir d'une porte par la petite fille, « un escalier en colimaçon aux marches usées par des milliers de pieds jamais vus »⁴⁹⁰

⁴⁸⁶ J. Onimus, *Essai sur l'émerveillement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 131.

⁴⁸⁷ J. Supervielle, « L'enfant de la haute mer », in : *L'Enfant de la haute mer, op. cit.*, p. 9.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 12.

conduisant au clocher, enfin « toutes ces chaises à peine chuchotantes qui attendaient, bien alignées, des êtres de tous les âges »⁴⁹¹.

Il est possible d'établir une comparaison entre la ville flottante et une île. Dans le code socioculturel, l'île apparaît souvent comme un lieu mystérieux que l'on découvre et qui s'avère soit pernicieux, soit salvateur pour ses visiteurs. La ville suspendue dans les eaux de l'Atlantique se rapproche de l'île car elle est séparée du continent. La haute mer pourrait être un endroit idyllique car le temps n'y fuit pas, la nourriture y est en abondance, toutes les institutions nécessaires d'une vie ordinaire y sont établies. Cependant ce n'est pas un *locus amoenus* parce que celui qui y vit est condamné à une solitude éternelle. C'est en ce sens que nous comprenons le propos de Gilbert Millet et de Denis Labbé :

L'île n'est donc plus ce havre que recherchent les marins, mais un endroit hors du monde, où toutes les règles habituelles ont été modifiées⁴⁹².

Le fait que la petite fille ne peut pas quitter son milieu parce que la ville reste invisible pour les marins, donc, le monde extérieur, nuance l'insularité d'une valeur carcérale ou infernale. Jacqueline Held, d'ailleurs, souligne cette « dialectique danger-protection : une île, oui, mais qui bouge »⁴⁹³. Nous trouvons que le côté hostile de la ville de Jules Supervielle est légèrement modifié : cette île suspendue aux eaux océaniques est carcérale.

Il faut rappeler aussi que le secours que la vague veut porter à l'héroïne montre l'écart entre l'insolite et le fantastique. Selon Louis Vax, dans cette deuxième catégorie, le monde guette ses proies :

Solitude du cadre, solitude de la victime, c'est tout comme. La conscience se spatialise, et l'espace fantastique s'anime d'intentions malveillantes, se met en mouvement, se referme sur sa victime⁴⁹⁴.

Nous pouvons retrouver d'autres illustrations de l'île qui n'est pas dépeinte comme une réalité géographique chez quelques conteurs qui associent à

⁴⁹¹ J. Supervielle, « L'enfant de la haute mer », in : *L'Enfant de la haute mer*, op. cit., p. 12.

⁴⁹² G. Millet et D. Labbé, *Les Mots du merveilleux et du fantastique*, op. cit., p. 236.

⁴⁹³ J. Held, *L'Imaginaire au pouvoir. Les enfants et la littérature fantastique*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1977, p. 85.

⁴⁹⁴ L. Vax, *La Séduction de l'étrange*, op. cit., p. 209.

l'insularité des phénomènes d'outre-monde, par exemple la présence des fantômes féminins de midi dans « L'homme qui a aimé les Néréides » de Marguerite Yourcenar⁴⁹⁵, l'ouverture vers la Cité Escarpée infernale dans « Paradiso » de Georges-Olivier Châteaureynaud ou l'éternelle beauté d'une charbonnière qui dissimule la vraie nature de sorcière dans « La belle charbonnière » du même auteur. Le cadre du dernier conte montre quelques différences avec les précédentes car il s'agit d'une île sur un fleuve au cœur d'une forêt. Malgré les avertissements, Maxence, le protagoniste du conte, y pénètre en franchissant le fleuve à cheval et se condamne ainsi à l'isolement et l'impossible retour au monde réel, ce qui est souligné par la belle charbonnière :

Le monde est vide, autour de mon île [...] le fleuve, au long de rives mortes, ne te mènerait qu'à un océan de silence...⁴⁹⁶

En effet, quand Maxence devient vieux, il décide d'abandonner la belle charbonnière qui reste éternellement jeune. Il existe un lien étroit entre la figure de la charbonnière et l'espace où elle vit. Selon Jean-Yves Tadier, « le personnage est associé à l'espace par métonymie et le symbolise par métaphore »⁴⁹⁷. L'état immuable de la charbonnière semble indiquer l'impossibilité de tout changement. En effet, quand Maxence s'échappe de l'île il lui est impossible de retrouver la cabane des forestiers chez qui il s'est arrêté autrefois. Fouetté par le vent hivernal, abandonné par sa monture, il meurt et les flocons de neige couvrent lentement son corps.

L'examen des contes dont l'action se passe sur une île, lieu particulier car isolé ou perdu, permet de noter que ce cadre ne renvoie pas à l'utopie.

Le lieu autre, présenté comme le cadre aquatique, avec ses variantes, les profondeurs sous-marines et l'île, peut être constitué également par la spatialité aérienne qui évoque soit l'espace extra-terrestre, soit l'espace céleste.

En choisissant une planète imprécise pour le lieu de l'action de « Vie de Symphorien Ficelle, commis voyageur », Jean-Baptiste Baronian s'approche de

⁴⁹⁵ Dans le récit de M. Yourcenar, la description de l'île est imprécise mais elle suggère un cadre spatio-temporel européen et contemporain. C'est en cela que l'auteur transgresse le merveilleux traditionnel qui veut le cadre purement fictif d'une contrée éloignée du temps révolu.

⁴⁹⁶ G.-O. Châteaureynaud, « La belle charbonnière », in : *Le Verger et autres nouvelles* [1976 et 1987], Hachette Livre, 2005, p. 69.

⁴⁹⁷ J.-Y. Tadier, *Le Récit poétique*, Éditions Gallimard, 1994, p. 77.

prime abord de la science-fiction qui affectionne beaucoup ce type d'espace. Le conteur se sert cependant des principes spatiaux de cette catégorie, en toute liberté.

Comme dans un conte merveilleux, le texte de Jean-Baptiste Baronian se distingue par l'absence d'intérêt pour la topographie⁴⁹⁸, ce qui s'oppose aux principes de la science-fiction qui veulent que le lieu soit décrit très minutieusement. Aussi lacunaire que puisse paraître la description de la planète, le choix de cet endroit n'est pas fortuit – il suggère le caractère extraordinaire du lieu et des créatures qui y vivent. En effet, le personnage principal se différencie déjà par son nom : Symphorien Ficelle. Une courte analyse onomastique permet de saisir une relation antithétique entre le prénom et le nom : le premier est plutôt recherché et original, le deuxième – banal et insignifiant. Symphorien a cent quarante et un ans, treize femmes et quatre-vingt-sept enfants. Afin de nourrir toute sa famille, il travaille en tant que commis voyageur vendant du dentifrice sur d'autres planètes. Il possède des dons singuliers : il peut se multiplier ou se métamorphoser par exemple en canari ou en courant d'air ; en prononçant une formule magique il change d'aspect physique, il traverse des années-lumière, son regard, à la force d'un laser, est meurtrier. Symphorien Ficelle est une créature irréelle habitant un univers qui par l'absence de points de repère paraît hors du temps et de l'espace. L'indétermination n'est pas complète car sous les appellations déformées nous pouvons retrouver la réalité terrestre biaisée. Le protagoniste a peur de l'inflation galopante et du chômage, il se heurte aux problèmes de « minorités raciales » et d'un « mouvement pour la libération des monstres tentaculaires »⁴⁹⁹. Il y a également l'école supérieure de commerce, la plus réputée de la galaxie, dont le nom n'est pas mentionné, et les villes à des noms onomatopéiques, telles Boumdada, Boutébé ou Dindingo. Cette dernière est en proie à une révolution :

⁴⁹⁸ Ch. Chelebourg note que dans le conte merveilleux, avant tout dans le conte de fées, « l'espace diégétique est volontiers coupé de la réalité par l'absence de référence géographique ». Pour lui, c'est un espace « purement auto-référentiel » : Idem, *Le Surnaturel*, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁹⁹ J.-B. Baronian, « Vie de Symphorien Ficelle, commis voyageur », in : *Le Grand Chalababa*, *op. cit.*, p. 29.

Pour autant que j'ai pu en juger, les abeilles et les mouches s'étaient alliées afin de mettre la planète à feu et à sang et étaient en passe de prendre ce qu'on appelle vulgairement le pouvoir [...] ⁵⁰⁰.

La vie sur la planète ne diffère pas tellement de la vie des hommes et, comme sur la terre, les créatures d'autres univers cherchent des moments et des endroits pour la détente. Symphorien Ficelle s'adonne à la lecture de la science-fiction. L'évocation du passe-temps favori du personnage du récit constitue une mise en dérision de la logique terrestre – pour Symphorien Ficelle les histoires de science-fiction se passent sur la Terre :

Il paraît que la Terre est inhabitée, qu'aucune forme de vie n'y serait possible. La chose m'importe peu et j'envie l'imagination de ces auteurs qui en décrivent les créatures et qui ont le don d'y situer leurs intrigues, de concevoir les mœurs et les coutumes des Terriens, de rendre visuels les lieux où ils vivent et les objets insolites dont ils se servent ⁵⁰¹.

Symphorien Ficelle qui est dans le récit en question le narrateur homodiégétique donne un exemple de roman sur les Terriens : il rapporte l'incipit de *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

Parmi les hétéropies, l'espace céleste en est un dont les représentations différentes sont plus fréquentes que celles du cadre extra-terrestre. Dans la majorité de ces contes, l'action est située directement dans le milieu aérien.

Le récit « Le voyage des âmes » de Georges-Olivier Châteaureynaud se différencie de ces tendances par la concentration de l'action sur le voyage après la mort. Et c'est pourquoi, avant de parler de l'espace aérien lui-même, il nous semble convenable d'analyser plus profondément l'étape de transgression de la frontière entre la vie et la mort. Le passage à l'univers irréel, dans ce lieu autre, enfreint les principes du fantastique traditionnel qui s'appuient sur l'irruption d'un élément surnaturel dans la réalité quotidienne. Le personnage principal du conte, Thomas, part en voyage avec un cavalier mystérieux qui, nous l'avons vu, incarne la mort. Une fois en selle, Thomas commence son itinéraire à travers un espace

⁵⁰⁰ J.-B. Baronian, « Vie de Symphorien Ficelle, commis voyageur », in : *Le Grand Chalababa*, *op. cit.*, 1977, p. 30.

⁵⁰¹ *Ibidem*, pp. 32-33.

inconnu : des arbres immenses, des ruines, des lacs surgissent sur le chemin. Baigné dans le clair de la lune, Thomas chevauche et subit une sorte de métamorphose – tout son corps redevient jeune. Arrivé dans une ferme ou un haras et inscrit dans un registre par un homme déguisé en postillon, Thomas entre dans une grande chambre dont les ténèbres sont éclairées par une seule bougie et rejoint ainsi un groupe de plusieurs personnes. Il peut y observer un événement extraordinaire : sous le coup de vent, une belle femme vieillit en un clin d’œil. Le jeu avec le temps a la forme d’une accélération du vieillissement :

Et, sous les yeux de Thomas, en quelques secondes, les cheveux de la femme grisonnent, l’éclat de ses joues ternit, des rides naissent et se creusent sur son front, ses mains se fanent, son corps tout entier s’avachit et se tasse⁵⁰².

La transformation subie par la femme n’est pas un cas individuel – Thomas et un de ses compagnons vieillissent de la même manière. Tout au long de la nuit, ils observent le phénomène se produire sur les nouveaux arrivés jusqu’à ce que la seule bougie s’éteigne. La pièce où se retrouvent les morts est un écho lointain du purgatoire qui, dans la théologie catholique, est un lieu où les âmes des justes séjournent pour expier leurs péchés avant d’entrer au paradis. Ni Thomas ni d’autres personnages du récit ne sont pourtant chargés de peines pour mériter la vie éternelle.

À l’aube, le postillon annonce aux rassemblés le départ dans une malle-poste. Dans la voiture guidée par un petit piqueur singulier au visage déformé, les voyageurs commencent à parler du but de leur voyage. Une dame éclate en lamentations en soutenant que la destination n’est autre que l’enfer. D’autres voyageurs cherchent à la consoler en expliquant que depuis leur mort rien ne répond ni à leurs attentes ni à leurs craintes. Une autre femme récuse le caractère surnaturel de leur aventure car elle sent réellement la faim, elle se sent vivante. Thomas ne participe pas à la conversation parce qu’il se rend compte de la futilité de toute explication de leur situation. Il est absorbé par le paysage derrière la vitre. L’espace extérieur reflète l’état dans lequel se trouve Thomas :

⁵⁰² G.-O. Châteaureynaud, « Le voyage des âmes », in : *Le Héros blessé au bras*, op. cit., p. 16.

Ceux qui bénéficient comme Thomas d'une place près d'une fenêtre ont remarqué l'absence, depuis le départ, de tout signe d'activité humaine. Thomas appuie son front contre la vitre. Sa gorge se serre. Chaque fois qu'il resonge au passé, il s'aperçoit que des pans s'en sont effondrés, comme les quartiers d'une ville bâtie voici longtemps sur la lagune, et dont les fondations enfin se désagrègent⁵⁰³.

Ainsi, le lieu sert à décrire le personnage par la métaphore et, outre cette fonction narrative, témoigne de la corrélation avec le héros. En effet, avec la transformation de l'espace familier en espace hostile, nous pouvons observer la dégradation ou la perte des restes de la vie humaine de Thomas. Il oublie les dates, les noms des lieux, les impressions et les souvenirs, les visages des personnes, même son propre nom. Cette dernière perte est substantielle : dépourvu de nom, de cet élément primordial de l'état social d'une personne, Thomas, ainsi que d'autres voyageurs sont éliminés du monde réel. Ils font les derniers efforts pour retenir les bribes de leurs souvenirs mais tout devient incompréhensible, tout s'en va.

L'abandon de la vie humaine n'est pourtant pas total : le lendemain, les voyageurs s'arrêtent près d'un arbre énorme et sont invités par le postillon à un pique-nique. Cet arrêt est un événement qui s'oppose à l'aventure nocturne de Thomas. En premier lieu, c'est le temps qui contribue à la création d'une autre ambiance : il est midi et le soleil d'avril qui « dore imperceptiblement les contours des choses »⁵⁰⁴ remplit les voyageurs d'espoir et de joie. L'espace, ensuite, est plus accueillant que les paysages austères de la veille : sous un grand arbre, sur l'herbe, le piqueur et le postillon tendent deux nappes blanches sur lesquelles ils déposent des victuailles. Les circonstances spatio-temporelles, l'attitude aimable du postillon et de son aide, ainsi que la perte des souvenirs par les personnages créent une atmosphère d'insouciance. Les voyageurs plaisantent et rient et, comme juste après leur mort, ils redeviennent jeunes. C'est un moment de bonheur commun :

⁵⁰³ G.-O. Châteaureynaud, « Le voyage des âmes », in : *Le Héros blessé au bras*, op. cit., p. 19.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 20.

Tout est lumineux et facile. On n'a pas à se demander qui l'on est, puisqu'on n'est plus personne. Glissez dans ma main votre main, si tiède ! Votre visage, vos gestes, votre voix me plaisent⁵⁰⁵.

Le lieu et le temps pourraient être ceux d'un paradis, malheureusement, ce n'est pas le terme de la traversée inhabituelle. Les voyageurs repartent et ne s'arrêtent que le soir devant la frontière qui les mènera vers une vie nouvelle. La frontière n'est qu'une barrière de bois mise en travers du chemin. À la lumière d'une lanterne, les personnages descendent de la malle-poste. Quand un vent glacé prend en force comme pour les détruire, Thomas essaie de résister, il se relève mais, à la fin, il laisse le vent le vaincre :

Mille gifles géantes s'abattent alors sur lui, le disloquent, le broient, l'émiettent en milliers de particules que la main du vent se joue une seconde à rassembler en un blanc tourbillon, avant de les éparpiller à jamais⁵⁰⁶.

Le trajet que Thomas effectue après sa mort ne mène ni au purgatoire ni au paradis. C'est un chemin de la perte progressive de la nature humaine jusqu'à un anéantissement absolu représenté par la dissolution du corps du héros principal, qui ne laisse aucune hésitation sur le sort du personnage, contrairement à ce qui se passe dans le fantastique.

Dans d'autres contes, le passage à l'espace céleste est remplacé par l'apparition dans un outre-monde. « Jeanne et l'Éternel » de Jean-Baptiste Baronian rappelle encore « Le voyage des âmes » car la scène initiale a lieu dans la réalité – le 30 mai 1431 Jeanne d'Arc brûle attachée au bûcher – mais dès que l'héroïne meurt, elle est transportée devant la porte du paradis, lourde, à double battant, avec une cloche d'entrée, qui ouvre sur un milieu décevant :

Sa première impression fut plutôt mitigée. Rien ici ne poussait à l'exaltation, à l'exubérance. Tout, au contraire, y semblait froid, rigide, corseté, et sans la lumière du jour, la désolation, la fadeur du décor y auraient sans doute été plus fortes⁵⁰⁷.

⁵⁰⁵ G.-O. Châteaureynaud, « Le voyage des âmes », in : *Le Héros blessé au bras*, op. cit., p. 21.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p. 23.

⁵⁰⁷ J.-B. Baronian, « Jeanne et l'Éternel », in : *Le Grand Chalababa*, op. cit., p. 120.

Personne n'attend la nouvelle venue, seul un petit tableau indique la direction à prendre. Et c'est ainsi que Jeanne, ce « personnage-référentiel »⁵⁰⁸, pour reprendre le terme de Philippe Hamon, arrive dans une maison de brique, traverse un long couloir et entre dans une pièce meublée seulement d'une table et de deux chaises, où elle rencontre saint Pierre. Il lui apprend qu'elle ne peut pas voir Dieu tout de suite faute de son dossier. Elle attend vingt-quatre ans⁵⁰⁹. Après cette ellipse temporelle, le narrateur reprend l'action au même endroit. Comme dans un au-delà qui se gouverne selon d'autres lois que la logique, ni la pièce ni saint Pierre n'ont changé. Au paradis, le temps fuit mais il ne laisse aucune marque de son écoulement dans l'aspect des choses ou des personnes. L'ange Gabriel conduit Jeanne vers l'Éternel à travers les jardins étranges :

[Les jardins] offraient une physionomie des plus austères, des plus strictes, des plus monotones⁵¹⁰.

Cette réalité céleste s'oppose à la représentation traditionnelle des jardins du paradis en tant que *locus amoenus*. L'espace céleste où pénètre l'héroïne est fait de pelouses vertes, de boqueteaux et d'un petit coteau :

[...] elle [Jeanne] fut tout étonnée de se trouver encore sur un sol analogue à tout ce que jadis elle avait connu sur la Terre. Seulement, le paysage ici avait une ordonnance, une symétrie peu communes, quoique par endroits il présentât quelques accidents – des sortes de tertres, de grands cercles où l'herbe donnait l'impression d'avoir été fréquemment foulée⁵¹¹.

Ainsi, Jean-Baptiste Baronian démonte-t-il l'image du paradis définie depuis des siècles dans les représentations collectives des sociétés. Celui de « Jeanne et l'Éternel » est un espace échappant à la stéréotypie ; le paradis, c'est un terrain de golf.

⁵⁰⁸ Ph. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 122.

⁵⁰⁹ Dans son récit, J.-B. Baronian rappelle entre parenthèses que l'année 1455, jusqu'à laquelle attend Jeanne d'Arc, est celle du décret du procès de révision afin de réhabiliter le nom de la martyre, décret prononcé à la demande du roi Charles VII.

⁵¹⁰ J.-B. Baronian, « Jeanne et l'Éternel », in : *Le Grand Chalababa*, *op. cit.*, p. 125.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 126.

D'autres représentations de la spatialité aérienne où arrivent les âmes des morts se distinguent du paradis présenté dans « Jeanne et l'Éternel » par la présence visible de ses habitants.

Dans ses contes « Les boiteux du ciel » et « La femme retrouvée », Jules Supervielle situe l'action respectivement dans l'espace céleste et dans l'Au-Delà. Les deux endroits présentent quelques caractéristiques communes et quelques divergences. Ils sont tous vides et le silence y règne, à cette différence près que les Ombres du cite céleste sont entièrement privées de parole et feignent d'entendre. Les habitants de l'Au-Delà, au contraire, gardent la capacité de parole et parfois entendent quelques bruits :

C'était la Place-des-Échos-Parfaits où l'on entendait fort distinctement plusieurs siècles après, les cris qui montaient de la Terre, cris de foules réunies pour quelque grand événement, cris de bataille, cris des enfants pendant les récréations⁵¹².

Un autre trait commun des deux cadres est la présence des êtres des époques passées : dans « Les boiteux du ciel », un homme de la préhistoire rencontre un père de famille de l'époque contemporaine, des Goths se promènent parmi les Romains, il y a également des animaux et les reflets d'anciens véhicules, comme charrettes, pousse-pousse, filanzanes, omnibus, camionnettes, etc. ; dans « La femme retrouvée », le héros, Paul Chemin, rencontre des morts illustres comme Richelieu, Galilée, Christophe Colomb.

Bien que l'espace céleste soit peuplé et que les habitants y vivent ensemble, ils éprouvent de la nostalgie après la vie terrestre : les morts-vivants de l'Au-Delà créent de mini-sociétés en dépendance de la cause de mort (par exemple la société des naufragés) et épient les terriens par de grands télescopes ; les Ombres imitent les activités quotidiennes des humains. Tout cela contribue à ce que le site aérien et l'Au-Delà apparaissent comme des lieux peu favorables, même tristes et malveillants. C'est pourquoi Chemin ose le retour sur la terre dans une condition inférieure (« La femme retrouvée ») et les Ombres s'efforcent d'ouvrir une boîte magique – le signe d'une nouvelle existence :

⁵¹² J. Supervielle, « La femme retrouvée », in : *L'Arche de Noé, op. cit.*, p. 109.

[...] est-ce que le soleil ne va pas se mettre à briller tout d'un coup, et remplacer une bonne fois cette misérable lumière qui vient on ne sait d'où, toujours pareille et qui n'est ni du vrai jour ni de la vraie nuit, mais une espèce de saleté dans le ciel⁵¹³.

Elles attendent non seulement la restitution de la lumière et de la chaleur solaire mais également le remplissage en objets du vide qui les entoure. Seules les Ombres guidées par l'amour s'avèrent capables de soulever le couvercle et, partant, de reprendre corps.

Certains traits caractéristiques de l'espace céleste décrit par Jules Supervielle se réitèrent dans « Midi » de Pierre Gripari. Ce récit nécessite, pourtant, une analyse à part. Les ressemblances ressortissent à la présence des êtres des temps révolus :

C'est un grand guerrier franc, aux braies serrées par des lacets de toile, qui vient de me saisir le coude gauche. Je lui souris, nous nous sourions, puis je prends à mon tour le bras gauche de mon voisin de droite, un petit vieillard gallo-romain aux cheveux blancs qui me cligne de l'œil en riant comme un gosse [...] C'est la fête finale, c'est le grand rendez-vous de chacun avec tous, avec tout, ce sont les retrouvailles du monde avec lui-même⁵¹⁴.

L'atmosphère d'insouciance, d'amabilité et de joie est le premier point divergent par rapport aux textes précédents. Une autre différence tient au cadre lui-même : une foule des gens joyeux se promènent dans les rues parisiennes d'où ont disparu toutes les voitures, les arbres fleurissent, il y a du soleil. Quoique ce ne soit pas un espace suspendu dans les airs, il est possible de le prendre pour paradis. Cette interprétation paraît confirmée par les indications temporelles qui marquent toujours la même heure (« Il est midi »). Ce moment paraît favorable à l'évocation de l'immobilité. Jean Onimus l'explique :

À midi le soleil s' « arrête » : il ne monte ni ne descend ; le temps s'efface, la lumière pourdoie, on entre dans l'intemporel⁵¹⁵.

⁵¹³ J. Supervielle, « Les boiteux du ciel », in : *L'Enfant de la haute mer, op. cit.*, p. 64.

⁵¹⁴ P. Gripari, « Midi », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie, op. cit.*, p. 313.

⁵¹⁵ J. Onimus, *op. cit.*, pp. 54-55.

Il faut souligner que le temps s'éternise uniquement pour le héros, l'entourage dans lequel il se trouve semble dépendre de l'écoulement ordinaire du temps ce qui est mis en relief par le changement de l'aspect des arbres : au début de l'histoire, ils sont dépouillés, puis ils sont en fleurs. L'opposition des rues et des passants radieux avec la bouche du métro où tourbillonnent des gens « soucieux, impatient, agressifs »⁵¹⁶ se présente comme un autre argument en faveur du caractère paradisiaque de l'espace citadin. Nous avons déjà noté que le métro se présente comme une sorte d'enfer qu'on peut choisir librement et où l'on entre uniquement muni d'un ticket. Le souterrain entre en contradiction avec la surface urbaine, et avec l'espace céleste des contes de Jules Supervielle, par la présence des bruits :

Le grondement grandit, grossit et s'enfle sous les voûtes [...] Le bruit devient celui d'un long tonnerre, d'une charge de cavalerie, puis il explose, dans la gare souterraine, en un fracas de canonnade. La foule autour de moi pousse un gémissement. Une vague d'eau noire, venant de la station, monte à l'escalier à toute vitesse, avec un bruit de gifles pressées, et vient mourir à l'avant-dernière marche, avant de redescendre en cataracte⁵¹⁷.

L'intensité du bruit, son caractère menaçant et la couleur de l'eau connotent l'espace infernal et expliquent l'allégresse des passants dans les rues. Le cadre du conte est localisable mais en même temps inhabituel. Nous pensons que la co-existence des lieux, amènes et terribles, décide de l'insolite du conte.

Le jeu avec le temps que nous avons observé chez Pierre Gripari, éternel pour le personnage et changeant pour la nature, devient, à notre avis, un des poncifs de l'insolite. Contrairement au fantastique, où règne l'heure nocturne, les conteurs de l'insolite optent souvent pour le temps diurne, avec une prédilection particulière pour midi. C'est ainsi que nous rejetons « le nocturne »⁵¹⁸ que Michel Guiomar considère comme un des traits définitoires de l'insolite. Dans « L'homme qui a aimé les Néréides » de Marguerite Yourcenar par exemple, midi est le moment de l'apparition des déesses maléfiques éponymes :

⁵¹⁶ P. Gripari, « Midi », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, op. cit., p. 308.

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 311.

⁵¹⁸ Cf. M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, op. cit., p. 194.

En elles, la lumière de l'été se fait chair, et c'est pourquoi leur vue dispense le vertige et la stupeur. Elles ne sortent qu'à l'heure tragique de midi ; elles sont comme immergées dans le mystère du plein jour. Si les Paysans barricadent les portes de leurs maisons avant de s'allonger pour la sieste, ce n'est pas contre le soleil, c'est contre elles ; ces fées vraiment fatales sont belles, nues, rafraîchissantes et néfastes comme l'eau où l'on boit les germes de la fièvre [...] ⁵¹⁹.

Le destin malheureux du héros, Panégyotis, qui rencontre les Néréides en plein soleil, témoigne que le phénomène inconcevable peut se produire à l'heure diurne avec un impact comparable à celui suscité dans les ténèbres ou aux douze coups d'horloge. Le milieu du jour éveille de vives émotions et est la scène de l'insolite.

Le lieu autre se manifeste comme le cadre propre de l'insolite. Quoique cet espace soit irréel il prête à des interprétations s'inspirant du code socioculturel. L'hétérotopie peuplée de créatures d'outre-mondes convainc de l'existence du chronotope-phénomène.

L'espace et le temps du conte insolite sont variés et multiples. Leur classification en cadre réel, cadre aux frontières du monde d'ici-bas et de l'au-delà et cadre autre peut paraître arbitraire, et elle l'est sans doute. Mais ce qui importe, selon nous, dans d'autres topologies possibles également, c'est le jeu avec les normes et lois des univers référentiels, celui de la réalité et celui de l'imaginaire. Contrairement au fantastique qui ne cherche pas à changer l'ordre des choses, l'insolite attribue au chronotope une nouvelle dimension. La dérogation plus ou moins visible aux codes n'est pas le seul trait unificateur des spatialités de l'insolite. Elles se distinguent encore par les interférences et les dépendances existant entre les éléments de l'univers représenté. Nous entendons par là, comme le dit Jean Weisgerber à propos de l'espace du roman, que la spatialité du conte insolite est « un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte les événements et les gens qui y prennent part » ⁵²⁰.

⁵¹⁹ M. Yourcenar, « L'homme qui a aimé les Néréides », *op. cit.*, p. 83.

⁵²⁰ J. Weisgerber, *op. cit.*, p. 14.

CHAPITRE III

LIRE L'INSOLITE

La saisie de l'insolite, comprise dans sa signification générale, donc du personnage, du cadre spatio-temporel et des procédés narratifs, par le destinataire des contes s'effectue à chaque moment de la lecture avec une prédilection pour deux instants décisifs – l'ouverture et la fin du texte. Le cheminement analytique respectant l'ordre chronologique de l'activité du lecteur démontre que le décodage du phénomène insolite n'est pas immédiat et qu'il peut varier suivant l'étape de la lecture.

Dans le présent chapitre, nous nous assignons pour tâche de repérer les moments qui annoncent ou, au contraire, passent sous silence l'événement inaccoutumé, qui modifient ensuite la perception de l'insolite par le lecteur et, enfin, qui témoignent de la possibilité de plusieurs lectures possibles.

Les premières informations grâce auxquelles un lecteur avisé est capable de pressentir le caractère d'un texte littéraire se trouvent dans les titres. Pour les contes insolites, comme pour tout autre récit, ces indices initiaux peuvent signaler explicitement l'étrangeté du contenu ou bien induire en erreur le décodeur le plus averti.

Le seuil du conte proprement dit se rapporte en termes métatextuels au pacte de lecture. Nous prenons en considération ce lieu stratégique où les premiers signes de l'insolite s'imposent avec évidence ou, à l'inverse, ne commencent à s'infiltrer que progressivement dans le monde fictif à la manière de l'« insolitation », fil conducteur des analyses précédentes.

Une fois le décodage entamé, le lecteur fait face au phénomène insolite. La jonction de l'événement, du personnage ou de l'objet singulier et du destinataire du récit, qui, il faut le souligner, est loin de croire à l'existence des fées ou de quémander le « Fais-moi peur. Oh, que j'ai peur ! », fait naître des attitudes diverses du lisant⁵²¹.

La saisie progressive des éléments exceptionnels des contes insolites par le lecteur est complétée dans la partie finale des textes. L'analyse des *explicit* met en évidence la distance qui sépare le conte insolite de ses antécédents – le récit fantastique et le conte merveilleux.

⁵²¹ P.-G. Castex observe qu'il est de plus en plus difficile d'éveiller la peur à mesure que l'homme soit moins naïf. Selon le théoricien « les écrivains d'aujourd'hui doivent séduire une imagination plus rétive, qui ne cède franchement qu'à une illusion de réalité parfaite » : Idem, *Anthologie du conte fantastique français*, Librairie José Corti, 1963, p. 7.

Dans la présente partie de notre démonstration, nous nous limitons à une remarque liminaire explicative : les procédés narratifs dans le conte insolite, dont l'appellation générique englobe les formes du conte proprement dit et de la nouvelle, sont observés non seulement du point de vue technique (comme la méthode de présentation de l'intrigue) mais avant tout à travers le prisme de leur apport à l'élaboration de l'effet de l'insolite, décodé par le lisant, tout au long des moments révélateurs de la forme brève : l'*incipit*, le développement de l'action avec le moment culminant et l'*explicit*.

A. AU SEUIL DU CONTE

La lecture de l'insolite implique, comme, d'ailleurs, tout déchiffrement de l'œuvre littéraire, le moment du pacte de lecture entre le destinataire et le destinataire. En parlant de l'acceptation du phénomène extraordinaire, il est impossible d'omettre le paratexte et l'*incipit* qui proposent quelques signaux manifestes de la voie que le lecteur doit emprunter et qui, cela nous importe, peuvent trahir certains éléments latents de l'« insolitation ». La lecture de l'insolite, catégorie empruntant certains éléments au fantastique et au merveilleux, doit tenir compte des modes de lecture propres à ces deux catégories qui, à la manière des genres, programment le déchiffrement. Selon Michał Głowiński, les genres, les catégories donc également, « supposent *a priori* une certaine attitude du lecteur envers le discours et font donc appel à son savoir ou, si l'on veut, sa compétence »⁵²².

L'étude du contrat entre l'auteur d'un ouvrage et son lecteur révèle que l'intitulé ainsi que le début du texte peuvent parfois leurrer et, de cette manière, ne pas répondre aux attentes initiales du destinataire ; cela revient à dire, avec Hans Robert Jauss, créateur de la notion, que son « horizon d'attente »⁵²³ est déjoué. Cette dernière question, qui se base sur le degré de la culture littéraire du lecteur, nous sert, dans le présent chapitre, de point de départ de l'examen intertextuel des contes insolites qui tantôt s'inscrivent dans le code culturel, notamment européen, tantôt le déjouent. L'horizon d'attente fait ressortir par conséquent l'importance du destinataire des contes à qui échoit la tâche de différencier l'insolite des

⁵²² M. Głowiński, « Les genres littéraires, in : *Théorie littéraire*, publié sous la direction de M. Angenot, J. Bessière et al., Presses Universitaires de France, 1989, p. 89.

⁵²³ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, p. 49.

catégories voisines. Comme l'insolite s'appuie sur la dérogation aux normes socioculturelles et littéraires, il nous paraît nécessaire de recourir, dans la présente partie, à la notion de stéréotype analysée par Jean-Louis Dufays dans *Stéréotype et lecture*⁵²⁴.

1. Le paratexte de l'insolite

Le paratexte, englobant le titre et la préface, ainsi que l'*incipit* sont les emplacements où se noue le contrat de lecture de tout texte littéraire. Il est souhaitable de rappeler, au début de la réflexion sur l'entente arbitraire entre l'auteur et le lecteur, que la forme brève est toutefois un cas particulier. Tout d'abord, le conte demande que l'étude des intitulés soit double : il faut prendre en considération non seulement l'intitulé du récit mais également celui du recueil auquel il appartient. Ensuite, pour des raisons de brièveté et de concision, le conte se voit rarement accompagné de préface ou d'avertissement qui pourraient apporter quelques informations sur l'histoire ou sur la manière de la percevoir. Les premières lignes du texte proprement dit, finalement, suivent la même règle de mise en scène rapide des éléments primordiaux de l'univers représenté : en vue d'un commencement immédiat de l'intrigue, les expositions approfondies sont exclues.

Le recueil de récits brefs, constitué d'histoires hétéroclites, du moins apparemment, peut avoir pour titre, élément paratextuel selon la dénomination de Gérard Genette⁵²⁵, le nom d'un des textes, le plus souvent du premier. À l'opposé, il y a des recueils qui groupent des textes du point de vue d'une idée commune, d'un thème unificateur. Ces volumes, dont les parties constitutives sont centrées autour de quelques éléments récurrents, forment un tout que le lecteur est invité à décoder progressivement du premier au dernier récit. Quant aux manières titulaires du recueil manifestant l'unité de l'inspiration, elles veulent que son titre soit différent des intitulés des récits. Les relations réciproques entre le nom du volume et les noms des textes le composant sont définies par René Godenne qui, dans son ouvrage *La Nouvelle*, explique :

⁵²⁴ J.-L. Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Pierre Mardaga, 1994.

⁵²⁵ Cf. G. Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987, pp. 54-97.

Le titre général d'un recueil suppose le fil conducteur implicite entre les textes, et ce fil est flagrant puisque, à l'occasion, des titres de nouvelles reprennent l'idée de celui du recueil : le pluriel dans le titre général devient un singulier, un des termes du titre général se lit dans un titre particulier, l'idée contenue dans le titre général se découvre en filigrane dans des titres particuliers⁵²⁶.

Certains nouvellistes et conteurs affectionnent particulièrement des recueils-ensembles⁵²⁷, comme les qualifie René Godenne, et composent des récits qui contribuent à créer un ensemble cohérent par leur place et leur fonction fixes dans le volume. C'est Michel Viegnes qui note cette tendance contemporaine :

[...] les auteurs du XX^e siècle pensent davantage au recueil comme à un tout homogène, voire organique »⁵²⁸.

Ce tout se distingue par la continuité de thématique et de ton dans les textes réunis et par leur signification double : particulière, dérivant de chaque récit, et générale, se dégageant de l'ensemble des textes. Dans cette situation, seule une lecture suivant l'ordre établi par l'auteur garantit l'intelligibilité des formes brèves.

Cependant, comme le montre l'étude plus approfondie des manières titulaires, dans le domaine des modes d'intitulation des règles coexistent avec des exceptions, et le volume avec un titre général peut bien être constitué de textes rassemblés sans aucune intention précise de la part de l'auteur et, inversement, le recueil à titre particulier peut proposer par excellence une unité de récits.

Nous voudrions commencer notre réflexion concernant les manières titulaires des contes insolites par la question qui semble d'une importance primordiale dans le cadre de notre thèse, celle de l'appartenance générique. Autrement dit, à notre avis, il convient de nous pencher, en premier lieu, sur les titres rhématiques⁵²⁹ qui désignent la forme du texte. L'appréhension de cette question s'appuie sur une des compétences littéraires distinguées par Jean-Louis

⁵²⁶ R. Godenne, *La Nouvelle, op. cit.*, p. 123.

⁵²⁷ Pour en savoir davantage sur les termes « recueil-ensemble » ou « suite romanesque » : Cf. R. Godenne, *La Nouvelle, op. cit.*, pp. 123-125.

⁵²⁸ M. Viegnes, *op. cit.*, p. 48.

⁵²⁹ Nous empruntons le terme à G. Genette. Cf. Idem, *Seuils, op. cit.*, p. 82.

Dufays : la compétence transtextuelle qui englobe, entre autres, « la connaissance des différentes composantes du paratexte »⁵³⁰, voire la compétence paratextuelle.

Dans l'introduction à notre travail, nous avons explicité le choix du terme « conte » qui, selon nous, s'adapte au récit insolite mieux que le terme de « nouvelle ». Rappelons, sans entrer dans les détails, les arguments renforçant une telle option : la tradition littéraire témoigne de l'emploi de l'appellation « conte » tantôt pour les textes merveilleux tantôt pour les textes fantastiques ; le mot « nouvelle » étant réservé au deuxième type de récits. Comme l'insolite est une catégorie à la charnière du féerique et du fantastique, il paraît loisible de l'associer au terme moins restreint. À cela, il convient d'ajouter la confusion générique qui perdure depuis le XIX^e siècle où les termes de conte et de nouvelle fonctionnaient en tant que synonymes.

Bien que nous souscrivions à l'opinion de René Godenne pour souligner l'ambiguïté terminologique à l'époque où sont publiés les textes de notre corpus, nous observons que la prédominance de terme de « nouvelle » dont parle le théoricien n'est pas de règle pour les contes insolites : les étiquettes « nouvelle », « histoire » sont moins fréquentes que celle de « conte »⁵³¹. La désignation générique explicite apparaît par exemple chez Marguerite Yourcenar (*Nouvelles orientales*), chez Boris Vian (*Le Loup-garou et autres nouvelles*) et chez Georges-Olivier Châteaureynaud (*Le Jardin dans l'île et autres nouvelles*).

Quant aux titres indiquant les recueils de « contes », nous notons qu'un tel mode d'intitulation caractérise un groupe d'écrivains qui recourent à ce terme pour nommer plusieurs de leurs ouvrages ; citons à titre d'illustration : Marie Noël (*Contes*), Michel Tournier (*Sept contes, Les Contes du médianoche*), Marcel Aymé (*Les Contes du chat perché*).

Quelle que soit l'étiquette marquant d'une façon flagrante l'appartenance générique, il faut constater, cependant, que ce type de recueils cède la place aux volumes qui portent le nom d'un des textes les composant ; dans la majorité des cas, c'est l'intitulé du premier récit qui est placé en couverture mais il y a également des situations où ce sont les quatrième ou cinquième des textes

⁵³⁰ J.-L. Dufays, *op. cit.*, p. 70.

⁵³¹ À titre explicatif, précisons que la présente analyse des intitulés des recueils concerne les éditions sur lesquels nous travaillons ; nous ne prenons pas en considération les titres de toutes les éditions où les étiquettes pourraient être ajoutées ou enlevées.

auxquels on emprunte le titre, sans oublier des noms de derniers récits qui, eux aussi, peuvent nommer tout le volume.

Les indications génériques ne sont pas les seules informations que le lecteur reçoive par les titres. Outre la désignation de la forme du texte, qu'offrent les intitulés rhématiques, les titres peuvent suggérer le contenu du récit. Le regroupement des titres thématiques en littéraires, métonymiques, métaphoriques et antiphrastiques, selon la classification genettienne⁵³², dans le cadre de l'analyse des contes insolites, est, selon nous, fondamental, étant donné qu'il peut aider dans le déchiffrement de l'insolite car cet élément du paratexte est pris en considération lors du premier contact avec le livre. Il convient d'ajouter que l'étude des manières titulaires à travers le prisme de la qualification du contenu est approfondie par les remarques sur deux des fonctions primordiales des intitulés – connotative et séductive⁵³³.

Nous voudrions également signaler que, quant aux titres des recueils, nous choisissons les volumes portant les titres généraux ; les intitulés des recueils empruntés à des récits particuliers étant analysés simultanément avec ceux des formes brèves concrètes.

En nous servant de la distinction de Gérard Genette, nous observons que les titres thématiques littéraires sont peu fréquents dans le groupe des recueils aux noms généraux. Les auteurs semblent éviter l'emploi des intitulés renvoyant directement au sujet central, au thème unique, de tous les récits rassemblés dans le volume. Il y a pourtant quelques exemples qui méritent un examen plus détaillé ; il s'agit de recueils de « contes », qui, de cette manière, annoncent le caractère des textes : ce seraient des histoires d'aventures imaginaires dont la fonction est de distraire. Rappelons, sous l'autorité du Littré, que le conte relate des événements merveilleux, qu'il se distingue par la nature orale de l'inspiration et par une morale visant l'universel qui se joint à la vocation ludique du récit.

⁵³² Cf. G. Genette, *Seuils*, *op. cit.*, pp. 78-82.

⁵³³ La fonction connotative du titre consiste à renvoyer à l'ensemble de caractéristiques typiques d'une époque, d'un courant littéraire ou d'un auteur particulier. La fonction séductive, par son appellation déjà, indique que l'un des rôles du titre est de mettre en valeur une œuvre, d'attirer l'attention du lectorat. Cf. G. Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 73.

Dans son recueil *Diabole, Dieu et autre contes de menterie*⁵³⁴, Pierre Gripari met en relief la mystification qui englobe tous les contes du recueil : il ne s'agit que de mensonges, ce qui invalide la suspension d'incrédulité du lecteur ou « l'acceptation volontaire de la fiction comme telle »⁵³⁵. Dans ce cas, nous avons affaire au pur imaginaire⁵³⁶ des histoires présentées plutôt qu'au monde voué aux règles illogiques dérivant du féerique que le lisant consent à faire siennes lors du contrat de lecture. Ainsi, le lecteur est-il avisé des événements irrationnels qui surgiront, sans doute, dans les récits. Une situation similaire se répète chez Philippe Dumas et Boris Moissard dont l'ouvrage, *Contes à l'envers*, porte un intitulé qui semble marquer l'emprunt à la tradition collective leur permettant de proposer quelques histoires connues, mais tellement modifiées qu'elles se voient gratifiées d'un sens nouveau permettant de les qualifier de contes insolites. On pourrait se demander si ce titre renvoie au contenu du recueil de façon ironique et, partant, devient titre antiphrastique ; toutefois, le fait même d'avertir le lecteur qu'il s'agit de contes « à l'envers » contredit cette hypothèse : un lecteur prévenu ne peut plus être trompé par la suite de l'histoire.

Un exemple, à part, de jeu sur les connotations suscitées par le titre est offert par *Contes de la rue Broca* de Pierre Gripari. Cet intitulé est, dans notre opinion, construit sur une discordance : dans la tradition littéraire, le terme « conte » suggère un cadre imprécis, souvent éloigné dans le temps et l'espace ; il entre ici en opposition avec son complément qui renvoie à un endroit correspondant à la topographie réelle. La rue Broca est parfaitement localisable sur un plan de Paris. La contradiction qui tient à la juxtaposition des noms réservés à deux réalités : merveilleuse et réaliste, incite le lecteur à être attentif au caractère insolite des textes qui suivent.

Les titres comportant un terme de définition générique informent alors sur la forme et le contenu de tout le recueil. Le renvoi au thème central repris dans les

⁵³⁴ Le mensonge évoqué déjà dans le titre permet de rapprocher les récits de P. Gripari d'un genre discursif des « menteries ». Cf. T. Charnay, « Aux limes du conte. Les formules d'ouverture », in : *Les Métamorphoses du conte*, J. Perrot (dir.), « Recherches comparatives sur les livres et le multimédia d'enfance », n° 2, Bruxelles, Presses Universitaires Européennes – Peter Lang S.A., 2004, p. 82.

⁵³⁵ W. Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1976], Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1985, p. 73. Le concept fait appel à l'idée de « willing suspension of disbelief » proposée en 1817 par S. T. Coleridge dans son œuvre *Biographia Literaria*.

⁵³⁶ S. Loiseau caractérise le conte de mensonge : « Brisant la relation signe linguistique = mot, référent = réel, le conte de mensonge met en évidence une caractéristique du langage : produire du faux, renvoyer à une référence extra-linguistique imaginaire » : Idem, *op. cit.*, p. 107.

réécits particuliers suit le principe de nouveauté et d'originalité. Les conteurs tiennent à ce que le lecteur soit charmé et intéressé dès le premier contact avec leurs livres ; pour l'obtenir, ils respectent la fonction séductive assignée à tout titre. Le recours à des mots comme « à l'envers », « menterie », « d'ailleurs », « d'autre part » attire l'attention du lisant en créant des connotations avec ce qui est original, inédit, curieux, inconnu. Nous pouvons retrouver une bonne illustration de cette tendance chez Marguerite Yourcenar qui attribue un titre général et singulier à la fois à son recueil. L'effet de séduction est obtenu par l'emploi dans l'intitulé du mot « orientales » connotant l'exotisme. Le titre *Nouvelles orientales* peut suggérer l'éloignement dans l'espace et, peut-être également, dans le temps. D'après Aleksander Abłamowicz, l'éloignement y assume une fonction particulière :

Le rôle du voyage et du dépaysement s'avère d'autant plus important dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar qu'il ne s'agit nullement d'une évocation de paysages exotiques et pittoresques colorant le récit d'une empreinte locale. Au fond, le dépaysement, qu'il se fasse dans le temps ou dans l'espace, ne compte en lui-même qu'en tant que facteur concourant à la réflexion⁵³⁷.

Nous pensons que l'éloignement s'y opère avant tout par la nature étrange des personnages. Et bien que le recours au cadre de l'Orient n'exerce plus la même attirance qu'aux époques passées, il garde encore son caractère séduisant, d'autant plus que le qualificatif « oriental » se voit accompagné de celui « nouvelles », indiquant la forme générique mais également, hors de cette appartenance à une classe de textes précis, la valeur inédite du volume⁵³⁸.

⁵³⁷ A. Abłamowicz, *Contes et nouvelles en France de Maurois à Yourcenar*, op. cit., p. 117.

⁵³⁸ Dans le cas de ce recueil de M. Yourcenar, il est possible de parler du « recueil-ensemble », défini ainsi par R. Godenne : « Des auteurs poussent plus loin l'intention de conférer une unité à leurs recueils. Ils composent ce que j'ai appelé, en reprenant les termes de M. Arland, des *recueils-ensembles*, c'est-à-dire des livres où les textes, réunis sous un titre général, forment un tout cohérent parce que chacun d'eux a une place et un rôle déterminés. L'unité de l'ensemble repose sur un lien de nature plus subtile, plus profonde que dans les recueils thématiques. Pensé, conçu et réalisé comme une œuvre rigoureuse, le recueil-ensemble est doté d'une unité définie : il y a toujours continuité de ton et de thème entre les textes, qui possèdent et leur signification propre et une autre qui concerne l'équilibre de l'ensemble, et l'ordre établi entre les textes n'est pas le fait du hasard parce qu'il y a souvent entre eux progression [...] : Idem, *La Nouvelle*, op. cit., pp. 123-124.

Certains titres thématiques des recueils indiquent le contenu de façon symbolique. Les conteurs comme André Pieyre de Mandiargues et Marcel Schneider font preuve d'un goût prononcé pour les intitulés métaphoriques qui remplissent par excellence la fonction séductive. Ces auteurs recourent souvent à des termes réservés aux heures nocturnes, comme par exemple « noir », « nuit » qui dévoilent le caractère maléfique des aventures racontées. *Le Musée noir* d'André Pieyre de Mandiargues comporte, selon nous, une contradiction : l'établissement où sont réunis des collections d'objets de domaines variés en vue de leur présentation au public n'est pas qualifié du point de vue de la couleur⁵³⁹. Cette remarque autorise donc une interprétation symbolique du titre : le musée noir indiquerait un assemblage d'objets, ou d'histoires, hétéroclites ou, à l'opposé, homogènes, classifiés et réunis selon quelques critères, ou des thèmes récurrents. L'adjectif « noir » ferait penser à l'absence de lumière, voire à la fermeture du musée ; dans cette atmosphère, des événements inhabituels auraient droit de cité. Comme les ténèbres favorisent la construction d'une ambiance anxiogène, qui est un poncif fantastique, le lecteur serait dans cette situation attentif à la fusion du fantastique et de l'insolite.

Le motif de l'obscurité réapparaît dans un autre recueil du même auteur, *Soleil des loups*, ainsi que dans celui de Marcel Schneider, *Aux couleurs de la nuit*. Ces titres se prêtent à une interprétation symbolique. Dans le cas du premier, le déchiffrement du titre, qui a une forte valeur poétique, peut être erroné si le lecteur ignore que, dans un argot de jadis, le « soleil des loups » désignait la lune⁵⁴⁰. S'il le sait, il s'attend à des contes « lunaires », dont l'action se déroulerait dans un cadre nocturne à la lumière tamisée, propice aux phénomènes insolites, incertains et mystérieux. Il en est de même pour l'intitulé inventé par Marcel Schneider : dans les « couleurs de la nuit » – le noir des ténèbres ou l'argenté de la lune – les contours des objets s'effacent, les êtres plongent dans un clair-obscur dissimulant la netteté de ce qu'ils sont et de ce qu'ils font. La nuit fait penser également aux rêves, aux fantasmes ou cauchemars qui peuvent peupler le sommeil, et par conséquent qui mettent en doute la véracité de l'histoire racontée.

⁵³⁹ Comme le montre R. Garguilo, l'emploi des couleurs dans les contes de A. Pieyre de Mandiargues n'est pas fortuit : Cf. Idem, « La thématique des formes et des couleurs dans les contes et les nouvelles d'André Pieyre de Mandiargues », in : *Contes et nouvelles d'une fin de siècle à l'autre*, A. Abłamowicz (dir.), Katowice, Uniwersytet Śląski, 1988, pp. 95- 102.

⁵⁴⁰ Pour G. Durand, les loups sont souvent symboles de « la mort cosmique ; ils sont dévoreurs d'astres » : Idem, *op. cit.*, p. 91.

Ces quelques réflexions sur les titres généraux des recueils de contes insolites permettent d'observer quelques régularités. Dans l'ensemble des volumes de notre corpus, le mode d'intitulation s'appuie avant tout sur l'emploi du terme générique « conte » et il néglige l'utilisation des titres thématiques métonymiques et antiphrastiques en leur préférant des intitulés littéraires et métaphoriques. Outre la fonction descriptive, les conteurs sont particulièrement soucieux d'inventer des intitulés qui frappent l'attention du lecteur et l'invitent à pénétrer au cœur du recueil.

Après le titre du recueil et un éventuel texte préliminaire, auquel nous revenons plus loin⁵⁴¹, le titre du conte particulier est un autre moment du contrat de lecture. L'intitulé apparaît comme l'un des lieux stratégiques de la forme brève et constitue avec le récit un tout indissociable. Dans son étude, *Lire la nouvelle*, Daniel Grojnowski souligne encore une autre particularité de cet élément paratextuel ; il note :

[Les titres] participent de façon spécifique aux techniques de mise en œuvre comme aux effets de réception. Alors que les premiers mots amorcent, que les derniers verrouillent, le titre représente « ce qui reste », une fois qu'on a tout oublié⁵⁴².

Les procédés de l'introduction dans l'univers représenté et du dévoilement de sa signification imposent un développement plus précis. Notre corpus étant plutôt large et diversifié, il est nécessaire de borner notre analyse des modes titulaires à quelques exemples des usages les plus caractéristiques. À cela, il convient d'ajouter que le choix est inévitablement arbitraire mais il est fait dans la perspective du fil conducteur de notre démonstration, celui de la progression de l'insolite.

L'importance du titre dans l'activité de la lecture est indiscutable : il est l'un des premiers indices du caractère du conte. Cependant la signification de l'intitulé ne cesse de se renouveler et n'acquiert sa plénitude qu'avec le dernier

⁵⁴¹ Vu que le texte liminaire est assez rare dans les recueils de contes insolites, et que certains lecteurs omettent cet élément paratextuel, il nous paraît loisible de passer directement de mode d'intitulation des volumes à l'analyse des titres des récits particuliers.

⁵⁴² D. Grojnowski, *Lire la nouvelle*, *op. cit.*, p. 131.

mot lu. C'est pourquoi, il faut préciser que nous suivons le déchiffrement du conte progressivement (à travers le titre du recueil, le titre du conte, la préface, et l'*incipit*), comme le fait le lecteur. Et tout cela en vue de démontrer le changement de la réception du conte insolite au fur et à mesure des nouvelles informations.

Bien que le titre ne permette habituellement qu'une compréhension limitée, dont l'insuffisance se dégage lors de la lecture du conte, par sa structure et sa signification, il contient quelques indices du contenu du récit et de la voie interprétative. En retenant la classification des intitulés de Gérard Genette, nous pouvons classer les titres des contes de notre corpus, qu'ils soient thématiques, rhématiques, mixtes ou ambigus, selon l'intensité de l'insolite.

Il y tout d'abord un groupe d'intitulés qui sont ordinaires et banals, au moins apparemment. S'ils désignent des personnages, ils le font par exemple par leur nom, accompagné parfois de qualificatif ou par leur activité, voire leur métier, ou la situation dans laquelle ils se trouvent (« L'huissier » de Marcel Aymé, « Le plombier » de Boris Vian, « L'archéologue » d'André Pieyre de Mandiargues, « La disparition d'Honoré Subrac » de Guillaume Apollinaire, « L'adolescente » de Jules Supervielle).

Il est loisible d'ajouter à ce groupe les titres formés par les noms des objets les plus quotidiens, ceux-ci n'existant pas indépendamment mais toujours en relation avec leur possesseurs ou à leur quémandeurs, donc, avec des protagonistes. Citons « La clé sous le paillason » ou « La carte » de Marcel Aymé, « Le bol de lait » ou « Les bonshommes de cire » de Jules Supervielle, « Un caillou » ou « L'album » de Daniel Boulanger.

Outre les personnages principaux, ce sont les noms des animaux qui peuplent les intitulés. Pour qu'ils s'inscrivent dans une tonalité familière, les auteurs retiennent les appellations des bêtes domestiques (« La chienne » de Pierre Gripari, « Le chat » d'Henri Gougaud, « L'âne et le bûcheron » de Michel Tournier, « Les bœufs », « L'âne et le cheval » de Marcel Aymé). Les animaux domestiques réfèrent soit à l'appivoisement et l'attachement des bêtes soit à leur utilité, par exemple dans les activités campagnardes. L'évocation de la vie fermière informe alors le lecteur sur le lieu possible de l'action.

L'endroit commun où se déroule l'intrigue peut également être désigné explicitement par les noms des lieux localisables et adéquats à la topographie réelle (« Rue Saint-Sulpice » de Marcel Aymé, « L'homme du parc Monceau »

d'André Pieyre de Mandiargues, « Marseille commençait à s'éveiller » de Boris Vian) ou encore par le recours à l'espace coutumier où un phénomène insolite aurait du mal à se produire (« Dans la rue » de Pierrette Fleutiaux, « La maison de l'oncle Pierre » de Pierre Gripari).

L'examen des intitulés ordinaires, voire banals, montre qu'ils se réfèrent au monde réel – à la vie quotidienne, aux endroits familiers. Il paraît évident pour le lecteur que par ces titres les auteurs ne cherchent pas l'originalité. Il doit se garder cependant du jugement catégorique et il peut réfléchir à d'éventuels objectifs dissimulés, et ne pas oublier non plus que son interprétation initiale peut être fortement douteuse ; il doit s'attendre à la suite. C'est dans ce sens que nous trouvons pertinentes les remarques de Daniel Grojnowski :

S'ils affichent de prime abord une certaine banalité, ces titres sont transformés par l'histoire en énoncés aux résonances amusantes, émouvantes, pathétiques, déconcertantes, dramatiques ou tragiques⁵⁴³.

Le caractère ordinaire du titre n'exclut pas l'ouverture à un monde insolite, d'autant plus que certains auteurs adoptent cette manière d'intitulation à dessein, pour leurrer leur lectorat et le surprendre postérieurement.

Une autre tendance dans le mode titulaire consiste à employer des titres ambivalents, qui à la fois reflètent l'univers accoutumé et suggèrent l'inhabituel des histoires au seuil desquelles se trouve le lecteur.

Nous pouvons examiner de plus près cette oscillation entre deux acceptions des mots de l'intitulé dans « Kurt von Dupont » de Pierre Gripari et « L'Inconnue de la Seine » de Jules Supervielle. Le premier titre renvoie au personnage dont l'appartenance nationale est flagrante ; il est d'origine allemande ou autrichienne. Au surplus, le lecteur peut conjecturer un conflit entre le héros et l'entourage dû à son étrangeté qui se lirait à deux niveaux : comme l'extériorité à un pays, la provenance d'un autre milieu, ou comme la singularité, propice à l'apparition de l'irréel. Quant au titre de Jules Supervielle, il est construit de manière similaire. Explicitement, il s'agit d'une héroïne qui n'est pas connue ; implicitement, l'inadéquation du complément du substantif trahit d'autres

⁵⁴³ D. Grojnowski, *Lire na nouvelle, op. cit.*, p. 132.

interprétations envisageables. Peut-on provenir du fleuve, se demanderait le lecteur et il s'imaginerait probablement un sort malheureux du personnage.

Si nous venons d'analyser séparément les intitulés des contes de Pierre Gripari et de Jules Supervielle, ce n'est pas sans raison : ils offrent une bonne illustration de la deuxième tendance titulaire. En effet, les exemples des textes qui portent un nom capable de susciter des connotations sont assez nombreux dans notre corpus. Il est permis, nous semble-t-il, de les différencier au niveau sémantique. Certains titres paraissent ordinaires mais en même temps ils éveillent des associations ou des connotations qui modifient légèrement leur portée. Il en est ainsi pour : « Dans la grotte aux coquillages » ou « Le tombeau d'Arminius » de Marcel Schneider, « La femme dans l'ombre » de Georges-Olivier Châteureynaud ; on peut y observer facilement une prédilection pour un endroit et un temps favorables à la création de l'atmosphère insolite. Il y a ensuite des exemples de titres qui peuvent annoncer par leur originalité des histoires inhabituelles (par exemple : « Vie de Symphorien Ficelle, commis voyageur » ou « L'entrevue avec l'homme assez gros qui fume un cigare parfaitement vert » de Jean-Baptiste Baronian) et ceux qui remplissent la même fonction mais sont construits sur une sorte de contradiction. Cette antithèse consiste à juxtaposer à un élément du titre, ou à le compléter par un autre, un mot qui, habituellement, n'entre pas en co-occurrence avec le premier. Nous avons déjà pu l'observer dans « L'Inconnue de la Seine » ; d'autres exemples sont fournis par « Les sabots d'or » de Marie Noël (matière inaccoutumée pour ce type de chaussures), « La serviette des poètes » de Guillaume Apollinaire (l'article défini indique la singularité du tissu, ce qui s'oppose à la pluralité des usagers), « La tour de Noël » (la construction concrète face à l'instant temporel, impalpable) ou « Les cheveux d'eau » de Marcel Schneider (l'incompatibilité du substantif et de son complément), « Le canard et la panthère » de Marcel Aymé (l'animal domestique contre la bête sauvage), « Le petit cochon futé » de Pierre Gripari (l'attribution d'un trait humain à l'animal).

À voir les titres que nous pourrions appeler à double sens, une conclusion s'impose : leur décodage dépend de l'appartenance à la même mémoire collective où se réitèrent certains codes généraux – les stéréotypes, car comme le dit en substance Jean-Louis Dufays, comprendre un titre, c'est y reconnaître des

stéréotypes⁵⁴⁴. Cette notion paraît adéquate à l'examen de l'insolite qui par sa définition désigne tout ce qui est considéré comme différent par une collectivité. Le théoricien désigne comme stéréotype :

[...] un certain nombre de significations accessibles aux différents membres d'une collectivité culturelle [...] structures de sens qui se distingu[ent] par leur caractère abstrait, leur forte durabilité et leur disponibilité immédiate dans la mémoire du plus grand nombre au sein d'une même culture⁵⁴⁵.

Le lecteur doit être particulièrement attentif au jeu avec les significations enracinées dans la mémoire commune dès le pacte de lecture.

Le dernier type de manières titulaires que nous avons repéré dans notre corpus englobe les contes pourvus de titres annonçant de façon flagrante l'entrée dans un monde régi par les lois autres que naturelles. En premier lieu, les auteurs signalent l'irréalité de l'univers représenté à travers les intitulés qui mettent en scène des personnages n'ayant pas droit de cité dans le monde réel (« L'homme qui a aimé les Néréides » de Marguerite Yourcenar, « Saint Joseph cherchant les trois Rois » de Marie Noël, « Diable », « Dieu », « Le petit Jéhovah », « La sorcière de la rue Mouffetard », « La fée du robinet » ou « La sorcière du placard aux balais » de Pierre Gripari, « Le loup-garou » de Boris Vian, « Jeanne et l'Éternel » de Jean-Baptiste Baronian, « La femme de l'Ogre », « Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules » ou « Les sept géantes » de Pierrette Fleutiaux, « Le Petit Chaperon Bleu Marine », « La Belle au doigt bruyant » de Philippe Dumas et de Boris Moissard⁵⁴⁶), ou leurs capacités extraordinaires transgressant les lois de la logique (« La jeune fille à la voix de violon » de Jules Supervielle, « Le passe-muraille » de Marcel Aymé, « Lise changée en lis » de Marie Noël, « Lucie ou La femme sans ombre », de Michel Tournier, « Icare sauvé des cieux » de Georges-Olivier Châteaureynaud).

Deuxièmement, il est possible de retenir pour le titre du conte insolite un nom d'endroits inexistant dans la réalité ou dont la vraisemblance ne tient qu'à des images et des représentations perpétuées dans l'imaginaire traditionnel. Un tel type de l'intitulé induit rarement en erreur le lecteur initié, qui fait face d'emblée à

⁵⁴⁴ J.-L. Dufays, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 10.

⁵⁴⁶ Ces titres sont construits sur les références intertextuelles.

l'inhabituel. Citons : « L'enfant de la haute mer », « Les boîtes du ciel » ou « L'arche de Noé » de Jules Supervielle ou encore « La fosse aux péchés » de Marcel Aymé.

Le lecteur peut finalement s'attendre à des événements qui bouleversent les lois naturelles s'il franchit le seuil des contes dont les titres mettent en scène soit des thèmes impossibles à réaliser dans la réalité soit des objets merveilleux. Évoquons, à titre d'exemple, quelques récits aux intitulés reflétant cette orientation : « Le toucher à distance » de Guillaume Apollinaire, « Les bottes de sept lieues » de Marcel Aymé, « Soleil noir sur Chicago » d'Henri Gougaud, « Le voyage des âmes » de Georges-Olivier Châteaureynaud.

L'analyse des manières titulaires des contes insolites montre l'attention des auteurs aux fonctions des intitulés. Deux d'entre elles, les fonctions séductive et connotative, paraissent de première importance. Capter le lecteur est le but primordial des conteurs insolites et, pour le réaliser, ils recourent à divers moyens. L'un d'eux consiste en la reprise de textes déjà existants, connue sous les noms d'intertextualité ou de réécriture. En effet, les titres témoignent souvent des inspirations et des emprunts faits par leurs créateurs qui tantôt modifient entièrement les « hypotextes », tantôt rédigent leur suite (désignés par Gérard Genette « hypertexte »⁵⁴⁷). L'interprétation des intitulés se rapportant à des textes déjà publiés devient d'autant moins fautive, déjà lors du contrat entre l'auteur et le lecteur, que l'expérience lectrice du destinataire est plus vaste, ce qui implique la connaissance du code culturel.

Le franchissement du seuil d'un ouvrage littéraire est une étape dans laquelle le lecteur peut être secouru et informé davantage sur le contenu du livre par un autre élément paratextuel – la préface. Nous avons déjà souligné que le recueil de contes insolites est une œuvre particulière car l'usage veut que, pour des raisons de brièveté et de rapidité de présentation, ce texte liminaire y soit d'habitude absent. Si nous en parlons, c'est parce que, dans notre corpus, nous

⁵⁴⁷ G. Genette qualifié d'hypotexte le texte déjà existant et d'hypertexte « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte : [...] imitation. Idem, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, 1982, p. 14.

avons repéré quelques exceptions à cette règle, ce qui impose de s'interroger sur son rôle et son importance.

Il serait fastidieux d'évoquer ici la définition de l'instance préfacielle, avec toutes ses variantes, due à Gérard Genette. C'est pourquoi nous nous contentons de rappeler que cet élément paratextuel peut être autant un texte préliminaire qu'un texte postliminaire dont les fonctions explicites consistent à inviter le destinataire à la lecture et à orienter la réception du texte. Il est évident que pour obtenir la lecture et pour faire savoir au lecteur comment lire le texte, les auteurs disposent de nombreux moyens. Les conteurs insolites qui recourent au texte liminaire dans leurs recueils profitent de cet éventail de possibilités d'orientation.

Dans notre corpus, nous retrouvons quelques volumes où le contrat de lecture est noué non seulement par l'intermédiaire du titre et de l'*incipit* mais aussi du texte liminaire⁵⁴⁸. L'analyse de la préface au seuil du recueil nous permet d'en distinguer trois variantes : le texte préliminaire traditionnel intitulé la « préface », le texte préliminaire sous forme d'épigraphe et le texte préliminaire sans dénomination « préface ».

Des illustrations de la préface la plus répandue, auctoriale, c'est-à-dire rédigée par l'auteur même, nous sont fournis, par exemple, par Pierre Gripari et Pierrette Fleutiaux. Afin de valoriser le sujet de leurs recueils, les deux écrivains soulignent l'originalité du sujet traité : les *Contes de la rue Broca* de Pierre Gripari sont écrits par un certain Monsieur Pierre en collaboration avec des enfants habitant la rue Broca à Paris. Ces histoires se distinguent alors par une singularité ayant sa source dans l'imagination intarissable des enfants :

[...] ceux qui n'ont jamais créé dans ces conditions imagineront difficilement tout ce que les enfants peuvent apporter d'idées concrètes, de trouvailles poétiques et même de situations dramatiques, d'une audace quelquefois surprenante⁵⁴⁹.

⁵⁴⁸ Nous ne prenons pas en considération ces textes liminaires, fort brefs, qui présentent la vie et la création littéraire des auteurs de recueils. Au contraire, toute information, introduite dans cet emplacement paratextuel, et se rapportant, d'une manière quelconque aux fonctions de la préface, est l'objet de notre intérêt.

⁵⁴⁹ P. Gripari, Préface à *Contes de la rue Broca*, *op. cit.*, p. 14.

Le caractère inhabituel du recueil de Pierre Gripari est encore accentué dans la préface par quelques informations sur la personne du conteur. Monsieur Pierre qui fréquente l'épicerie-buvette de Papa Saïd y rencontre les enfants du patron en compagnie de leurs petits amis de la rue Broca. Ce sont eux qui soupçonnent et puis découvrent la vraie nature de Monsieur Pierre : il n'est qu'une vieille sorcière ; démasquée, pourtant, elle peut être apprivoisée, ce qui a lieu sous la forme des contes racontés chaque jour aux petits habitants du quartier.

La nouveauté que cherche à obtenir Pierrette Fleutiaux dans son recueil *Métamorphoses de la reine* est mise en relief dans sa préface où l'auteur parle de l'impact décisif qu'ont eu sur elle les contes de Charles Perrault et leurs interprétations par Bruno Bettelheim et par Marc Soriano. Le caractère inédit de ses textes dérive des transformations, des changements d'une reine, donc d'un personnage féminin, annoncés dans l'intitulé. Pierrette Fleutiaux s'intéresse à la position de quelques héroïnes des contes lus jadis et propose des textes où leur sort serait modifié :

Il m'est alors venu à l'idée que ces contes étaient des contes d'enfant et que je n'étais pas un enfant, plus spécifiquement que c'étaient des contes de petites filles et que j'étais une femme, et plus spécifiquement encore que lorsqu'on y parlait de femmes (et d'hommes aussi, bien sûr), cela ne me plaisait pas, non, pas du tout. Et à la suite de cela, toutes sortes d'autres idées plus compliquées, avec des colères, des surprises, des interrogations, tant et si bien que ces contes se sont mis à vivre d'une tout autre façon⁵⁵⁰.

Le lecteur sait ainsi en quoi consiste l'innovation apportée par Pierrette Fleutiaux aux textes de Charles Perrault. Il peut s'attendre à des histoires à l'envers, vues dans l'optique féminine et centrées sur le personnage de fillette, princesse ou reine. Cette dernière, comme l'explique l'écrivain, est une héroïne rencontrée lors de ses errances dans la forêt des histoires de Charles Perrault.

Outre la valorisation du sujet par son originalité, la préface informe souvent sur la genèse du texte. Pour Pierre Gripari, c'est la rencontre de Monsieur Pierre avec les enfants de la rue Broca, puis le plaisir de leur raconter des

⁵⁵⁰ P. Fleutiaux, Préface à *Métamorphoses de la reine*, Éditions Gallimard, 1984, p. 12.

histoires, enfin la satisfaction commune de l'invention de nouvelles aventures qui inspirent le volume :

Au bout d'un an et demi, n'ayant plus rien à raconter, monsieur Pierre leur [à des enfants] fit une proposition : on se réunirait, tous les jeudis après-midi, et l'on inventerait ensemble des histoires toutes neuves. Et si l'on en trouvait assez, on en ferait un livre.

Ce qui fut fait, et c'est ainsi que vint au monde le présent recueil⁵⁵¹.

L'enjeu de cette fiction mérite quelque attention : démasqué comme une vieille sorcière, Monsieur Pierre incite les petits conteurs à inventer de nouvelles histoires qu'il réunit dans le volume. Ces textes seraient alors nés dans l'imagination des enfants mais rédigés par un personnage fictif provenant du monde féerique.

Les propos sur la genèse du recueil *Métamorphoses de la reine* trahissent que Pierrette Fleutiaux vise, par la transformation des contes de Charles Perrault, une sorte de remède et de consolation dans ses moments de chagrin. Elle veut revenir à son enfance peuplée de protagonistes merveilleux mais ce retour n'est plus possible car elle a perdu la naïveté enfantine :

Sans doute est-ce à cause de ce double mouvement d'accueil et de rejet que quelque chose a bougé là où tout était pétrifié en moi, et que m'est revenu le désir d'écrire. Et alors, presque aussitôt, le désir de ré-écrire, de refaire⁵⁵².

Dans la situation d'attrait et de dégoût que provoquent les personnages des contes classiques, Pierrette Fleutiaux ne voit d'autre issue que la métamorphose de leurs destins. Elle avoue cependant que ce matériel a quelque chose de magique qui rend difficile la modification préconçue par elle.

Toute explication de l'inspiration des recueils que nous évoquons montre qu'ils relèvent de l'insolite. Si telle est, véritablement, la nature des contes réunis par Pierre Gripari et Pierrette Fleutiaux, on pourrait chercher par la suite des informations sur leur lectorat. Seul le premier conteur recourt à ce moyen d'orientation de la lecture et en parle *expressis verbis* dans la préface :

⁵⁵¹ P. Gripari, Préface à *Contes de la rue Broca*, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁵² P. Fleutiaux, Préface à *Métamorphoses de la reine*, *op. cit.*, p. 11.

Les enfants comprennent tout, cela est bien connu. S'il n'y avait qu'eux pour ce livre, l'idée ne me viendrait même pas d'y écrire une préface. Mais je soupçonne, hélas, que ces contes seront lus également par des grandes personnes. En conséquence, je crois devoir donner quelques explications⁵⁵³.

Le destinataire favori de Pierre Gripari est l'enfant avec toute son imagination qui n'exige pas des explications et ne récuse pas l'irréalité des histoires. À un lecteur adulte, que le conteur admet non sans une certaine réticence, Pierre Gripari propose directement une sorte de guide qu'est la préface en y soulignant sa négligence des principes de vraisemblance ou de vérité. C'est ainsi que se noue un autre pacte – le contrat de fiction, réservé au cadre de la préface :

[...] les seules histoires qui m'intéressent vraiment sont celles dont je suis sûr, dès le début, qu'elles ne sont jamais arrivées, qu'elles n'arriveront jamais, qu'elles ne peuvent pas arriver. J'estime qu'une histoire impossible, du seul fait qu'elle n'a pas, pour se justifier d'être, une quelconque prétention documentaire ou idéologique, a toutes les chances de contenir beaucoup plus de vérité profonde qu'une histoire simplement plausible⁵⁵⁴.

Par ce contrat de fiction, Pierre Gripari accentue la contradiction déjà contenue dans le titre du recueil. Le conteur répète son goût pour tout ce qui est irréel, ou merveilleux comme le voudrait le terme générique « conte », et, en même temps, cherche à saisir le côté réaliste de son univers fictif, en choisissant un cadre parfaitement localisable, même à l'époque contemporaine, et en soutenant la véracité de la genèse, tout à fait inhabituelle, de son recueil.

L'ambivalence des desseins que veut atteindre Pierre Gripari nécessite, nous semble-t-il, encore un commentaire du titre général du volume. Vu les dimensions restreintes de la préface, l'auteur décrit d'une manière assez détaillée et prolixe l'emplacement de la rue Broca et sa particularité : elle ne coupe pas le boulevard Port-Royal mais passe bizarrement au-dessous de lui. Cette caractéristique qui pourrait être expliquée conformément à la logique devient une autre occasion de déréaliser l'espace :

⁵⁵³ P. Gripari, Préface à *Contes de la rue Broca*, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, pp. 9-10.

L'explication de cette anomalie, vous ne la trouverez pas sur le plan, parce que le plan n'est qu'à deux dimensions. Tel l'univers d'Einstein, Paris, en cet endroit, présente une courbure, et passe, pour ainsi dire, au-dessus de lui-même. Je m'excuse d'employer ici le jargon de la science-fiction, mais vraiment il n'y a pas d'autres mots : la rue Broca, comme la rue Pascal, est une dépression, une rainure, une plongée dans le sub-espace à trois dimensions⁵⁵⁵.

Ainsi, la rue devient-elle un endroit extraordinaire, à la fois à l'intérieur de la ville et éloigné d'elle, favorable à des aventures et à des personnages insolites.

Il n'est pas obligatoire que le texte préliminaire soit intitulé « préface ». Quelques recueils qui en sont dotés témoignent de procédés originaux. Dans *Feu de braise* d'André Pieyre de Mandiargues, les pages précédant le premier conte contiennent des informations sur la vie de l'auteur avec une prédilection pour la mise en relief de ses goûts et de ses penchants qui se reflètent dans sa création littéraire. Ainsi, le lecteur est-il prévenu des motifs et des thèmes fréquents qui, sans doute, apparaîtront dans le volume. Ce qui importe le plus pour nous, c'est une remarque flagrante du préfacier anonyme (l'éditeur selon toute apparence) sur la catégorie des contes d'André Pieyre de Mandiargues :

L'inventaire d'un décor dont l'étrangeté n'est d'abord suscitée que par des détails infirmes, l'analyse minutieuse des sensations chargent progressivement l'image initiale d'un poids d'insolite qui la fait basculer dans la fantasmagorie. Les nouvelles de Mandiargues, qui allient la splendeur et la sensualité à une violence énigmatique, font penser à ces rêves précis dont la trace demeure au-delà du sommeil⁵⁵⁶.

L'originalité que le préfacier essaie de dégager, ainsi que la désignation des catégories proches à l'artiste, servent d'indication sur la façon dont le recueil devrait être lu. Et tous les renseignements offerts au lisant justifient le titre du texte liminaire qui est « André Pieyre de Mandiargues/*Feu de braise* ».

La préface au *Chant du coq* de Daniel Boulanger s'inscrit dans la même tendance. Le préfacier, l'auteur même, nomme son propos par le titre général du

⁵⁵⁵ P. Gripari, Préface à *Contes de la rue Broca*, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁵⁶ A. Pieyre de Mandiargues, Préface à *Feu de braise*, *op. cit.*, p. 6.

recueil et y décrit les circonstances de création : dans un style poétique, il évoque l'aube, ce moment où il travaille, tout en restant sensible à ce qui se passe à cette heure matinale autour de lui.

La poétisation de la préface est encore plus visible dans ceux des textes liminaires auctoriaux qui, dépourvus de titre, peuvent être considérés, à notre avis, comme les échantillons de style et de thème d'un auteur. Il en est ainsi pour *Le Musée noir* d'André Pieyre de Mandiargues. Outre l'accentuation du caractère inédit des textes, cette préface néglige plutôt les moyens traditionnels servant à orienter la réception ; le contrat de fiction prend le biais de la métaphore :

Il s'agit d'une sorte de jardin tzigane où parfois les séraphins s'exaltent, et parfois les démons, où ne s'ouvrent parfois les grilles que sur un décor silencieux et vide devant lequel s'érige, avec autant de présence que dans un désert roux la silhouette des monolithes depuis trente siècles éclatés, l'attente, cette cathédrale morose hantée par le solitaire : il s'agit d'un parc d'attraction compliquées qui vient tout à coup planter ses machines, ses fabriques et ses oripeaux bizarres dans les déchirures qui ont envahi la représentation du monde naturel⁵⁵⁷.

L'insolite y découle des propriétés du cadre : le jardin ou le parc, qui paraît le thème central du recueil, est un lieu singulier par les présences des êtres surnaturels antinomiques, célestes et infernaux. Le lecteur est invité à pénétrer dans cet espace dont les portes s'ouvrent pour lui. Il peut aussi chercher les éléments de cet univers inhabituel dans sa réalité.

Il y a encore un cas isolé⁵⁵⁸ de texte liminaire sous la forme de l'épigraphe qui est, selon la définition genettienne, « [...] une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre et de partie d'œuvre [...] »⁵⁵⁹. C'est Pierre Gripari qui recourt à ce procédé en plaçant au début de son volume *Diable, Dieu et autres contes de menterie* « Épigraphe justificatives pour servir de préface au présent

⁵⁵⁷ A. Pieyre de Mandiargues, Préface à *Le Musée noir* [1946], Éditions Robert Laffont, 2003, p. 12.

⁵⁵⁸ Les textes préliminaires sous la forme d'épigraphe précédant tout le recueil sont très rares. Certains auteurs, par exemple M. Noël, emploient cet élément paratextuel mais toujours au seuil des contes particuliers.

⁵⁵⁹ G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 134.

recueil »⁵⁶⁰. Le préfacier retient des emprunts qui de prime abord semblent disparates : une chanson populaire française, l'exclamation d'un jeune paysan réagissant à l'histoire d'Ulysse et de Polyphème, un tract de Jean Jaurès, *Meistersinger* de Richard Wagner, des propos d'Oscar Wilde. Il s'avère bientôt que l'assemblage n'est aucunement contingent : toutes les citations concernent la relation entre vérité et mensonge. Cette dernière catégorie revient incessamment par les mots de la même famille et sert à souligner le caractère fictif du recueil, ce qui est déjà annoncé dans le titre. Il faut dire toutefois que Pierre Gripari oppose à la mystification l'existence d'un univers qui, régi par des lois autres que naturelles, côtoie le monde réel ; c'est le monde de l'art, de la folie ou de la rêverie. Le lecteur est alors invité à découvrir les contes et à les voir dans l'optique de cette citation concluante empruntée à Richard Wagner :

Crois-moi : la folie la plus authentique de l'homme
Lui sera en rêve éclaircie ;
Toute création et toute poésie
N'est que l'interprétation d'un rêve véridique⁵⁶¹.

Sur une page et demie à peine, le préfacier réussit à intriguer et à capter son lecteur sans oublier de lui suggérer les voies du décodage des « contes de menterie ».

Il convient enfin d'examiner les cas de textes postliminaires. Ils sont peu nombreux, dans notre corpus comme dans l'ensemble de la création littéraire. Dans *Seuils*, Gérard Genette souligne que l'impact de la postface est moindre puisqu'elle ne peut plus ni capter le lecteur ni l'orienter en indiquant pourquoi et comment recevoir un texte :

Faute de la première action, il [le lecteur] n'aura peut-être jamais l'occasion d'arriver jusqu'à une éventuelle postface ; faute de la seconde, il sera peut-être trop tard pour redresser *in extremis* une mauvaise lecture déjà faite⁵⁶².

⁵⁶⁰ P. Gripari, Préface à *Diable, Dieu et autres contes de menteries*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁶¹ *Ibidem*, p. 12.

⁵⁶² G. Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 220.

L'examen des textes postliminaires démontre qu'ils peuvent avoir des formes aussi variées que les préfaces. Les différences portent toujours soit sur l'appellation soit sur les informations offertes au lisant. Le texte postliminaire des *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar, intitulé « post-scriptum », est rédigé par l'auteur elle-même, et se rapproche d'une préface traditionnelle, notamment par son contenu : le lecteur y apprend quelles sont les sources des récits particuliers, les modifications qui y ont été apportées et les premières parutions. La brièveté et la simplicité du style n'empêchent pas le préfacier d'aborder quelques informations d'ordre primordial pour le lecteur : la connaissance des inspirations des contes dévoile la possibilité du décalage des codes culturels du lisant et du texte qui mène directement à l'illisibilité. Nous revenons à cette question méritant un examen plus approfondi dans la partie sur le lecteur interprétant l'insolite ; limitons-nous, pour l'instant, à la remarque pertinente de Jean-Louis Dufays dans son ouvrage *Stéréotype et lecture* :

Cette indétermination du sens s'observe à tous les niveaux de la lecture. En particulier, elle se produit devant chaque signe qui réfère à la situation de l'énonciateur ou à des codes qu'il est le seul à maîtriser : embrayeurs, noms propres, archaïsmes, néologismes, termes techniques... Mais l'indétermination affecte aussi les macro-structures (thématiques, narratives, idéologiques) du texte, surtout lorsque celles-ci relèvent de codes étrangers au lecteur, que ce soit à cause de leur éloignement socio-culturel⁵⁶³, de leur ancienneté, ou au contraire de leur trop grande nouveauté⁵⁶⁴.

Conformément à ces observations, il est loisible de constater que le lecteur des *Nouvelles orientales* peut se heurter, dans le processus du décodage, à des obstacles dus à l'écart culturel ; la postface expliquant les sources des textes et désignant le champ de référence, surtout des histoires de Chine, de Japon ou de Balkans, paraît justifiée, plus encore, nécessaire.

Quelles que soient donc les incarnations du texte liminaire, on ne peut récuser leur utilité lors de la lecture. Dans les recueils de notre corpus, la préface reste un élément du paratexte plutôt inusité. Sa discrétion tient à laisser au lecteur la liberté dans le déchiffrement des contes. Cela est corroboré, selon nous, par le

⁵⁶³ Nous gardons l'orthographe de l'auteur.

⁵⁶⁴ J.-L. Dufays, *op. cit.*, p. 22.

fait que les préfaciers, en présentant les contes particuliers du recueil, ne justifient pas l'ordre du recueil et, partant, l'ordre de la lecture.

2. Les *incipit* leurrants

Après le titre et la préface, l'*incipit* est un autre emplacement où se noue le pacte de lecture. Dans cette partie initiale à triple fonction (informer, intéresser et suggérer la voie de lecture), l'auteur propose les règles de décodage, de jeu interprétatif. Le lecteur doit alors reconnaître des stratégies d'ouverture de différents types de récits. Philippe Andrès souligne avec justesse la particularité de ce lieu :

[L'*incipit*] doit jouer sur le système de reconnaissance générique et de nouveauté par rapport aux habitudes du lecteur⁵⁶⁵.

Le début du texte bref est d'une importance fondamentale parce que premièrement, pour des raisons d'économie de moyens, il doit introduire habilement le lecteur dans l'univers représenté sans s'attarder sur ses composantes, deuxièmement, il s'assigne la tâche de programmer discrètement le dénouement implacable vers lequel tend l'action une fois entamée. L'importance de ce lieu stratégique est remarquée aussi par Jean-Pierre Aubrit :

[Les *incipit*] *engagent* le récit au sens fort du terme : ils ne se contentent de l'entamer, ils l'obligent⁵⁶⁶.

L'annonce de la fin incluse implicitement dans les phrases initiales d'un récit permet à Daniel Grojnowski d'assigner à l'*incipit* une valeur proleptique⁵⁶⁷.

Un examen approfondi de l'*incipit* des contes insolites paraît primordial dans le procès de lecture vu les renseignements contenus dans leurs premières lignes. Jean-Louis Dufays parle de l'importance de ce moment dans les termes suivants :

⁵⁶⁵ Ph. Andrès, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁶⁶ J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 140. C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁶⁷ Cf. D. Grojnowski, « Faire rêver le lecteur », *op. cit.*, p. 35.

[...] l'incipit est le lieu du récit où *doit* être concentré le plus grand nombre possible de signes aisément reconnaissables⁵⁶⁸.

Dans le cas du conte insolite, le lecteur fait face aux indices caractéristiques du fantastique et du merveilleux mais apprend bientôt que leur présence dans le début du texte n'implique pas un développement conforme à ces catégories.

L'analyse de l'ouverture est indispensable encore par la nature même de l'insolite qui emprunte certains motifs et techniques narratives au merveilleux et au fantastique et les combine afin de former son propre seuil original. Dans ce sens, le lecteur se rapporte au « code de *disposito* »⁵⁶⁹, qui selon Jean-Louis Dufays, concerne les structures formelles et sémantiques grâce auxquelles l'identification générique du texte est possible.

Le saisissement de l'*incipit* insolite ne peut pas s'opérer sans recours aux normes auxquelles s'adaptent les débuts des textes des catégories dont il veut se différencier. Les phrases initiales du récit fantastique doivent persuader le lecteur du caractère authentique de l'histoire présentée. L'auteur parvient à leurrer son destinataire par l'illusion référentielle qu'il crée. La condition *sine qua non* du fantastique est l'ancrage dans un univers réel, ordinaire ou familier.

Contrairement au quotidien bien délimité (dans le temps et l'espace) où surgit un événement inhabituel et inquiétant, l'*incipit* des textes merveilleux transporte le lecteur dans un passé révolu et imprécis. La formule initiale « Il était une fois... » autorise le narrateur à proposer des lois autres que naturelles aussitôt acceptées par le lecteur. Nous faisons nôtre l'explication de la formule introductive due à Christophe Carlier :

Tel est le pouvoir des artifices de langage : il est plus aisé d'affirmer qu'autrefois les animaux parlaient et que les fées habitaient notre monde. On voit ici à quoi sert la référence au passé : non pas à faire croire [...], mais à faire admettre. Non pas à convaincre, mais à établir un code, à installer une convention⁵⁷⁰.

⁵⁶⁸ J.-L. Dufays, *op.cit.*, p. 238. C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, p. 78.

⁵⁷⁰ Ch. Carlier, *op. cit.*, p. 41.

Dans le texte merveilleux, le lecteur accepte les règles du jeu qui donnent droit de cité aux phénomènes surnaturels sans chercher à les élucider ou à les comprendre. Il y a alors d'un côté le *hic et nunc* du fantastique, de l'autre l'ouverture sur un univers hors du temps et de l'espace réel, deux voies antinomiques que l'*incipit* du conte insolite tente de concilier.

Comme dans les pages précédentes, le fil conducteur de notre démonstration – la progression de l'insolite – se montre ici encore acceptable. Au seuil de cette analyse, il convient de rappeler que l'interprétation de l'*incipit* pose le même problème que le décodage des titres – dans sa première phase, elle est souvent incomplète ou erronée et n'acquiert sa pleine acception qu'avec le dernier mot lu. C'est pourquoi, même si quelques *incipit* semblent ouvrir sur le fantastique ou le merveilleux pur, il convient de suspendre des jugements péremptaires initiaux et de les vérifier lors du développement de l'action car, comme le dit avec pertinence Jean-Pierre Aubrit, l'*incipit* oblige le lecteur à « une construction rétrospective du sens »⁵⁷¹. À cela, il faut ajouter que souvent ce sont les premiers paragraphes qui comportent des éléments irrecevables dans les catégories de départ. Séparer les interprétations de l'*incipit* et de la situation initiale pourrait alors entraver la quête des traits distinctifs des ouvertures insolites.

Les débuts à la manière fantastique, où l'action commence dans un cadre réel déterminé, ont pour but de crédibiliser les informations sur le milieu et le personnage qu'ils recèlent. Ces séquences initiales sont donc explicatives et elles permettent au lecteur de découvrir l'univers représenté, ou plutôt de s'en faire une première vision et de se préparer à la suite. L'effet de réel peut être obtenu grâce aux indications précises sur le lieu et le temps de l'action⁵⁷² qui, aux dires de Charles Grivel « vraisemblabilisent »⁵⁷³ l'histoire, comme exemple dans « Le passant de Prague » de Guillaume Apollinaire :

En mars 1902, je fus à Prague.

⁵⁷¹ J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 141.

⁵⁷² Le rôle de la temporalisation et de la localisation dans l'authentification d'un texte (notamment du roman) est examiné par Ch. Grivel dans son étude *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, pp. 98-103.

⁵⁷³ Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque, op. cit.*, p. 101.

J'arrivais de Dresde⁵⁷⁴.

Ces indications de la spatialité et du temps sont une bonne illustration d'un des niveaux du système qui constitue un texte littéraire mimétique – « le Vérifiable » – qui, d'après Jean Fabre, est « le plus proche de la réalité »⁵⁷⁵.

Le plus souvent les conteurs ne donnent pas d'indications spatio-temporelles aussi directement ou ils omettent consciemment une des composantes du cadre. Ainsi, « Le passage Pommeraye » d'André Pieyre de Mandiargues commence-t-il par l'évocation de la fête du 14 juillet célébrée à Nantes sans pourtant donner l'année de l'histoire présentée. Toutefois, le choix d'un espace localisable, comme une ville concrète, favorise la création de l'impression de réel dans l'*incipit*. Nous pouvons en trouver de bonnes illustrations chez Marcel Schneider qui, dans son recueil *Aux couleurs de la nuit*, introduit ses protagonistes dans le cadre de villes françaises ; par exemple dans « Le mannequin noir » :

Pendant longtemps, Brunel n'avait pu s'orienter dans Nantes. Il confondait l'Erdre avec les bras de la Loire et, croyant gagner la cathédrale, il grimpait vers le théâtre⁵⁷⁶.

Et dans quelques récits du temps de guerre :

Pendant le second été de l'Occupation, ayant affaire dans le Dauphiné, je passai par Lyon⁵⁷⁷.

Une fois de plus, je rasais les murs après le couvre-feu ; les ruelles du Vieux Rouen m'avaient souvent protégé⁵⁷⁸.

Les deux dernières séquences initiales, respectivement de « L'inconstant » et de « Les cheveux d'eau », débutent dans un cadre réel mais imprécis : au seuil des contes, le lecteur peut seulement supposer qu'il s'agit de la deuxième guerre mondiale ; il vérifiera ses impressions dans le développement des histoires.

⁵⁷⁴ G. Apollinaire, « Le passant de Prague », *op. cit.*, p. 3.

⁵⁷⁵ J. Fabre, *op. cit.*, 64.

⁵⁷⁶ M. Schneider, « Le mannequin noir », in : *Aux couleurs de la nuit, op. cit.*, p. 125.

⁵⁷⁷ M. Schneider, « L'inconstant », in : *Aux couleurs de la nuit, op. cit.*, p. 103.

⁵⁷⁸ M. Schneider, « Les cheveux d'eau », in : *Aux couleurs de la nuit, op. cit.*, p. 57.

Certains conteurs créent donc l'illusion référentielle en situant l'action dans un espace citadin, conforme à la topographie. D'autres aboutissent au même effet par l'intermédiaire de l'espace villageois ou champêtre où commence et se déroule l'histoire. La véracité des événements contés ne tient pas à la précision de l'emplacement car il ne s'agit pas de villages ni de campagnes concrets, existants. L'éloignement des petites localités provinciales ne permet pas de vérifier leur existence ; l'impossibilité de contrôle concerne, d'ailleurs, les villes dont la grandeur peut empêcher la reconnaissance de l'environnement exact. Le réel dérive plutôt de la familiarité du sort des personnages qui y vivent, comme dans ces *incipit* de « L'huissier » de Marcel Aymé et de « La maison de l'oncle Pierre » de Pierre Gripari :

Il y avait, dans une petite ville de France, un huissier qui s'appelait Malicorne et il était si scrupuleux dans l'accomplissement de son triste ministère qu'il n'eût pas hésité à saisir ses propres meubles, mais l'occasion ne s'en présenta pas et, du reste, il paraît que la loi ne permet pas à un huissier d'instrumenter contre lui-même⁵⁷⁹.

Dans un village de France vivaient deux frères, l'un riche et l'autre pauvre. Le riche était célibataire, le pauvre était marié. Le riche vivait de ses rentes et ne travaillait pas ; le pauvre était ouvrier agricole. Le pauvre n'avait pas de maison à lui, mais il vivait avec sa femme chez le fermier qui l'employait, tandis que le riche, lui, avait une grande maison, située à moins d'un kilomètre du village, après le cimetière⁵⁸⁰.

Les séquences initiales peuvent également simuler la véracité par la peinture réaliste des activités ou du décor. Évoquons quelques *incipit* des contes de Marcel Aymé :

Delphine et Marinette revenaient de faire des commissions pour leurs parents, et il leur restait un kilomètre de chemin. Il y avait dans leur cabas trois morceaux de savon, un pain de sucre, une fraise de veau, et pour quinze

⁵⁷⁹ M. Aymé, « L'huissier », in : *Le Passe-muraille, op. cit.*, p. 192.

⁵⁸⁰ P. Gripari, « La maison de l'oncle Pierre », in : *Contes de la rue Broca, op. cit.*, p. 141.

sous de clous de girofle. Elles le portaient chacune par une oreille et le balançaient en chantant une jolie chanson⁵⁸¹.

Les parents partirent pour la ville de très bon matin et dirent aux deux petites en quittant la ferme :

- Nous ne rentrerons qu'à la nuit. Soyez sages et surtout, ne vous éloignez pas de la maison. Jouez dans la cour, jouez dans le pré, dans le jardin, mais ne traversez pas la route⁵⁸².

Delphine et Marinette jouaient à la paume dans un pré fauché, et il arriva un gros jars aux plumes blanches, qui se mit à souffler dans son grand bec⁵⁸³.

Ces *incipit*, avec la ferme pour arrière-plan des aventures de Delphine et de Marinette, introduisent le lecteur dans la vie campagnarde, d'autant plus réaliste qu'elle est présentée à travers des éléments authentiques : les courses, les jeux enfantins, les animaux domestiques, l'éloignement.

L'effet de réel des phrases introductives est également créé lorsque les conteurs recourent à un cadre exotique, inconnu du destinataire, dès lors enclin à se fier au narrateur. Comme le montre l'exemple ci-dessous, les indications sur un espace étranger sont rapides mais suggestives. Dans « La piste et la mare » de Jules Supervielle, la séquence initiale transporte en Amérique du Sud :

Sur la piste, au centre du désert pampéen, un homme s'avance seul, à pied, portant deux sacoches en bandoulière et, à la main, une mallette. Malgré l'immensité du paysage qui brouille un peu ses traits, on reconnaît son type oriental et qu'il a dû quitter depuis peu son pays : parfois il tourne la tête, comme suivi⁵⁸⁴.

Qu'il soit familier ou ordinaire, le cadre présenté dans l'*incipit* permet de considérer ces débuts comme fermés ce qui, comme le note Pierre Tibi, donne l'impression que « les choses sont prises à leur départ »⁵⁸⁵.

⁵⁸¹ M. Aymé, « Le chien », in : *Les Contes du chat perché* [1939], Librairie Gallimard, 1957, p. 77.

⁵⁸² M. Aymé, « Les cygnes », in : *Les Contes bleus du chat perché*, *op. cit.*, p. 169.

⁵⁸³ M. Aymé, « Le mauvais jars », in : *Les Contes du chat perché*, *op. cit.*, p. 123.

⁵⁸⁴ J. Supervielle, « La piste et la mare », in : *L'Enfant de la haute mer*, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁸⁵ P. Tibi, *op. cit.*, p. 22.

D'autres débuts explicatifs qui créent l'illusion référentielle consistent à décrire soit un personnage ordinaire ou un objet familier, soit une scène de la vie quotidienne. Le portrait d'un protagoniste dans l'*incipit* peut être plus ou moins minutieux. Nous pouvons voir les différences en juxtaposant les débuts des contes « Le guide » de Guillaume Apollinaire et « Une vie en papier » de Georges-Olivier Châteaureynaud :

Il y avait bien quinze ans que je n'avais pas vu Dormesan, un de mes camarades de collègue. Je savais seulement qu'après avoir édifié une fortune assez considérable et l'avoir dissipée, il guidait les étrangers dans Paris. Je le rencontrai, un jour, devant un des plus grands hôtels des boulevards. Mâchonnant un cigare, il attendait patiemment des clients⁵⁸⁶.

La collection Siegling-Brunet constitue sans doute le plus vaste ensemble de photographies consacrées à une seule personne.

Kathrin Laetitia Siegling est née le 12 janvier 1939 à Londres. Elle est morte à Amiens, où elle s'était installée avec son mari François Brunet, le 14 avril 1960⁵⁸⁷.

Les deux *incipit* acquièrent leur vraisemblance par des procédés inverses : le sommaire assez rapide de la vie de Dormesan est authentifié par l'ignorance du narrateur homodiégétique due à l'écoulement du temps ; le deuxième début donne l'illusion du réel grâce à sa forme qui rappelle des notices encyclopédiques.

Outre la présentation de personnages ordinaires ou d'objets banals (comme une boîte aux lettres dans « Il est onze heures, monsieur Lapalissade »⁵⁸⁸ de Jean-Baptiste Baronian) les séquences initiales annoncent au lecteur l'entrée au monde réel par des scènes de la vie quotidienne. Georges-Olivier Châteaureynaud recourt à la vie privée d'un homme qui a perdu sa femme :

Quand il s'éveilla du long sommeil heureux qu'avait été sa vie conjugale, Tremble s'aperçut qu'il avait les tempes blanches et la taille un peu trop épaisse à son goût. Il s'avisa également qu'il plaisait aux femmes malgré ces

⁵⁸⁶ G. Apollinaire, « Un guide », *op. cit.*, p. 231.

⁵⁸⁷ G.-O. Châteaureynaud, « Une vie en papier », in : *Le Kiosque et le tilleul*, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁸⁸ Cf. J.-B. Baronian, « Il est onze heures monsieur Lapalissade », in : *Le Grand Chalababa*, *op. cit.*, p. 37.

disgrâces. Si, de sa voix grave et paisible, il demandait son chemin à une passante, celle-ci s'attardait volontiers à lui répondre, et au restaurant la serveuse semblait réellement soucieuse de la cuisson de son steak⁵⁸⁹.

Marcel Aymé offre un exemple similaire dans « Les bottes de sept lieues » dont l'*incipit* est centré sur l'existence d'une mère solitaire. L'effet de réel y est intensifié par le sort misérable du protagoniste :

Germaine Buge quitta l'appartement de Mlle Marrison, où elle venait de faire deux heures de « ménage à fond », sous le regard critique de la vieille fille. Il était quatre heures de décembre et depuis deux jours, il gelait. Son manteau la protégeait mal. Il était d'une étoffe mince, laine et coton, mais l'usure l'avait réduit à n'être plus guère qu'une apparence. La brise d'hiver le traversait comme un grillage en fil de fer. Peut-être même traversait-il Germaine qui semblait n'avoir pas beaucoup plus d'épaisseur ni de réalité que son manteau⁵⁹⁰.

Chez Boris Vian et chez Pierrette Fleutiaux, le réel du début des contes « Le plombier » et « En courant » est assuré par la banalité même de la scène ordinaire : dans le premier récit, un plombier sonne à la porte de l'appartement du narrateur ; dans le deuxième, la narratrice va courir au parc, comme il fait chaud, elle regrette de ne pas avoir pris une bouteille d'eau.

L'effet de réel, ainsi que l'atmosphère de sécurité, sont visibles également dans les *incipit* s'ouvrant sur les coutumes, par exemple les traditions de Noël. Ainsi, dans « La tour de Noël » de Marcel Schneider, les premières phrases du conte créent un tableau réaliste par la peinture des enfants qui attendent l'arrivée de la Dame de Noël. Cette figure du folklore alsacien qui est le plus souvent incarnée par une institutrice pourrait passer pour une créature inhabituelle mais cette impression est aussitôt contredite car même les enfants savent qu'il s'agit d'un déguisement.

À cela, il convient d'ajouter l'*incipit* du « Verger » de Georges-Olivier Châteaureynaud ouvrant sur l'univers concentrationnaire. L'impact véridique des

⁵⁸⁹ G.-O. Châteaureynaud, « La femme dans l'ombre », in : *Le Kiosque et le tilleul*, op. cit., p. 9.

⁵⁹⁰ M. Aymé, « Les bottes de sept lieues », in : *Le Passe-muraille*, op. cit., p. 155.

premières phrases du conte procède de la focalisation externe : la scène est vue comme dans un récit objectif des behavioristes :

Le jour décline, le vent ride l'eau boueuse des flaques. Ils grelottent longtemps sur le quai, puis ils passent devant un officier qui indique à chacun où il doit aller. L'enfant prend à gauche, avec d'autres.

Ils entrent dans une vaste baraque. Là, on leur ordonne se de déshabiller et de plier leur vêtements. Les coups pleuvent, l'air sent fort. Avant de les pousser dehors on leur distribue de petits morceaux de savon⁵⁹¹.

Tous ces *incipit* par lesquels les conteurs de l'insolite veulent introduire le lecteur dans une réalité ordinaire et qui se basent sur les éléments de l'univers représenté pourraient, à notre avis, être qualifiés de thématique (le cadre, le personnage).

Il y a cependant d'autres procédés initiaux visant le réel, qu'il est loisible de nommer d'ordre narratif et qui concernent la parole conteuse. Parmi eux, le début *in medias res* avec l'histoire entamée soit par un narrateur homodiégétique ou hétérodiégétique soit par un narrateur autodiégétique⁵⁹² ; citons, à titre d'illustration, les séquences initiales de « L'entrevue avec l'homme assez gros qui fume un cigare parfaitement vert » de Jean-Baptiste Baronian et de « Un beau film » de Guillaume Apollinaire :

Entrez, que j'entends, et je pousse la porte devant moi et j'entre dans une vaste pièce claire où, de prime abord, je ne vois qu'un bureau en métal chromé derrière lequel est assis un homme assez gros qui fume un cigare parfaitement vert,

Bonjour, que je dis et, tout en disant bonjour, d'un coup d'œil je regarde par la fenêtre l'incroyable amoncellement des tours de la ville scintillant sous le soleil [...] ⁵⁹³

- Qui n'a pas un crime sur la conscience ? demanda le baron d'Ormesan.
Pour ma part, je ne les compte plus. J'en ai commis quelques-uns qui m'ont

⁵⁹¹ G.-O. Châteaureynaud, « Le verger », in : *Le Verger et autres nouvelles*, op. cit., p. 5.

⁵⁹² Cf. G. Genette, *Figures III*, op. cit., pp. 255-256.

⁵⁹³ J.-B. Baronian, « L'entrevue avec l'homme assez gros qui fume un cigare parfaitement vert », in : *Le Grand Chalababa*, op. cit., p. 99.

rapporté pas mal d'argent. Et si je ne suis pas millionnaire aujourd'hui, il faut accuser mes appétits plutôt que mes scrupules.

En 1901, j'avais fondé avec quelques amis la *Cinematographic International Company*, que nous appelions plus brièvement la C.I.C. Il s'agissait d'obtenir des films d'un très grand intérêt et de donner ensuite des représentations cinématographiques dans les principales villes d'Europe et d'Amérique⁵⁹⁴.

Les conteurs qui préfèrent ce type de commencement ne tiennent pas à expliquer mais à intéresser le lecteur, par le biais de la dynamique et du dramatique, que *l'incipit* introduisant au cœur de l'action assure. Si le lecteur est plongé au sein d'un dialogue ou d'une action commencée préalablement, cela veut dire, selon Pierre Tibi, que le récit commence par un début ouvert⁵⁹⁵. Cette ouverture, ou préexistence, peut indiquer une certaine autonomie de l'histoire qui se développerait au-delà du texte proprement dit, dans le monde réel. Dans les contes évoqués, l'illusion référentielle est obtenue avant tout par le parler des personnages : le narrateur homodiégétique du récit de Jean-Baptiste Baronian s'exprime en langage familier qui est considéré comme proche de la réalité ; quant au baron d'Ormesan de « Un beau film », ses propos trahissent la confiance, l'intransigeance ou l'esprit entreprenant, traits empruntés à la société réelle, notamment contemporaine.

Une autre méthode utilisée pour assurer la véridicité de l'histoire, que ce soit *l'incipit* explicatif ou *l'incipit in medias res*, veut que la parole soit déléguée à une personne fiable. Cette technique n'est pas ignorée des conteurs de l'insolite et elle est associée habituellement au procédé de l'encadrement du récit. Nous pouvons mettre à l'examen *l'incipit* de la nouvelle enchâssée en nous appuyant, entre autres, sur les *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar. Dans « Le sourire de Marko » et dans « Le lait de la mort », l'auteur choisit pour narrateur intradiégétique un ingénieur français qui est une personne digne de foi ; dans le premier texte, il est anonyme, dans le second, il est plus identifiable par son nom et son prénom – Jules Butrin. D'un côté, l'ingénieur incarne un homme moderne, familiarisé avec la technique et le progrès (le premier fore un tunnel pour l'Orient-

⁵⁹⁴ G. Apollinaire, « Un beau film », *op. cit.*, p. 238.

⁵⁹⁵ P. Tibi, *op. cit.*, p. 23.

Express, l'autre surveille les travaux de barrage), de l'autre il représente un érudit de la région balkanique avec sa géographie, son histoire, sa culture et ses légendes ou un passionné de grandes figures féminines légendaires, dégoûté par les femmes occidentales contemporaines. L'expérience et le savoir de l'ingénieur encouragent le lecteur à lui prêter l'oreille :

Il [l'ingénieur] peut donc guider le lecteur occidental, ignorant ou non averti, et le conduire vers ce monde si étranger, si éloigné dans l'espace et dans le temps⁵⁹⁶.

Les scientifiques fiables, ce sont aussi les archéologues, comme celui présenté par Pierre Gripari dans « Le bélier ». Le commencement *in medias res* centré sur les connaissances du protagoniste endort la méfiance et l'incrédulité du lecteur d'autant plus qu'il est placé au milieu d'une querelle acharnée ou d'un débat idéologique animé :

Bien sûr, bien sûr...

Je vous dirai que, personnellement, je ne suis pas assez chrétien, ni même assez antichrétien, pour que cela m'empêche de dormir. Mais enfin, du point de vue religieux, il est certain que la question se pose...

Oh ! N'exagérons rien ! L'Église romaine en a vu d'autres ! Et elle a plus d'un tour dans son sac, je ne m'inquiète pas pour elle !

Vous ne voyez pas ? Ah, si, moi je vois très bien⁵⁹⁷.

Il faut souligner encore la fonction de l'*incipit* de la nouvelle enchâssante qui, par la présence du narrateur extradiégétique, accentue le caractère oral du texte et l'inscrit ainsi dans la tradition du conte. Dans cette situation, le problème de la différenciation générique réapparaît et rend manifeste une ambiguïté terminologique qui est, d'ailleurs, mentionnée dans la postface au recueil de Marguerite Yourcenar où l'auteur, elle-même, parle de ses hésitations entre les termes « nouvelle » et « conte ».

⁵⁹⁶ C. Barbier, *Étude sur Les Nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar*, Ellipses/Édition Marketing S.A., 1998, p. 39.

⁵⁹⁷ P. Gripari, « Le bélier », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, op. cit., p. 253.

Les hommes de science ne sont pourtant pas les seuls personnages qui puissent intensifier, dans l'*incipit*, la véracité de l'histoire. Marguerite Yourcenar introduit encore le type de propriétaire des savonneries (« L'homme qui a aimé les Néréides »), riche, raisonnable et respecté dans le village. Sa fiabilité découle alors de l'opinion collective d'un groupe à laquelle fait appel l'auteur (ce recours peut être également considéré comme un procédé éristique visant à persuader l'auditeur du narrateur explicite, et aussi le lecteur, de la véracité de l'histoire). Pierre Gripari, pour sa part, met en scène dans son récit « Diable » une figure de mère. Les séquences initiales renforcent la confiance qu'elle inspire par le fait qu'elle s'adresse à son fils, et il ne s'agit pas de contes à dormir debout.

Il y a encore des auteurs qui maintiennent la vérité des contes en se référant à une autorité commune, par exemple les journaux, ou qui signalent ouvertement que l'histoire présentée ne relève aucunement de la fiction. De bonnes illustrations nous viennent des contes « Le toucher à distance » de Guillaume Apollinaire et « Le lapin et le renard » de Michel Tournier :

Les journaux ont rapporté l'extraordinaire histoire d'Aldavid, qu'un grand nombre de communautés juives des cinq parties du Monde prirent pour le Messie, et dont la mort survint à la suite de circonstances qui parurent inexplicables⁵⁹⁸.

Ce n'est pas une fable de La Fontaine. C'est une histoire vraie, un peu triste aussi comme souvent la vérité...⁵⁹⁹

Ce dernier commencement où le narrateur affirme son authenticité renoue avec la technique utilisée par Boccace et par Marguerite de Navarre dont nous avons parlé dans le chapitre I. Elle consiste à multiplier les protestations d'authenticité dans le discours narratif. Les histoires du *Décameron* et de l'*Heptameron* contiennent des formulations qui visent la véridicité du récit et la crédibilité du conteur.

Nous pouvons retrouver la proclamation de vérité, outre chez Michel Tournier, par exemple dans « La chienne » de Pierre Gripari :

⁵⁹⁸ G. Apollinaire, « Le toucher à distance », *op. cit.*, p. 265.

⁵⁹⁹ M. Tournier, « Le lapin et le renard », in : *Les Contes du médianoche* [1989], Éditions Gallimard Jeunesse, 1999, p. 9.

Je commence par le commencement. C'était peu de temps après la guerre. J'allais sur mes vingt ans. Mon père était fermier. La ferme des Barbinières, c'était à nous, à l'époque. Depuis, je l'ai vendue⁶⁰⁰.

Dans ces phrases initiales, la visée de vérité⁶⁰¹ n'est pas aussi explicite que dans le conte précédent mais la crédibilité du narrateur se fait sentir à travers sa sincérité : il se charge de raconter ce qui s'est passé dès le début.

À côté des contes insolites dont les *incipit* ouvrent sur un cadre réel, même s'il est indéterminé, il y a des textes commençant par des séquences réalistes mais qui, à la différence du fantastique, ne peuvent pas endormir l'attention du lecteur vigilant : elles contiennent des éléments déséquilibrants qui sont des indices de l'insolite. Nous pouvons examiner la déstabilisation de l'univers réel dans l'optique des remarques de Magdalena Wandzioch qui, dans son étude *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*, élucide la technique récurrente dans le fantastique qui veut, à l'ouverture du texte, tromper le lecteur :

Remarquons que le lieu qui y [dans « Le Horla » de Maupassant] est montré entraîne la conviction de sécurité et que ce début prometteur ne laisse aucunement prévoir la tournure que prendront les événements ni le cauchemar auquel tournera la vie du narrateur⁶⁰².

Le recours aux endroits réalistes, avant tout familiers, s'avère alors dans le fantastique une technique de tromperie voulue : l'*incipit* est mensonger et induit le lecteur en erreur sur la suite. Les principes du fantastique interdisent de prévenir le lecteur du programme narratif du texte afin de garantir l'épouvante associée au brusque changement de situation et à l'irruption du phénomène inhabituel. L'insolite procède autrement : dès le début de l'histoire, par maints signes révélateurs, il prépare le lecteur expérimenté à l'apparition de l'élément extraordinaire. De cette manière, il informe par des non-dits que tout ce qui est irréel et étrange peut surgir dans le monde présenté et advenir à des personnages.

⁶⁰⁰ P. Gripari, « La chienne », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, op. cit., p. 15.

⁶⁰¹ Quant à la narration à la première personne, elle peut suggérer la véracité du narrateur. K. Hamburger parle de la spécificité de ce type de récit en termes d'« énoncé de réalité vrai » : Idem, *Logique des genres littéraires* [1977], Éditions du Seuil, 1986, p. 276.

⁶⁰² M. Wandzioch, *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*, op. cit., p. 34.

C'est la suite du conte qui actualise et vérifie ces prémisses. Avisé, le lecteur ne peut plus être effrayé ; d'autres émotions s'emparent de lui. Nous y revenons plus loin.

Le premier soupçon sur la nature de l'histoire naît dans les *incipit* où l'élément perturbant concerne la description d'un personnage. Dans « La serviette des poètes », Guillaume Apollinaire introduit un peintre, Justin Prérogue, dont le caractère inhabituel dérive du fait qu'il est « placé sur la limite de la vie, aux confins de l'art [...] »⁶⁰³. Toutefois, comme il s'agit de l'artiste, cette phrase pourrait être prise pour la métaphore des capacités singulières de Justin Prérogue. La troisième phrase semble maintenir le soupçon du lecteur, celui-ci apprenant que dans l'atelier du peintre « la destinée me[t], au plafond, des punaises en guise d'étoiles »⁶⁰⁴.

Un tel jeu de l'interprétation, soit littérale, soit métaphorique, se fait remarquer dans « Un caillou » de Daniel Boulanger. Le conte s'ouvre avec l'entrée en scène de cirque d'un certain Monsieur Loyal (animateur ou directeur de cirque) qui annonce Thadeus Bird, « le personnage le plus dédoublé de cette terre »⁶⁰⁵. De prime abord, le lecteur peut considérer cette information comme fautive, prononcée en vue d'attirer l'attention des spectateurs. Quelques lignes plus loin, il découvre que ce n'est pas un mensonge car l'artiste possède le don de double voix.

À l'opposé de ces débuts explicatifs, Jules Supervielle recourt au commencement *in medias res*, c'est-à-dire aux questions adressées directement à son protagoniste ; elles mettent en relief la bizarrerie du comportement du héros :

Sir Rufus Flox, gentelman-rider, pourquoi aviez-vous donné votre nom à votre cheval ? Petit homme aux joues rouges de bifteck saignant, qui donc vous avait poussé à vouloir vous retrouver tout entier dans cette longue bête grise qui paraissait à peine toucher terre ?⁶⁰⁶

Et bien que le goût exagéré pour l'union avec le cheval puisse alarmer, le réel est restauré tout de suite par l'information que le jockey se prête ainsi à un concours

⁶⁰³ G. Apollinaire, « La serviette des poètes », *op. cit.*, p. 223.

⁶⁰⁴ *Ibidem*, p. 223.

⁶⁰⁵ D. Boulanger, « Un caillou », *op. cit.*, p. 13.

⁶⁰⁶ J. Supervielle, « Les suites d'une course », in : *L'Enfant de la haute mer*, *op. cit.*, p. 87.

hippique : il passe la nuit qui précède la course dans l'écurie, contre la bête comme pour lui donner encore des conseils.

Les indices de l'insolite surgissent également dans les *incipit* qui se veulent réalistes. Le début de « Une vie en papier » de Georges-Olivier Châteaureynaud présente, comme nous l'avons déjà mentionné, Kathrin Leatitia Siegling à la manière encyclopédique. Le lecteur peut tout d'abord trouver un tel portrait étrange car il ne se rapporte pas à une personne célèbre et ensuite par la précision presque maniaque de l'évocation de son existence :

Elle a donc vécu quelque sept mille sept cent cinquante jours au long desquels, à raison d'une douzaine de clichés par vingt-quatre heures, elle fut photographiée quatre vingt treize mille deux cent quatre-vingt-quatre fois. À ma connaissance, les négatifs n'ont pas été conservés, mais les quatre vingt treize mille deux cent quatre-vingt-quatre épreuves l'ont été⁶⁰⁷.

La déstabilisation des fondements réalistes du conte peut ensuite se produire dans la séquence initiale à cause des éléments subversifs qui privent de leur caractère sécurisant soit toute la scène introductive, soit le cadre spatio-temporel. Les moyens du déséquilibre varient selon les conteurs. L'*incipit* de « Il est onze heures, monsieur Lapalissade » de Jean-Baptiste Baronian ouvre sur une scène réaliste : après une période d'absence, Monsieur Lapalissade est de retour et sort le courrier de sa boîte aux lettres. L'ordinaire de cette situation s'estompe dès qu'il franchit le seuil de son appartement : « onzième étage, haut standing, tout confort, tapis-plain, chauffage électronique, vidéophone, téléophone, sexophone, distressophone, le progrès quoi »⁶⁰⁸. C'est par l'énumération des objets ou appareils domestiques non-référentiels que le lecteur se rend compte que le récit peut tourner vers l'irréel.

Tout à fait réelle paraît également l'invitation à un bal que reçoit Florine, l'héroïne de « Feu de braise » d'André Pieyre de Mandiargues. Ce qui déroute dans l'*incipit* du conte, c'est le fait que les hôtes, des Brésiliens, chargent des concierges du choix des invités. On peut se demander si c'est vraiment l'indice de

⁶⁰⁷ G.O. Châteaureynaud, « Une vie en papier », in : *Le Kiosque et le tilleul*, op. cit., p. 31.

⁶⁰⁸ J.-B. Baronian, « Il est onze heures, monsieur Lapalissade », in : *Le Grand Chalababa*, op. cit., p. 37.

l'insolite ou une simple demande de nouveaux voisins étrangers qui se fient au savoir des gardiens des immeubles voisins du quartier où ils s'installent.

Les marques de l'insolite des scènes initiales semblent de simples mots mais ils s'avèrent capables de susciter des soupçons chez le lecteur. Le début des « Sapins toujours verts » de Marcel Schneider est axé sur le retour du narrateur-soldat chez sa mère mais cette joie est mêlée de peine (par le verbe « se déchirer ») due à la mort d'un proche.

L'héroïne qui apparaît au seuil du conte « La jeune fille à la voix de violon » de Jules Supervielle apparemment n'a rien d'extraordinaire, sauf peut-être des yeux juste un peu trop larges mais qui ne prêtent aucunement à l'insolite. Le lecteur reste pourtant vigilant vu quelques précisions :

Dès l'enfance, elle avait compris, à une sorte d'intrigue autour d'elle, qu'on lui cachait quelque chose. Elle ignorait l'objet de ces chuchotements et ne s'en inquiétait guère, pensant qu'il en était toujours ainsi quand il y avait à la maison une petite fille⁶⁰⁹.

L'extraordinaire s'infiltré par l'intermédiaire du contraste entre, d'un côté, la médiocrité du personnage (« une jeune fille comme une autre »⁶¹⁰) et l'absence d'inquiétude, de l'autre sa singularité mystérieuse.

En ce qui concerne les *incipit* où l'attention est portée au cadre, ils peuvent avertir le lecteur de leur ouverture aux événements étranges en dépit de leur air véridique. L'insolitation de l'univers dès le début du conte est assurée par l'indécision des lieux que Jean Fabre qualifie d'« atopie »⁶¹¹. Le Passage Pommeraye à Nantes décrit au début du « Cœur-mystère » de Marcel Schneider devient un lieu singulier car il forme un « univers biscornu »⁶¹². La montagne, où s'aventure le protagoniste d'un autre conte du même auteur, « Le tombeau d'Arminius », peut constituer l'arrière-plan de phénomènes insolites pour le lecteur qui donne foi aux préjugés liés à cet endroit :

⁶⁰⁹ J. Supervielle, « La jeune fille à la voix de violon », in : *L'Enfant de la haute mer*, op. cit., p. 81.

⁶¹⁰ *Ibidem*, p. 81.

⁶¹¹ J. Fabre, op. cit., p. 220.

⁶¹² M. Schneider, « Le cœur-mystère », in : *Aux couleurs de la nuit*, op. cit., p. 133.

Il montait souvent jusqu'au cirque où la tradition fait errer le fantôme d'Arminius : c'était au creux d'une falaise abrupte, un amas de roches qui figuraient un tombeau. Le cher germain y apparaît parfois, le corps dégouttant de sang, dans la lumière d'épées nues⁶¹³.

La séquence initiale de « L'opéra des falaises » d'André Pieyre de Mandiargues capte l'attention du lecteur par « une créature étrangement singulière »⁶¹⁴ que le héros, le capitaine Idalium, a vu plusieurs fois fuir devant les pêcheurs de moules. Dans « Le voyage des âmes » de Georges-Oliver Châteaureynaud, la vigilance est éveillée par un bruit bizarre qui n'a plus le droit de se faire entendre dans le milieu familial du héros :

Dix heures sonnent à l'horloge. Le vieil homme interrompt sa lecture. Il jette un regard de regret à son livre. Jeanne dort. S'il continuait à lire elle n'en saurait rien. Mais il lui a promis de ne plus lire qu'une heure par jour. Il s'y tient.

Il se lève. Il traverse le salon. Un bruit au loin lui fait dresser la tête. C'est un bruit qu'on n'entend plus guère, sinon dans les films.⁶¹⁵

Le procédé d'insolitation de l'*incipit* qui consiste à recourir à des objets ou êtres, du moins apparemment, extra-terrestres, ou à des mots subversifs peut être remplacé, chez certains auteurs, par l'utilisation de motifs à connotations ; Marcel Schneider, par exemple, commence « De la race du déluge » par une description détaillée de l'hôtel et de la chambre d'hôtel où son protagoniste passe la nuit et y introduit quelques mots associés à l'étrange :

La pièce que j'habitais à l'extrême gauche du palais, exigüe et chétivement meublée, évoquait le cloître ou la prison, mais la fenêtre donnait sur un Diadumène et la lune découpait sur mon lit le geste de ses bras qui rattachent le bandeau⁶¹⁶.

⁶¹³ M. Schneider, « Le tombeau d'Arminius », in : *Aux couleurs de la nuit, op. cit.*, p. 235.

⁶¹⁴ A. Pieyre de Mandiargues, « L'opéra des falaises », in : *Soleil des loups, op. cit.*, p. 121.

⁶¹⁵ G.-O. Châteaureynaud, « Le voyage des âmes », in : *Le Héros blessé au bras, op. cit.*, p. 9.

⁶¹⁶ M. Schneider, « De la race du déluge », in : *Aux couleurs de la nuit, op. cit.*, p. 7.

La comparaison de la pièce avec des cellules, monastique ou carcérale, le peu de meubles, mais avant tout l'heure nocturne, la lumière lunaire et la sculpture⁶¹⁷ dont l'ombre se pose sur le lit, sont, tous, des indices qui doivent ébranler la confiance du lecteur en un développement purement réaliste du conte.

Certaines séquences initiales avisent le lecteur que l'ouverture du conte se basant sur une contradiction peut être interprétée de manières différentes. Dans certains contes de Marcel Aymé, la dissonance, traitée avec de l'humour, se teinte d'absurde⁶¹⁸. Les premières phrases du récit « Le vin de Paris » présentent un vigneron, Félicien Guérillot, qui déteste la boisson éponyme. L'aberration surgit dès la deuxième phrase :

Il était pourtant d'une bonne famille. Son père et son grand-père, également vignerons, avaient été emportés vers la cinquantaine par une cirrhose du foie et, du côté de sa mère, personne n'avait jamais fait injure à une bouteille⁶¹⁹.

Nous pouvons encore retrouver un effet d'absurde similaire dans « Le décret » où le conteur situe l'action « au plus fort de la guerre »⁶²⁰ ce qui n'empêche pas les belligérants de s'occuper de la question de l'heure d'été.

La contradiction de l'*incipit* de « La danseuse » de Guillaume Apollinaire tient à la mise en doute de la véracité de l'histoire :

J'ai lu, jadis, dans un vieil auteur, ce récit authentique et légendaire de la mort de Salomé. Je n'ai point orné le conte de mots hébreux, de descriptions exactes de costumes et de palais ; sophisteries qui eussent donné au récit cette couleur locale tant cherchée aujourd'hui⁶²¹.

D'une part, le conte peut tourner vers l'irréel par son caractère mythique proclamé par le narrateur, de l'autre, l'hésitation est maintenue par la présence d'un personnage historique – la princesse juive, fille d'Hérodiade, qui selon l'Évangile,

⁶¹⁷ Le Diadumène est une statue attribuée au sculpteur grec Polyclète et représente un jeune homme nu avec une bande autour la tête, les bras élevés.

⁶¹⁸ Cf. A. Ablamowicz, « La brièveté du mythe chez Marcel Aymé », in : *La Forme brève*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1996, pp. 55-60.

⁶¹⁹ M. Aymé, « Le vin de Paris », in : *Le Vin de Paris, op. cit.*, p. 103.

⁶²⁰ M. Aymé, « Le décret », in : *Le Passe-muraille, op. cit.*, p. 80.

⁶²¹ G. Apollinaire, « La danseuse », *op. cit.*, p. 87.

aurait dansé devant son oncle, Hérode Antipas, pour obtenir la décapitation de saint Jean-Baptiste.

L'incertitude dans laquelle demeure le lecteur peut être renforcée également par le propos du narrateur qui, lui-même, est incapable d'interpréter objectivement les événements advenus. L'*incipit* de « L'ours » de Pierre Gripari en est une bonne illustration :

En vérité, j'ai très peu de souvenirs d'enfance. Dans cela même que je vais vous raconter, j'ignore quelle est la part des souvenirs réels et celle des reconstitutions que j'ai faites depuis⁶²².

Cette séquence nous sert de passage aux *incipit* où l'élément déstabilisant l'univers réel est donné explicitement et avertit le lecteur d'éventuels événements inhabituels. Dans ces quelques exemples ci-dessous, empruntés respectivement à Guillaume Apollinaire (« La disparition d'Honoré Subrac »), Henri Gougaud (« Un bon petit diable ») et Marie Noël (« Les sabots d'or »), nous soulignons les mots révélateurs :

En dépit des recherches les plus minutieuses, la police n'est pas arrivée à élucider le *mystère* de la disparition d'Honoré Subrac⁶²³.

Autant que je me souviene, nous étions heureux. Nous avions un gros chien noir, paisible comme un immortel. Ma femme, un soir de rêverie, l'avait baptisé Crésus, estimant qu'il jouissait, l'innocent, des biens les plus précieux du monde : le gîte, le couvert et l'amour exubérant de notre fille Jeanne, au regard de diamant bleu. Oui, nous étions heureux. Avant l'*événement*, j'aurais refusé d'en convenir⁶²⁴.

Connais-tu la fleur de lotier qu'on appelle aussi le « sabot d'or » ou le « sabot de la mariée » ? C'est une douce petite fleur jaune. Mais dans un champ de mon pays, sa corolle est tachée de rouge. J'ai demandé pourquoi à

⁶²² P. Gripari, « L'ours », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, *op. cit.*, p. 37.

⁶²³ G. Apollinaire, « La disparition d'Honoré Subrac », *op. cit.*, p. 183.

⁶²⁴ H. Gougaud, « Un bon petit diable », *op. cit.*, p. 9.

mon père, le botaniste. Il n'a pas su me le dire. Alors ma *nourrice* est venue et elle m'a raconté cette histoire⁶²⁵.

Les mots soulignés suffisent à sensibiliser le lecteur au fait qu'il pénètre dans un monde réel où peuvent avoir lieu des phénomènes inadéquats aux lois naturelles. L'énigme de la disparition d'Honoré Subrac ne peut pas être démêlée car elle tient à l'improbable ; à condition que le lecteur prenne « mystère » dans son acception de ce qui est inaccessible à la raison humaine. Ensuite, le mot « événement » qui surgit après un court sommaire de la vie familiale du narrateur ne suit l'évocation des moments de bonheur que pour mettre en relief la gravité de ce qui s'est passé plus tard. Un abîme profond sépare « heureux » et « événement » des première et dernière phrases citées. La nourrice, enfin, qui intercepte le rôle du narrateur (c'est le narrateur explicite) est une personne peu fiable, surtout en opposition avec le botaniste. Si l'explication scientifique n'est pas possible, celle que propose la nourrice ne peut être que merveilleuse. L'argument qui accrédite l'hypothèse réside dans la fonction assumée autrefois par la nourrice et fixée désormais dans la tradition : celle de conter des histoires féeriques populaires.

L'exposition explicative ou l'entrée *in medias res* des contes insolites qui visent l'authentification peuvent provoquer la confusion de l'insolite et du fantastique. Cette ambiguïté s'installe dans l'esprit du lecteur à cause de la similitude, illusoire selon nous, des *incipit* des textes appartenant à ces deux catégories. Nous observons le jeu des ressemblances et des différences au niveau de l'ouverture des récits en nous référant aux remarques de Valérie Triter qui, dans son étude *Le Fantastique*, caractérise la situation initiale. Selon elle, au seuil du récit fantastique :

Est délimité un périmètre normatif qui le plus souvent présente une situation banale, voire familière, qui se voudrait en principe rassurante. Le héros évolue dans un monde apparemment « ordonné » [...] Mais dès cette première phase, d'imperceptibles failles s'insinuent dans la narration. Le lecteur, si ce n'est déjà le héros, est alerté par toute une série de perceptions négatives qu'il ne pourra interpréter qu'*a posteriori*⁶²⁶.

⁶²⁵ M. Noël, « Les sabots d'or », *op. cit.*, p. 93.

⁶²⁶ V. Triter, *op. cit.*, pp. 39, 40.

Dans l'optique de cette réflexion, la similitude des séquences initiales de l'insolite et du fantastique s'avère possible grâce au même état de quiétude du personnage et grâce à l'apparition des éléments déséquilibrant le calme. Nous récusons pourtant l'analogie de ces *incipit* parce que la nature des prémisses et leurs fonctions sont divergentes. Premièrement, les fissures qui se dessinent sur la structure du conte sont parfaitement saisissables ; ensuite, ces indices ne communiquent pas forcément des impressions négatives ; au contraire, ils construisent l'univers représenté. Leur interprétation enfin, bien que incomplète, peut être amorcée déjà dans la partie initiale du texte.

Le dernier groupe d'*incipit* se compose de séquences initiales qui d'emblée introduisent le lecteur dans un monde irréel gouverné par les lois contredisant la logique. Et bien que ce type de début se rapproche du merveilleux, il ne l'est pas, ce que nous voudrions démontrer à travers l'analyse de quelques exemples.

Il y a des entrées des contes qui assurent l'effet d'irréel par l'intermédiaire de personnages ou d'objets dotés de facultés extraordinaires, irréalisables dans le monde régi par les lois naturelles. Ce sont, avant tout, les récits de Marcel Aymé qui procurent de multiples illustrations de cette technique. Par son caractère inhabituel, elle nécessite un examen plus approfondi. Les deux premiers *incipit* sont extraits du recueil *Le Passe-muraille* :

Il y avait à Montmartre, au troisième étage du 75 bis de la rue d'Orchampt, un excellent homme nommé Dutilleul qui possédait le don singulier de passer à travers les murs sans en être incommodé⁶²⁷.

Il y avait à Montmartre, dans la rue de l'Abreuvoir, une jeune femme prénommée Sabine, qui possédait le don d'ubiquité⁶²⁸.

Dans un autre volume du même auteur, *Le Vin de Paris*, nous retrouvons les commencements similaires :

⁶²⁷ M. Aymé, « Le passe-muraille », in : *Le Passe-muraille, op. cit.*, p. 7.

⁶²⁸ M. Aymé, « Les Sabines », in : *Le Passe-muraille, op. cit.*, p. 20.

Le meilleur chrétien de la rue Gabrielle comme de tout Montmartre était, en 1939, un certain M. Duperrier, homme si pieux, si juste et si charitable que Dieu, sans attendre qu'il mourût et alors qu'il était dans la force de l'âge, lui ceignit la tête d'une auréole qui ne le quittait ni jour ni nuit⁶²⁹.

À Montmartre, dans un atelier de la rue Saint-Vincent, demeurait un peintre nommé Lafleur, qui travaillait avec amour, acharnement, probité. Lorsqu'il eut atteint l'âge de trente-cinq ans, sa peinture était devenue si riche, si sensible, si fraîche, si solide, qu'elle constituait une véritable nourriture et non pas seulement pour l'esprit, mais bien aussi pour le corps⁶³⁰.

Les indications spatio-temporelles suggéreraient un récit réaliste ; elles appartiennent au deuxième niveau du système constitutif du texte mimétique, celui du « vraisemblable commun »⁶³¹. Cette impression est pourtant contrée par l'apparition de l'élément extraordinaire – un don singulier. Ainsi Marcel Aymé s'éloigne-t-il du fantastique qui proscriit l'introduction si rapide du phénomène irréel. Il faut entendre par cette interdiction que, si un événement inhabituel se produisait au seuil du conte, il serait difficile de leurrer le lecteur sur la suite de l'histoire et de l'épouvanter par la brusque interruption de l'impensable. Pour Michèle Simonsen, les contes de Marcel Aymé s'appuient sur « la tactique inverse de la naïveté apparente » :

[...] des événements invraisemblables sont racontés comme si de rien n'était. L'irruption de l'invraisemblable dans le quotidien n'étonne pas plus, de nos jours, que jadis son agissement dans le domaine du merveilleux⁶³².

Les *incipit* ci-dessus trahissent alors le fondement de la technique de l'évidence⁶³³, caractérisée par Jean Cathelin, dont nous avons déjà parlé : choisir un sujet qui dérègle les principes de la logique et le présenter comme un fait banal. Cela revient à dire que, déjà dans la séquence initiale du conte ayméen, « la

⁶²⁹ M. Aymé, « La grâce », in : *Le Vin de Paris, op. cit.*, p. 85.

⁶³⁰ M. Aymé, « La bonne peinture », in : *Le Vin de Paris, op. cit.*, p. 173.

⁶³¹ J. Fabre, *op. cit.*, p. 65.

⁶³² M. Simonsen, *Le Conte populaire, op. cit.*, p. 27.

⁶³³ Cf. J. Cathelin, *op. cit.*, p. 44.

fusion du réalisme et du fantastique s'opère sans heurt »⁶³⁴. Et, précisons, cette jonction favorise la création d'un univers singulier, indépendant du fantastique.

Ce nouveau monde ne s'astreint pas non plus au merveilleux en dépit de la stylisation de la formule introductive. Le « Il y avait... » ayméen rappelle le « Il était une fois... » des contes de tradition orale mais il n'établit pas la même convention, le même code entre le narrateur et le lecteur. Ce dernier appréhende « le code d'*elocutio* »⁶³⁵, pour emprunter le terme à Jean-Louis Dufays, et plus particulièrement « le code rhétorique et stylistique »⁶³⁶ qui est constitué des conventions d'écriture. Selon ce code, l'*incipit* merveilleux ouvre sur un passé sans date ni réalité ; Marcel Aymé bouleverse ce schéma en indiquant précisément le cadre spatio-temporel. Dans son ouvrage *La Clef des contes*, Christophe Carlier décrit cet univers révolu :

Les premiers mots du conte renvoient au temps des origines, au monde perdu auquel nous n'avons plus accès⁶³⁷.

L'éloignement dans l'espace et le temps autorise et valide les lois contredisant la logique. Chez Marcel Aymé, le début du conte renvoie à un monde réel dont la véracité peut être vérifiée par le lecteur. C'est pourquoi tout élément irréel n'est pas lu de la même manière que dans le récit merveilleux où il est accepté dès son entrée en scène.

Certains critiques cherchent à déterminer l'écriture de l'auteur ; par exemple, pour caractériser les événements inhabituels des textes du conteur, Jean-Louis Dumont parle du merveilleux ayméen. Nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec son opinion en raison de l'humour du récit. Que le conte merveilleux remplisse une fonction ludique et didactique, nous ne le récusons pas ; qu'il soit comique, nous refusons de le prendre pour règle. Marcel Aymé transgresse encore la convenance du merveilleux qui veut la distinction entre les deux niveaux de l'univers représenté : réel dans l'*incipit* et la finale, et féérique

⁶³⁴ *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, publiée sous la direction de J. Dumont avec la collaboration de J.-M. Brissaud, Éditions Famont, Genève, 1975, tome 3, p. 450. Il nous semble que cette jonction de la réalité et du fantastique éloigne M. Aymé du fantastique canonique et permet de qualifier ses récits d'insolites.

⁶³⁵ J.-L. Dufays, *op. cit.*, p. 78.

⁶³⁶ *Ibidem*, p. 81.

⁶³⁷ C. Carlier, *op. cit.*, p. 41.

dans la partie centrale du conte. Selon Kurt Ranke, le héros fait face au phénomène merveilleux seulement dans l'univers irréel où les lois de la rationalité sont suspendues⁶³⁸. Afin que cette rencontre ait lieu, le protagoniste quitte souvent sa maison natale, sa famille. Son départ équivaut à l'entrée dans l'univers où les lois physiques ne sont plus de rigueur. Dans le merveilleux traditionnel, le voyage résulte d'une carence initiale que le protagoniste doit combler⁶³⁹ ; or le pouvoir magique assigné à l'entrée invalide la quête. Ainsi, au lieu de chercher à justifier que Marcel Aymé transforme plus le merveilleux que le fantastique, ou inversement, nous proposons de classer ses contes parmi les récits insolites.

En parlant des formules introductives typiques du merveilleux, il convient d'évoquer un groupe de récits insolites qui empruntent ce type d'ouverture mais, outre cet élément, d'autres principes du féerique sont négligés soit dans le développement soit dans le final. Philippe Dumas et Boris Moissard commencent certains de leurs contes par le traditionnel « Il était une fois... »⁶⁴⁰, mais ils s'en servent pour introduire le lecteur dans un monde réel, comme dans « La belle au doigt bruyant » :

Il était une fois un Prince Charmant qui habitait Rouen dans la Seine-Maritime⁶⁴¹.

Pierre Gripari procède de la même manière mais il authentifie davantage le cadre, ce que montre par excellence la séquence initiale de « La sorcière de la rue Mouffetard » :

⁶³⁸ K. Ranke, *Rozważania o istocie i funkcji bajki*, *Literatura Ludowa*, 1997, n°2, p. 10.

⁶³⁹ Pour M.-L. Tenèze, le manque est un élément définitoire du conte merveilleux : « Du point de vue morphologique, on appellera conte merveilleux tout développement qui part d'une malfaisance ou d'un manque pour aboutir, après être passé par des fonctions intermédiaires, à un mariage ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement » : Idem, *Les Contes merveilleux français. Recherche de leurs organisations narratives*, Paris, Maison neuve et Larousse, 2004, p. 8.

⁶⁴⁰ Ces contes s'éloignent de leurs modèles qui, d'après F. Rullier-Theuret, par leur formule introductive ouvrent « sur l'intemporel, l'archétypique, sur un monde sans rapports avec l'Histoire » : Idem, *Les Genres narratifs*, Paris, Ellipses Éditions Marketing S.A., 2006, p.69.

⁶⁴¹ Ph. Dumas et B. Moissard, « La belle au doigt bruyant », in : *Contes à l'envers*, Paris, L'École des loisirs, 1977, p. 43.

Il y avait une fois, dans le quartier des Gobelins, à Paris, une vieille sorcière, affreusement vieille, et laide, mais qui aurait bien voulu passer pour la plus belle fille du monde !⁶⁴²

Toutes ces tournures s'appuient sur l'aptitude du lecteur à interpréter l'« hypercodage rhétorique et stylistique »⁶⁴³ dont parle Umberto Eco. Selon le théoricien, grâce à cette compétence littéraire, le lecteur peut projeter le type de texte. Dans le cas des contes de Philippe Dumas et Boris Moissard ou de Pierre Gripari, nous pouvons observer un écart par rapport au code stylistique :

Étant donné une expression comme « Il était une fois », il [le lecteur] sera aussitôt en mesure d'établir, automatiquement et sans efforts inférentiels, que (I) les événements dont on parle se situent à une époque non historique indéfinie ; (II) qu'ils ne sont pas à entendre comme « réels » ; (III) que l'émetteur veut raconter une histoire imaginaire pour divertir⁶⁴⁴.

C'est ainsi que se déploient les différences entre le merveilleux et l'insolite qui, lui, déroge au temps et à l'espace définitoires de la première catégorie et, conformément aux caractéristiques selon Michel Guiomar, se propose au niveau de l'interprétation irrationnelle. Seule la fonction de divertir unit les deux domaines.

Tous ces contes qui passent outre les règles du merveilleux et du fantastique classiques pourraient, selon nous, constituer une catégorie autonome de l'insolite.

Un cas particulier d'*incipit* qui informe le lecteur de la perspective irréaliste de sa lecture provient de Jules Supervielle qui, au seuil de « L'Inconnue de la Seine », fait penser une morte :

« Je croyais qu'on restait au fond du fleuve, mais voilà que je remonte », pensait confusément cette noyée de dix-neuf ans qui avançait entre deux eaux⁶⁴⁵.

⁶⁴² P. Gripari, « La sorcière de la rue Mouffetard », in : *Contes de la rue Broca, op. cit.*, p. 17.

⁶⁴³ U. Eco, *Lector in fabula* [1979], Éditions Grasset et Fasquelle, 1985, p. 98.

⁶⁴⁴ *Ibidem*.

⁶⁴⁵ J. Supervielle, « L'Inconnue de la Seine », in : *L'Enfant de la haute mer, op. cit.*, p. 45.

L'atmosphère de l'insolite n'est plus assurée par un personnage doté d'un pouvoir inhabituel. Elle résulte de la nature même de l'héroïne – c'est une revenante. Cette animation d'un être mort rappelle dans une certaine mesure la prosopopée, qui consiste à donner la parole à un absent, un mort ou une idée abstraite. La faculté de penser n'est pourtant pas évoquée dans le discours d'un tiers mais elle est attribuée directement au mort-vivant qui, d'habitude, se fait voir à ses proches. L'*incipit* oriente le décodage du lecteur qui peut imaginer le retour de L'Inconnue de la Seine dans le monde réel. La suite de l'histoire satisfera ou déjouera son horizon d'attente.

L'irréalité de l'univers représenté s'annonce dans d'autres *incipit* par l'intermédiaire de personnages mythiques et légendaires. Dans notre corpus, les conteurs recourent le plus souvent à la tradition biblique, en particulier au mythe de la genèse de l'univers. Dans la séquence initiale du conte « Le petit cochon futé », Pierre Gripari use à la fois du merveilleux et du réel :

Il était une fois une maman Dieu, avec son petit Dieu. La maman Dieu était installée dans un grand fauteuil et reprisait des chaussettes pendant que le petit Dieu, assis à une grande table, finissait ses devoirs.

Le petit Dieu travaillait en silence. Et quant il eut fini, il demanda :

- Dis-moi, Maman : est-ce que tu me donnes la permission de faire un monde ?⁶⁴⁶

Ce qui distingue ce début introduisant dans un univers irréel, c'est que l'événement surnaturel ne surgit pas dans le monde réel mais, au contraire, c'est la réalité qui pénètre et s'installe dans un au-delà merveilleux.

Marie Noël reprend le même mythe biblique mais elle se limite à la représentation d'une seule étape de la création de l'univers. Le commencement de « L'œuvre du sixième jour » transporte dans un au-delà et évoque le travail du Démiurge :

Dès que le Chien fut créé, il lécha la main du Bon Dieu et le Bon Dieu le flatta sur la tête.

« Que veux-tu, Chien ?

⁶⁴⁶ P. Gripari, « Le petit cochon futé », in : *Contes de la rue Broca*, op. cit., p. 171.

- Seigneur Bon Dieu, je voudrais loger chez Toi au ciel, sur le paillason devant la porte.
- Bien sûr que non ! dit le Bon Dieu. Je n'ai pas besoin de chien puisque je n'ai pas encore créé les voleurs.
- Quand les créeras-Tu, Seigneur ?⁶⁴⁷

Les deux *incipit* se basant sur l'hypotexte – la Bible – mettent en jeu un code littéraire que le lecteur est capable de déchiffrer grâce à ses connaissances transtextuelles⁶⁴⁸. Selon la terminologie de Gérard Genette, la transtextualité englobe plusieurs relations entre le texte postérieur et le texte antérieur ; deux d'entre elles – l'intertextualité (rapports de reprise) et l'hypertextualité (rapports de transformation) – sont présentes dans les séquences initiales en question. Le lecteur use de ces deux compétences souvent sans s'en rendre compte, tellement le mythe génésiaque est fixé dans la conscience collective. Ainsi saisit-il les correspondances entre l'original et/ou son imitation qui ont pour fonction de souligner le caractère ludique de l'œuvre.

Il y a encore des *incipit* où les conteurs interprètent à leur manière le mythe de la Nativité. Les exemples les plus représentatifs sont « Le bœuf et l'âne de la crèche » de Jules Supervielle et « Saint Joseph cherchant les trois Rois » de Marie Noël :

Sur la route de Bethléem, l'âne conduit par Joseph portait la Vierge : elle pesait peu, n'étant occupée que de l'avenir en elle.

Le bœuf suivait, tout seul.

Arrivés en ville, les voyageurs pénétrèrent dans une étable abandonnée et Joseph se mit aussitôt au travail⁶⁴⁹.

« Es-tu prête, Marie ? Il est temps. »

Joseph ouvrit la porte du Paradis et Marie le rejoignit, son Enfant dans les bras. Ils partirent en voyage. Ils allaient passer sur terre la nuit de Noël⁶⁵⁰.

⁶⁴⁷ M. Noël, « L'œuvre du sixième jour », *op. cit.*, p. 81.

⁶⁴⁸ J.-L. Dufays, *op. cit.*, p. 69.

⁶⁴⁹ J. Supervielle, « Le bœuf et l'âne de la crèche », in : *L'Enfant de la haute mer*, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁵⁰ M. Noël, « Saint Joseph cherchant les trois Rois », *op. cit.*, p. 61.

Dans l'optique des analyses de Gérard Genette et des études sur le stéréotype de Jean-Louis Dufays, nous pouvons observer la disproportion entre deux représentations de la Nativité et, par conséquent, la différence des effets obtenus. C'est le deuxième *incipit* qui, par l'inversion de la scène traditionnelle de l'avènement, invite le lecteur à entrer en jeu intertextuel : en premier lieu, Joseph et Marie ne sont plus des êtres humains car ils séjournent dans le ciel ; ensuite, ils descendent sur la terre pour la nuit de Noël ; enfin, Jésus est déjà né. Contrairement aux débuts génésiaques, les commencements annonçant la Nativité sont dépourvus d'humour et leur sens ne se dégage pas d'entrée. C'est la suite de l'histoire qui élucide le but recherché par le conteur.

À ces illustrations des emprunts bibliques, il convient d'ajouter des *incipit* où les conteurs emploient d'autres motifs légendaires, tels les mythes chrétiens de l'Arche de Noé ou de l'ermite Antoine du désert dans les récits éponymes de Jules Supervielle, ou le mythe hindou de la déesse Kâli dans « Kâli décapitée » de Marguerite Yourcenar. Tous ces récits introduisent dans un univers irréel par l'intermédiaire de personnages fixés dans le savoir collectif qui vivent des aventures extraordinaires. Dans le cas du texte de Marguerite Yourcenar, l'interprétation de la séquence initiale peut être brouillée par une ignorance du code culturel oriental :

Kâli, la déesse terrible, rôde à travers les plaines de l'Inde.

On la rencontre simultanément au Nord et au Sud, et à la fois dans les lieux saints et dans les marchés. Les femmes tressaillent sur son passage ; les jeunes hommes, dilatant les narines, s'avancent sur le seuil des portes, et les petits enfants qui vagissent savent déjà son nom. Kâli la Noire est horrible et belle⁶⁵¹.

Par cette ouverture, bien qu'elle soit explicative, le lecteur ne reçoit pas beaucoup d'informations référentielles car elles renvoient à un domaine inconnu. L'*incipit* projette dans un univers éloigné dans l'espace et dans le temps grâce à son étrangeté qui semble accomplir deux fonctions : attirer l'attention du lecteur et le préparer à des événements inouïs plausibles.

⁶⁵¹ M. Yourcenar, « Kâli décapitée », *op. cit.*, p. 121.

La qualification d'un univers représenté comme irréel est accréditée dans les contes où, dès les premières phrases, les auteurs mettent en scène des animaux doués de parole humaine. Marcel Aymé affectionne particulièrement ce type de personnages ; comme le montrent les exemples ci-dessous, ce sont avant tout les animaux domestiques qui sont gratifiés de cette capacité dans les *incipit* :

Sur le chemin de l'école et traversant les prés, Delphine et Marinette virent un petit coq noir qui allait d'un pas pressé dans l'herbe haute.

- Où vas-tu, coq ? demanda Marinette.

- Je vais, dit le coq sans tourner la tête, et je n'ai pas le temps de bavarder⁶⁵².

Delphine caressait le chat de la maison et Marinette chantait une chanson à un poussin jaune qu'elle tenait sur les genoux.

- Tiens, dit le poussin en regardant du côté de la route, voilà un bœuf.

Levant la tête, Marinette vit un cerf qui galopait à travers prés en direction de la ferme⁶⁵³.

L'attribution de la parole humaine aux bêtes de la ferme, vivant donc dans un cadre réel et familial, intensifie l'effet de l'irréalité, mais ne cause pas la surprise du lecteur car celui-ci perçoit ce phénomène inhabituel du point de vue des témoins – deux petites filles. Le fait que les animaux sauvages parlent, ce qui a lieu souvent dans le développement des contes, n'étonne pas non plus. À première vue, ces *incipit* placent le lecteur dans la perspective adéquate à la lecture des contes merveilleux. Toutefois, l'entrée définitive dans un passé révolu régi par les lois illogiques est entravée par l'ancrage dans la réalité concrète et par la présence de l'humour.

Outre les entrées aux contes insolites par l'intermédiaire des personnages, il existe les débuts où c'est le cadre spatio-temporel qui connote tout de suite l'irréel. Cela revient à dire, avec Jean Fabre, que la « mirabilisation »⁶⁵⁴ des entrées se fait par « l'hétérotopie »⁶⁵⁵, c'est-à-dire l'emploi d'un lieu autre. Dans notre corpus, nous trouvons des textes qui s'ouvrent sur le monde extra-terrestre, comme « Vie de Symphorien Ficelle, commis voyageur » de Jean-Baptiste

⁶⁵² M. Aymé, « Le petit coq noir », in : *Les Contes du chat perché, op. cit.*, p. 53.

⁶⁵³ M. Aymé, « Le cerf et le chien », in : *Les Contes bleus du chat perché, op. cit.*, p. 29.

⁶⁵⁴ J. Fabre, *op. cit.*, p. 220.

⁶⁵⁵ *Ibidem.*

Baronian dont le héros éponyme vend du dentifrice sur diverses planètes. Dans son récit « Le petit Jéhovah », Pierre Gripari situe l'action dans un cadre innommable :

Singulière entreprise, pour une simple créature de ce monde volumineux, que de raconter une histoire qui se passe dans un monde à quatre dimensions ! À première vue, il semblerait que la chose fût impossible. De même qu'un « infiniment plat » n'aurait aucune idée concrète de l'épaisseur, ainsi nous autres, qui n'avons en tout et pour tout qu'une longueur, une largeur et une hauteur, nous sommes incapables seulement d'imaginer la quatrième perpendiculaire⁶⁵⁶.

La difficulté dans la description du cadre qu'avoue sincèrement le narrateur contribue aussi à la déréalisation de l'univers représenté.

Certaines illustrations des *incipit* introduisant dans les univers aériens se différencient des précédentes parce qu'elles ne sont accessibles qu'après la mort. Citons à titre d'illustration « Les boiteux » de Jules Supervielle. Dès le début de ce conte, par l'intermédiaire des personnages, le lecteur découvre le ciel :

Les Ombres des anciens habitants de la Terre se trouvaient réunies dans un large espace céleste ; elles marchaient dans l'air comme des vivants l'eussent fait sur terre.

Et celui qui avait été un homme de la préhistoire se disait :

« Ce qu'il nous faudrait, voyez-vous, c'est une bonne caverne spacieuse, bien abrité, et quelques pierres pour faire du feu. Mais quelle misère ! Rien de dur autour de nous, rien que des spectres et du vide »⁶⁵⁷.

Cette représentation de l'univers céleste ne correspond pas à l'imagination des morts qui y arrivent sous forme d'ombres. Il est loisible de penser que le lecteur reste également dérouté par la description de l'endroit, et que le décalage entre les représentations traditionnelles du ciel, qu'il retient dans sa mémoire, et le monde des Ombres, peut croître avec le développement de l'action ; nous y reviendrons.

⁶⁵⁶ P. Gripari, « Le petit Jéhovah », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, op. cit., pp. 153-154.

⁶⁵⁷ J. Supervielle, « Les boiteux du ciel », in : *L'Enfant de la haute mer*, op. cit., p. 59.

La technique de la déréalisation de l'univers représenté dès le point de départ du conte à travers un cadre spatio-temporel insolite est reprise par Jules Supervielle dans un autre conte qui, cette fois-ci, s'ouvre sur l'espace aquatique :

Comment s'était formée cette rue flottante ? Quels marins, avec l'aide de quels architectes, l'avaient construite dans le haut Atlantique à la surface de la mer, au-dessus d'un gouffre de six mille mètres ? [...] Comment cela tenait-il debout sans même être ballotté par les vagues ?⁶⁵⁸

La séquence initiale du conte, que nous nous permettons de citer longuement, nécessite que nous nous y attardions. L'introduction dans un univers insolite s'y opère à plusieurs niveaux. En premier lieu, c'est l'accumulation des phrases interrogatives qui ébranle l'authenticité de la rue en dépit du vraisemblable du décor. Ensuite, la prétendue hauteur des maisons apparaît inadmissible vu le terrain de construction – les eaux océaniques. Enfin, la ressemblance de la rue flottante avec une île connote un lieu isolé propice à des événements mystérieux. Ce lieu clos et coupé de contact avec le monde extérieur peut être régi par des lois irrationnelles. D'une part, l'île connote la solitude et l'inquiétude, de l'autre elle fait figure de havre salvateur, de paradis terrestre.

L'analyse des *incipit* qui nous a permis de dégager, du moins, une partie de suggestions contenues dans les séquences initiales montre que l'ouverture est un lieu stratégique du récit bref. Le lecteur qui noue le contrat avec l'auteur reçoit quelques indications, ou plutôt il se rend compte du sens des indices variés qui programment la lecture et orientent son horizon d'attente. Souvent, il doit changer d'horizon à cause d'un « écart esthétique »⁶⁵⁹ qui s'opère dans le texte. Son rôle ne se termine pas là ; en profitant de ses compétences littéraires, il doit actualiser ou vérifier toutes les impressions d'entrée. Selon Pierre Tibi, le lecteur doit confronter l'attention prospective de ses imaginations sur la suite des histoires avec l'attention rétrospective du dénouement⁶⁶⁰. Il ne lui reste qu'à faire face à l'insolite.

⁶⁵⁸ J. Supervielle, « L'enfant de la haute mer », in : *L'Enfant de la haute mer, op. cit.*, p. 9.

⁶⁵⁹ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception, op. cit.*, p. 53. L'écart esthétique est « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon » en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience [...] ».

⁶⁶⁰ Cf. P. Tibi, *op. cit.*, p. 14.

B. FACE À L'INSOLITE

Dans notre chapitre II, nous avons analysé la création de l'effet d'insolite à travers les éléments cardinaux de l'univers représenté, orientés de façon à assurer la progression de l'insolite. Le personnage, l'espace et le temps y ont été appréhendés d'un point de vue technique ; nous avons examiné leur apport à la formation de la structure du conte insolite. Il est évident cependant que la perception, qui se veut approfondie, de ces composantes formelles du texte implique le travail interprétatif du lecteur. C'est pourquoi, dans les pages qui suivent, nous revenons aux héros et au chronotope et nous nous penchons sur les réactions et les attitudes du lecteur confronté au phénomène insolite par l'intermédiaire des éléments mentionnés.

En premier lieu, il faut observer la direction de l'action de l'histoire et vérifier si les développements satisfont aux attentes du lecteur formulées dès l'*incipit*. Ensuite, il paraît nécessaire d'analyser l'attitude du lecteur face aux manifestations de l'insolite et aux recours et utilisations des stéréotypes. Enfin, on se doit d'examiner la question du système de références.

Comme instrument d'analyse, nous choisissons les relations entre le texte, les codes extratextuels et le lecteur.

1. La sagacité trompée

L'examen des *incipit* les plus caractéristiques nécessite de vérifier les développements des histoires et la manière dont elles correspondent aux attentes

du lecteur, et de saisir les émotions éprouvées par lui. Le constater équivaut à recourir à l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss qui met au centre de l'attention critique « l'horizon d'attente »⁶⁶¹ du lecteur.

Comme la signification profonde des événements inhabituels se fait voir dans l'*explicit*, il est indispensable de prendre en considération la partie finale en même temps que le développement du conte. C'est dans ce sens que les propos de Daniel Grojnowski concernant la nouvelle s'adaptent au conte insolite, lui aussi récit bref :

Son commencement amorce un développement qui mène à un dénouement. Celui-ci est posé de prime abord, c'est-à-dire qu'il est attendu dès que les premiers mots de l'aventure sont prononcés : non qu'il doive nécessairement surprendre ou dérouter, mais parce qu'il doit tout simplement advenir⁶⁶².

Le déchiffrement du sens du phénomène insolite par le lecteur n'est pas une activité contingente ; il peut paraître fortuit mais, en vérité, il ressortit aux compétences du destinataire qui sait plus ou moins habilement reconnaître et interpréter les codes extratextuels (socioculturels et littéraires), dont parle Jean-Louis Dufays. C'est dans son étude *Stéréotype et lecture*, que celui-ci propose la définition du code à laquelle nous nous référons ; il qualifie de « code » :

[...] tout ensemble de connaissances collectives dont les éléments sont associés selon un principe de cohérence quelconque⁶⁶³.

Ainsi, la lecture des contes insolites se présente-t-elle comme une coopération interprétative⁶⁶⁴ du lecteur, selon Umberto Eco, ou nécessite de la part du lecteur une attitude participative⁶⁶⁵ comme le souligne Michel Viegnes. Par le jeu de références et de reconnaissances elle devient également une activité ludique⁶⁶⁶, comme la décrit Michel Picard. Quant à la richesse des approches critiques de la

⁶⁶¹ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 49.

⁶⁶² D. Grojnowski, « Faire rêver le lecteur », op. cit., p. 35.

⁶⁶³ J.-L. Dufays, op. cit., p. 50.

⁶⁶⁴ U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit.

⁶⁶⁵ M. Viegnes, op. cit., p. 27.

⁶⁶⁶ M. Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, *passim*.

lecture, elle confirme qu'à la manière de l'œuvre ouverte⁶⁶⁷ (Umberto Eco) plusieurs interprétations des événements contés sont envisageables. La polysémie permet de s'attendre à des textes au caractère ludique⁶⁶⁸.

Étymologiquement, nous l'avons déjà dit, l'insolite désigne tout ce qui est contraire à l'usage, aux habitudes ou aux règles établies. Les contes que nous analysons doivent alors contredire les structures doxiques⁶⁶⁹ inhérentes au récit bref, fantastique et merveilleux, et le discours doxique extratextuel lié aux connaissances dont dispose le lecteur. Cette double voie nous paraît convenable afin de dévoiler les étapes de l'activité et les réactions du lecteur. Elle confirme aussi la recherche de la nouveauté et de l'originalité des conteurs du XX^e siècle qui refusent de suivre un modèle conventionnel fixe du récit bref et bravent ses contraintes génériques. Dans cette partie, il faut donc prendre en considération la compétence architextuelle ou générique, pour parler en termes de Jean-Louis Dufays, qui est « la connaissance des conventions et des stéréotypes propres aux différents genres littéraires »⁶⁷⁰.

Parmi les contes de notre corpus, nous avons distingué ceux qui s'ouvrent sur le monde réel et s'apparentent, de prime abord, aux récits fantastiques. Les entrées explicatives ou *in medias res*, où les auteurs décrivent précisément le personnage ou le cadre spatio-temporel ou recourent à d'autres moyens pour créer l'effet de réel, ont pour but de simuler une atmosphère de calme et de sécurité. Selon les principes du fantastique, c'est uniquement dans une telle ambiance que peut surgir l'événement extraordinaire. Les théoriciens du genre soulignent la violence de l'apparition de l'inhabituel : « intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle »⁶⁷¹ (Pierre-Georges Castex), soudaine présence de « l'inexplicable »⁶⁷² (Louis Vax), « rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne »⁶⁷³ (Roger Caillois).

⁶⁶⁷ U. Eco, *Œuvre ouverte* [1962], Éditions du Seuil, 1965.

⁶⁶⁸ Pour M. Picard, le critère de la polysémie est associé à la nature ludique de la lecture littéraire. Cf. Idem, *op. cit.*, p. 259.

⁶⁶⁹ La doxa, c'est « l'ensemble des opinions et des modèles généralement admis comme normaux, et donc dominants, au sein d'une société à un moment donné » : *Le Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 162.

⁶⁷⁰ J.-L. Dufays, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁷¹ P.-G. Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁷² L. Vax, *L'Art et la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁷³ R. Caillois, *Au cœur du fantastique*, *op. cit.*, p. 161.

Or dans le conte insolite, les attentes de lecteur, programmées par l'*incipit* qui introduit dans la réalité quotidienne, sont déjouées. En premier lieu, en dépit de l'entrée en matière à la façon fantastique, l'irruption de l'extraordinaire n'a pas lieu ; au contraire l'inhabituel qui s'installe dans l'univers familier n'est saisi que progressivement par le lecteur. Nous pourrions appeler ce type de mode d'apparition du phénomène irréel « insolite imprégnant ». Par là, nous nous éloignons de la caractéristique de l'insolite proposée par Jean-Bruno Renard qui, nous l'avons vu, fait dépendre cette catégorie uniquement de l'apparition soudaine de l'extraordinaire (« l'extraordinaire surgissant »⁶⁷⁴). L'auteur soutient son propos par l'évocation de Jacques Sternberg et de l'anglais Roald Dahl dont les récits témoignent « d'épouvantables ruptures de la réalité »⁶⁷⁵. À notre avis, dans le conte insolite, l'élément inhabituel ne détruit pas le monde ordinaire, il s'y infiltre et y semble fonctionner comme une de ses composantes inhérentes. Ainsi, rapprochons-nous de l'opinion de Michel Guiomar que « l'Insolite est un devenir »⁶⁷⁶.

Nous pouvons trouver une bonne illustration de l'afflux de l'insolite dans plusieurs récits de notre corpus. Chez André Pieyre de Mandiargues, par exemple, le procès de l'imprégnation de la réalité par l'insolite est très dilaté et offre ainsi une occasion particulière de son étude. Nous prenons pour point de départ de l'examen du conte de cet auteur, et d'autres récits abordés postérieurement, les propos de Hans Robert Jauss concernant le lecteur face à un texte nouveau :

Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites⁶⁷⁷.

« Le passage Pommeraye » d'André Pieyre de Mandiargues se base sur le changement progressif d'une galerie nantaise en un endroit étrange et mystérieux. Au début, le passage fait penser à une sorte de rue avec des boutiques et des commerces vitrés. Le lecteur se rend compte du caractère particulier de ce lieu :

⁶⁷⁴ J.-B. Renard, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 51.

⁶⁷⁶ M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, *op. cit.*, p. 195.

⁶⁷⁷ H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 51.

les négoce portent des appellations curieuses (« Au puits »⁶⁷⁸ pour une ganterie, « Cabinet dentaire moderne d'Hidalgo de Paris »⁶⁷⁹ pour un bazar), il y règne une quasi-obscurité, la moisissure abîme des bustes vétustes. Pour décrire le décor de la galerie, le narrateur le compare à l'univers aquatique créé par Jules Verne :

Les contours des arcades, qui sont flous, cette végétation palustre, l'humidité, les teintes opalines et glauques situent assez bien le passage Pommeraye dans les paysages abyssaux de *Vingt Mille Lieues sous les mers*, où des scaphandriers, guidés par le capitaine Nemo, vont chasser tortues et requins entre les colonnades de l'Atlantide submergée⁶⁸⁰.

La comparaison du passage nantais avec l'univers sous-marin peut être traitée comme une manifestation subtile de l'insolite. C'est également l'exemple d'une référence aux compétences littéraires du lecteur qui est censé connaître le roman de Jules Verne. La perception de l'inhabituel du lieu décrit par André Pieyre de Mandiargues implique alors le déchiffrement du code « littéraire » ou « transtextuel »⁶⁸¹. De cette manière, le lecteur peut modifier ses premières impressions envers le passage et lui attribuer l'irréalité du monde de *Vingt mille lieues sous les mers*. L'insolitation de l'espace frôle à un moment le fantastique mais uniquement pour l'abandonner aussitôt :

À ce moment, déjà, il me sembla bien voir dans la glace le reflet d'une silhouette sombre derrière moi, quelque chose de fugitif et de vaguement menaçant comme la lente approche d'un très gros poisson noir que l'on distingue derrière la vitre de l'aquarium, comme l'apparition du glanis, silure géant du lac de Morat, qui me remplissait d'effroi dans les songes enfantins. Et qu'est-ce donc que ce sentiment de froid qui me prit entre les épaules, que ce poids terrible comme tout le poids du temps qui venait toujours aussi m'accabler à la fin de mes rêves ? Ainsi qu'en un mauvais rêve, cela disparut

⁶⁷⁸ A. Pieyre de Mandiargues, « Le passage Pommeraye », in : *Le Musée noir*, op. cit., p. 93.

⁶⁷⁹ *Ibidem*, p. 97.

⁶⁸⁰ *Ibidem*, pp. 93-94.

⁶⁸¹ Nous empruntons les termes à J.-L. Dufays qui les emploie comme synonymes. Cf. Idem, op. cit., p. 69. Dans son étude, l'auteur s'inspire des travaux de G. Genette où l'appellation « transtextualité » apparaît pour la première fois ; elle désigne « transcendance textuelle [...] tout ce qui met en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes » : Idem, « Introduction à l'architexte », in : *Théorie des genres*, G. Genette et T. Todorov (dir.), op. cit., p. 157.

presque aussitôt, sans me laisser le moindre malaise, et je ne me retournai pas tant cela avait eu peu de réalité [...] ⁶⁸².

L'imprécision de la scène, l'inquiétude et l'évocation des craintes enfantines invitent le lecteur à s'attendre à un événement extraordinaire mais ses attentes sont déjouées par la confiance retrouvée par le narrateur. Le retour à la réalité ne dure pourtant pas longtemps : le narrateur s'engage dans l'allée et y découvre un escalier menant vers un niveau inférieur dont la balustrade est ornée par des statues énigmatiques. L'adjectif « énigmatique » pourrait indiquer l'étrangeté et, peut-être la menace latente mais il est possible qu'il désigne une devinette. En effet, les figures représentent des allégories, telles l'Agriculture, le Commerce, les Beaux-Arts, l'Archéologie ou la Science. L'extraordinaire revient de nouveau avec l'énumération des objets hétéroclites de la devanture du bazar et avec la suspension du temps sentie par le narrateur. Pourtant, comme il s'agit d'un bazar, ni la richesse des articles ni l'écoulement du temps ne peuvent étonner, ce qui est confirmé par le narrateur qui s'explique rationnellement la situation. Par ces maints rebondissements d'une catégorie vers une autre, l'horizon d'attente du lecteur ne s'établit pas. Les tentatives entreprises par le lecteur permettent de le considérer dans l'optique des réflexions de Vincent Jouve sur le « lectant ». Le théoricien, qui développe le concept emprunté à Michel Picard, en distingue deux types : le « lectant jouant » ⁶⁸³ et le « lectant interprétant ». C'est ce premier type qui se fait voir dans les contes en question. Le « lectant jouant » est celui « qui s'essaye à deviner la stratégie narrative du romancier » ; le « lectant interprétant » quant à lui est celui « qui vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre » ⁶⁸⁴. Le lecteur de l'insolite représente le premier type car il réfléchit sur la suite de l'action, il anticipe, et tente d'élaborer son attitude vis-à-vis l'histoire.

La construction du sens se présente comme un procédé exigeant un interprétant actif obligé de vérifier ses impressions initiales et d'en anticiper d'autres. Cela revient à dire, avec Ion Coteanu, que le décodage du conte est « tabulaire » : « [...] on revient sur les unités, on les efface, on les déplace, on les change » ⁶⁸⁵.

⁶⁸² A. Pieyre de Mandiargues, « Le passage Pommeraye », in : *Le Musée noir, op. cit.*, pp. 94-95.

⁶⁸³ V. Jouve, *L'Effet-personnage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 84.

⁶⁸⁴ *Ibidem*.

⁶⁸⁵ I. Coteanu, « La lecture peut-elle être linéaire ? », in : *Degrés*, n° 28, 1981, p. a2.

Il est difficile d'imaginer exactement la direction que peut prendre l'histoire à partir de la scène où le narrateur voit une femme l'observer⁶⁸⁶. L'étrangeté de l'inconnue réside dans son comportement et dans le mot mystérieux qu'elle prononce : « Echidna »⁶⁸⁷. Rien n'empêcherait de transformer cette scène en fantastique mais cela ne se produit pas ; suit une analyse de la prononciation du mot et une interprétation de sa signification. Mais cette pause, pour employer le terme de Gérard Genette⁶⁸⁸, n'apporte aucune explication :

Et j'hésitais [dit le narrateur] s'il fallait entendre plutôt un appel au secours, une invitation, un avertissement ou une menace⁶⁸⁹.

Le narrateur se décide à suivre la femme avec qui il traverse le passage, d'où il sort. Le récit ne s'accélère pas ; il est ralenti par la description de la ville. Cette marche hors de la galerie est le retour à la réalité qui est bouleversée de nouveau par l'utilisation du mot « sorcière » pour caractériser l'inconnue et sa force envoûtante. L'ordinaire et le possible pourraient alors tourner en incroyable et féérique, dont la sorcière est un des poncifs. En se référant aux codes socioculturel et littéraire, le lecteur dispose d'un savoir qui lui permet de saisir la similitude ou la divergence dont cette figure témoigne par rapport à l'image fixée communément. Habituellement, cette créature capable de changer le sort humain est investie d'une force magique, maléfique ou bénéfique. Dans le merveilleux, la sorcière apparaît souvent comme une vieille laide, volant dans les airs sur un balai ou habitant une izba montée sur des pattes de poule⁶⁹⁰. Point de cette caractéristique dans le conte d'André Pieyre de Mandiargues ; la sorcière y est mentionnée pour accentuer la force enchanteresse de l'inconnue. Il est loisible de croire que le pouvoir de la femme dérive de sa beauté ; ainsi cette impression maintiendrait-elle l'effet de réel de l'histoire. D'autres arguments renforçant la véracité sont la marche à travers la ville et la présence d'un petit chat devant

⁶⁸⁶ R. Bozetto note que A. Pieyre de Mandiargues propose une « variation thématique autour de ce qui est à la fois central chez les surréalistes et présent dans la majeure partie des récits fantastiques – indépendamment des figures classiquement convoquées – à savoir la rencontre ou la coïncidence » : Idem, *Le Fantastique dans tous ses états*, Publications de l'Université de Provence, coll. Regards sur le fantastique, 2001, p. 86.

⁶⁸⁷ A. Pieyre de Mandiargues, « Le passage Pommeraye », in : *Le Musée noir, op. cit.*, p. 105.

⁶⁸⁸ G. Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 133.

⁶⁸⁹ A. Pieyre de Mandiargues, « Le passage Pommeraye », in : *Le Musée noir, op. cit.*, p. 106.

⁶⁹⁰ Cette demeure singulière peut être habitée par la baba-yaga, qui est, elle aussi, sorcière.

l'entrée de la maison où le couple pénètre. La normalité est cependant déséquilibrée par le décor de la maison : « deux harpies de pierre »⁶⁹¹. Un lecteur avisé y lira l'emprunt à la mythologie grecque où ces créatures, « monstrueux oiseaux à tête de femme »⁶⁹², emportaient leurs victimes aux Enfers. C'est un signe avertisseur de l'étrangeté de l'*explicit* qui, lui aussi, déconcerte les prévisions du lecteur : la pièce mansardée où le femme conduit le narrateur s'avère être un lieu de tortures :

Une longue table rectangulaire remplissait tout l'espace compris entre les fenêtres extrêmes. Dessus, je vis des linges maculés de taches brunes, des poinçons, des aiguilles, des pinces coupantes, une collection de petits couteaux aux formes les plus insolites, mêlés à d'autres instruments en acier brillant qui m'étaient parfaitement inconnus⁶⁹³.

L'activité du lecteur attentif aux indices évocateurs fait penser à la justesse d'une réflexion de Vincent Jouve :

Le texte, dans une telle perspective – axée sur l'étude du détail –, se définit comme ce qui échappe sans cesse au contrôle du lecteur⁶⁹⁴.

Pour le lecteur, la scène finale pourrait s'apparenter soit au récit fantastique soit au récit réaliste. Pourtant, elle fuit le contrôle du lecteur car elle bascule un peu vers le merveilleux car y apparaissent une bête mi-porc mi-chat et une autre créature dont le bras est couvert d'écailles ; quant au narrateur, il est loin d'en être épouvanté :

Il n'y eut plus en moi d'espérance, ni de crainte ni même de doute, mais beaucoup de faiblesse et le sentiment d'une paix infinie⁶⁹⁵.

Le final du conte semble ouvert par son arrêt soudain. Ce type de dénouement présente, d'après Pierre Tibi, deux réalisations : la fin peut être suspensive lorsque

⁶⁹¹ A. Pieyre de Mandiargues, « Le passage Pommeraye », in : *Le Musée noir, op. cit.*, p.111.

⁶⁹² G. Millet et D. Labbé, *Les Mots du merveilleux et du fantastique, op. cit.*, p. 226.

⁶⁹³ A. Pieyre de Mandiargues, « Le passage Pommeraye », in : *Le Musée noir, op. cit.*, p. 114.

⁶⁹⁴ V. Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette Livre, 1993, p. 73.

⁶⁹⁵ A. Pieyre de Mandiargues, « Le passage Pommeraye », in : *Le Musée noir, op. cit.*, p. 115.

« des éléments conflictuels sont maintenus dans un état de tension ironique non résolue », ou projective quand « le didactisme explicatif, celui qui croit pouvoir fournir les clés ultimes, vole en éclats dans la conclusion ouverte ; c'est, à sa place, l'indécidable qui fait irruption »⁶⁹⁶. Chez André Pieyre de Mandiargues, de prime abord, c'est ce deuxième type de final qui semble réalisé. Néanmoins, après de multiples renversements au niveau des catégories (le fantastique et le merveilleux) le lecteur peut s'attendre à un dénouement régi par le principe d'hésitation, ce qui impliquerait le domaine fantastique. Cette interprétation est contredite par la certitude du personnage sur la nature inconcevable de son aventure. Dérouté, le lecteur peut se demander s'il a déchiffré les détails évocateurs d'une façon correcte ou s'il les a repérés, car, comme le souligne Pierre Tibi, leur position et leur fonction dans le texte changent :

Un trait relativement stable de la nouvelle, en tout cas, est cette tendance à intégrer dans le jeu de la signification le détail donné comme périphérique en première approche, mais pour être promu ultérieurement au rang d'indice majeur dans la construction du sens⁶⁹⁷.

Nous souscrivions à cette opinion, qui, selon nous, dans « Le passage Pommeraye », se réalise dans la confusion, peut-être consciente et voulue, des messages contenus dans les éléments particuliers de l'univers représenté. Nous avons ici affaire à l'effet de contradiction⁶⁹⁸ dont parle Jean-Louis Dufays. Cela se produit quand le lecteur ne peut pas identifier le système de valeur prioritaire⁶⁹⁹. D'après Michel Vieignes, dans cette situation, il ne reste au lecteur qu'une possibilité :

Dès lors le lecteur ne peut adopter qu'un point de vue mobile par rapport à l'objet-texte qui se saisit par séquences successives. Comprendre un texte ne se résume néanmoins pas à additionner ou à enchaîner de manière linéaire

⁶⁹⁶ P. Tibi, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁹⁷ *Ibidem*, pp. 12-13. F. Evrard, pour sa part, observe : « Dans la nouvelle, le détail, perçu par rapport à la totalité, se charge de sens et sollicite l'interprétation du lecteur qui doit rassembler les divers indices en réseaux » : *Idem, op. cit.*, p. 50.

⁶⁹⁸ Cf. J.-L. Dufays, *op. cit.*, p. 157.

⁶⁹⁹ L'ambiguïté des catégories dans les contes de A. Pieyre de Mandiargues est souligné par M. Schneider : « Mandiargues, épris de baroque et de fabuleux, écrit des contes parfois fantastiques, toujours insolites, où le roman noir anglais est relevé par un érotisme délicat et cruel » : *Idem, La Littérature fantastique en France, op. cit.*, p. 369.

les diverses séquences, mais, par des opérations de synthèse de la conscience, à sélectionner, parmi toutes les informations perçues, celles qui paraissent les plus pertinentes pour chaque lecteur. Le texte en lui-même n'est que le corrélat intentionnel d'un ensemble de phrases que le lecteur doit activer pour que l'œuvre prenne sens⁷⁰⁰.

L'unique impression dont le lecteur puisse être sûr, c'est que le final ouvert exige un prolongement qu'il peut inventer lui-même. Dans le récit d'André Pieyre de Mandiargues, le destinataire semble exempté de cette activité par une information ajoutée après le dénouement du récit proprement dit. Nous y revenons plus loin. De ce va-et-vient du fantastique et du merveilleux sort l'insolite que le lecteur découvre grâce à sa part active pendant la lecture.

D'autres exemples des textes où le lecteur découvre l'insolite graduellement, bien que le procédé même ne soit plus aussi étiré, sont fournis par des auteurs qui semblent affectionner particulièrement ce jeu avec les attentes du lecteur, comme Marcel Schneider ou Pierre Gripari. Une étude comparative de quelques-uns de leurs contes nous dévoile comment les conteurs invitent le lecteur à saisir l'insolitation de l'univers représenté.

Premièrement, comme dans le cas précédent, après l'ouverture des récits sur une réalité quotidienne, le surgissement soudain de l'élément extraordinaire ne se produit pas. Il y a pourtant certains moments où le lecteur interprète des signes discrets de l'insolite et prévoit la direction vers laquelle se développera l'histoire. Les prévisions qu'élabore le lecteur le rapprochent du Lecteur Modèle analysé par Umberto Eco :

Le Lecteur Modèle est appelé à collaborer au développement de la fabula en anticipant les stades successifs. L'anticipation du lecteur constitue une portion de fabula qui *devrait* correspondre à celle qu'il va lire. Une fois qu'il aura lu, il se rendra compte si le texte a confirmé ou non sa précision. Les états de la fabula confirment ou infirment (*vérifient* ou *falsifient*) la portion de fabula anticipée par le lecteur⁷⁰¹.

⁷⁰⁰ M. Viegnes, *op. cit.*, p. 191. C'est l'auteur qui souligne.

⁷⁰¹ U. Eco, *Lecor in fabula*, *op. cit.*, p. 145.

Il nous semble que le lecteur puisse remarquer tout au long du texte le jeu avec la confirmation ou la négation de ses perspectives. Dans « Les cheveux d'eau » de Marcel Schneider par exemple, le temps du couvre-feu, l'heure nocturne et la hâte du narrateur cherchant un refus annoncent d'abord un récit réaliste qui, peu après tourne au fantastique par l'effroi de Médith qui cache le fugitif :

Elle scruta mon visage et je lus dans ses yeux une telle épouvante, un tel dégoût, que je me levai pour partir [...]

- Me prenez-vous pour un revenant ? lui dis-je enfin.

Elle se mit à crier je ne sais quoi et s'écarta de moi⁷⁰².

Mais cette peur peut également être attribuée à l'atmosphère de guerre, suscitée alors par les arrestations, l'incertitude, le danger ou la solitude ; cette interprétation dérobe la scène au fantastique, quoique des éléments comme la crèche gardée longtemps après l'Épiphanie ou une broderie tenue pour objet maléfique, ne conviennent pas à la normalité. Le réel revient grâce à l'évocation de la vie de Judith et de son mariage avec Sven Sjöberg. L'attention du lecteur est portée vers la difficulté des relations au sein du ménage jusqu'à l'évocation de la fille du couple, Hedwige, dotée d'une « chevelure-fée »⁷⁰³. La fascination du père pour ces cheveux peut être entendue comme une marque de l'insolite :

Quand Hedwige atteignit trois ans, il restait des heures entières devant elle, sans lui sourire ni chercher à l'amuser, il la regardait d'un air absorbé tout en jouant parfois avec ses boucles et quand Médith le tirait de sa stupeur, il la cinglait d'injures et de sarcasmes, tout pareil à un possédé⁷⁰⁴.

Une sorte de malaise se dégage de la scène où dans cet envoûtement le lecteur peut voir un comportement incestueux, donc d'ordre réaliste et plausible et non insolite, confirmé par l'idée du marin d'enlever sa fille. L'inhabituel tient désormais à la promesse de punition proférée à Médith qui ne veut pas suivre son mari en mer et à la broderie suspendue au-dessus du lit d'Hedwige. En effet, le lecteur peut voir dans cet objet la source des forces maléfiques qui provoquent la

⁷⁰² M. Schneider, « Les cheveux d'eau », in : *Aux couleurs de la nuit, op. cit.*, p. 58.

⁷⁰³ *Ibidem*, p. 69.

⁷⁰⁴ *Ibidem*.

mort de la petite fille. Cette impression n'est pourtant pas justifiée car les circonstances de la tragédie paraissent bien réelles : le tissu tombe et l'enfant s'étouffe. C'est plutôt dans le motif de la chevelure que le lecteur peut sentir l'étrangeté de l'histoire, avant d'apprendre dans le final que Sven revient après sa propre mort :

Ses [de Sven] cheveux étaient usés comme si le souci les avait lissés sans relâche. Séparés par une raie, ils coulaient du côté gauche comme une eau calme soudainement aux prises avec un rapide [...] Et tout en pleurant, Sven s'enfonçait dans une chevelure qui le regardait et qui souriait. Il avait beau avancer, avancer sans cesse, elle était aussi profonde que la mer. Elle opposait juste assez de résistance pour qu'il sentît son amoureuse douceur, puis se laissait séparer, magicienne, soleil, blonde nuit et funèbre splendeur⁷⁰⁵.

L'attention du lecteur est attirée sur cet élément de la description physique grâce à la figure de répétition ; les cheveux d'Hedwige sont comparés plusieurs fois à un torrent d'avril. Le récit de Marcel Schneider rejoint par ce motif « Le passage Pommeraye » d'André Pieyre de Mandiargues où le narrateur se laisse charmer par une femme inconnue aux cheveux noirs :

De cette femme, je ne vis d'abord que l'immense chevelure mouvante, tellement noire et tellement mate que c'était comme un plumage de suie flottant, au-dessus d'un dôme de craie, sur les souffles indécis d'une nuit de pleine lune [...] ⁷⁰⁶.

Quelle que soit sa couleur, la chevelure abondante semble dotée d'un pouvoir séducteur et peut devenir un signe avertisseur. Pour des raisons de brièveté, les conteurs recourent à des signes apparemment neutres et profitent des significations qui leur sont attribuées : selon le code extralinguistique, le blond renvoie à la nature angélique, le brun – diabolique⁷⁰⁷. Pour transmettre le message

⁷⁰⁵ M. Schneider, « Les cheveux d'eau », in : *Aux couleurs de la nuit, op. cit.*, pp. 71, 72.

⁷⁰⁶ A. Pieyre de Mandiargues, « Le passage Pommeraye », in : *Le Musée noir, op. cit.*, p. 102.

⁷⁰⁷ Ces connotations fonctionnent par excellence au XIX^e siècle.

au lecteur, les deux auteurs usent également du code intertextuel⁷⁰⁸ qui permet de repérer les phénomènes de similitude aux textes antérieurs ou de leur éventuelle reprise. Les contes font écho à l'histoire biblique de Samson, à la matière bretonne source de l'histoire de Tristan et d'Iseut et, plus près de nous à « La chevelure » et « Apparition » de Guy de Maupassant.

L'imprégnation du monde familier par l'insolite peut se rapprocher de l'autre catégorie voisine, le merveilleux, comme en témoigne « La tour de Noël » de Marcel Schneider. Le choix de la veille de Noël et de la demeure familiale avec un arbre de Noël au centre est le premier signe de l'ouverture vers le féerique, que le lecteur déchiffre grâce à sa compétence socioculturelle. En recourant à la typologie établie par Jean-Louis Dufays, nous observons dans le récit de Marcel Schneider la présence de deux sous-systèmes utilisés lors de la lecture. Le premier est le « code proaïrétique »⁷⁰⁹ étudié par Roland Barthes à partir de *Sarrasine* d'Honoré de Balzac et centré sur l'action ou la séquence qui « n'a d'autre logique que celle du *déjà-fait* ou du *déjà-lu* »⁷¹⁰. Ainsi, fêter Noël suggère au lecteur la récurrence des moments de bonheur et de la présence des proches. Quant au deuxième, le code descriptif, il sert à qualifier les objets stables du décor de la réalité, comme le sapin de Noël. Jean-Louis Dufays précise à propos de ce système :

Dans la culture occidentale, toute description d'un objet du monde se doit d'agencer avec cohérence des signifiants renvoyant à des coordonnées spatio-temporelles vérifiables (toponymes, dates) [...]⁷¹¹.

Dans le cas de l'arbre de Noël, nous pouvons parler de violation partielle du code descriptif. D'un côté l'objet de l'univers réel fait penser immédiatement à la période des fêtes de Noël fixée immuablement dans le temps mais de l'autre ce renvoi reste imprécis par sa nature répétitive. Il nous semble loisible de voir dans cette imprécision le signe annonciateur de l'acceptation du merveilleux. Nourri de la tradition populaire, surtout européenne, le lecteur prévoit des correspondances entre l'arbre de Noël qui, à l'aide de la métonymie symbolise la fête elle-même, et

⁷⁰⁸ Nous empruntons ce terme à J.-L. Dufays : *Idem, op. cit.*, p. 67.

⁷⁰⁹ R. Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 26.

⁷¹⁰ *Ibidem*. C'est l'auteur qui souligne.

⁷¹¹ J.-L. Dufays, *op. cit.*, p. 68.

les prodiges qui peuvent se réaliser dans ce moment exceptionnel. La conviction de l'héroïne Claire que le miracle se produira et l'évocation de l'histoire de la tour disparue du manoir familial maintiennent le récit dans le merveilleux. Cette ambiance de bonheur est déséquilibrée par les indices suivants : les cloches qu'entend seulement Claire, la peur de perdre sa compagne, la porte condamnée de la galerie s'ouvrant sur le vide⁷¹². Les attentes du lecteur sont déjouées ensuite par l'attribution d'un caractère périlleux à l'arbre de Noël :

[...] on ne s'approche pas impunément du sapin de Noël, même si l'on a le cœur pur⁷¹³.

Le lecteur peut supposer que l'entrée extraordinaire des protagonistes dans les allées cachées entre les branches de l'arbre entraînera des conséquences fâcheuses ce qui est, d'ailleurs, renforcé par le pressentiment de Juan qu'il va quitter « l'idylle de Noël »⁷¹⁴. Tout mène alors vers un dénouement malheureux mais celui-ci est retardé : Claire et Juan retournent au passé et pénètrent dans un autre monde. On serait invité à voir dans le rajeunissement des protagonistes une sorte de métamorphose empruntée au merveilleux. Le passage dans un autre monde, celui de la tour devenue visible, s'apparenterait à cette même catégorie. Au niveau de la structure du récit nous remarquons quelques analogies avec les fonctions différenciées par Vladimir Propp⁷¹⁵ : la description de la fête au sein de la famille Waldner (la situation initiale), le sentiment d'étrangeté éprouvé par Juan et la quête de son identité (l'éloignement), le scepticisme envers le prodige (la tromperie), l'invitation et l'aide de Claire (la fonction de donateur), la traversée par l'arbre (le déplacement), la lutte du petit Juan avec Gérard (le combat), la descente de la tour (le retour), la promesse du rendez-vous suivant (le mariage). Le retour de Claire et de Juan à la réalité est en même temps le retour au monde d'où tout ce qui est irrationnel est exclu. À la manière du conte merveilleux, le défaut initial est comblé (Juan se souvient d'une partie de son passé) mais il ne mène pas à une fin heureuse ; au contraire, le protagoniste regrette d'avoir quitté Claire et veut la retrouver à tout prix, même celui de se jeter par la porte

⁷¹² M. Schneider, « La tour de Noël », in : *Aux couleurs de la nuit, op. cit.*, pp. 38-39.

⁷¹³ *Ibidem*, p. 41.

⁷¹⁴ *Ibidem*, p. 42.

⁷¹⁵ Cf. V. Propp, *Morphologie du conte* [1928], Éditions du Seuil, 1965 et 1970.

condamnée dans le vide. Pour le lecteur, cet *explicit* inattendu passe outre les principes des finals merveilleux ou fantastiques ; il est insolite.

Le retour des catégories voisines de l'insolite implique que le lecteur corrige ses attentes et repense à son activité. Dans ce retour sur soi, Wolfgang Iser voit la nature propre de la lecture :

Les contradictions que le lecteur a produites en formant ses configurations acquièrent leur importance propre. Elles l'obligent à se rendre compte de l'insuffisance de ces configurations qu'il a lui-même produites. Il peut dès lors se distancier du texte auquel il prend part de sorte à pouvoir s'observer, ou du moins se voir impliqué. L'aptitude à s'apercevoir soi-même dans un processus auquel on participe est un moment central de l'expérience esthétique⁷¹⁶.

Nous pensons que le lecteur de l'insolite est celui qui, sinon s'observe, du moins se distancie par rapport aux développements des histoires qui se libèrent des normes du fantastique et du merveilleux. Il lui est difficile d'élaborer une perspective globalisante.

Le même itinéraire dont le but est l'apparition de l'insolite est présenté par Pierre Gripari dans ses contes « Le bélier » et « La chienne ». Les deux textes sont narrés à la première personne par des narrateurs homodiégétiques, un archéologue et un garde-chasse. Ce type de narration avec focalisation interne avise le lecteur de la subjectivité, sans doute difficile à éviter, des histoires en dépit de la crédibilité des témoins des phénomènes insolites. Comme dans les cas précédents, l'action des textes de Pierre Gripari est située dans un cadre spatio-temporel vraisemblable quoique imprécis : la mission archéologique française chargée des fouilles de Dar-el-Ghoul de « l'année dernière »⁷¹⁷ et la ferme des Barbinières « peu de temps après la guerre »⁷¹⁸ près de la forêt du Parc Royal. L'épigraphe empruntée au *Mystère de Jésus* de Pascal ainsi que l'*incipit* du récit enchâssant s'ouvrant sur des questions théologiques pour le premier conte permettent au lecteur de prévoir une histoire avec un problème religieux au centre, d'autant plus plausible que les fouilles se tiennent dans le lieu de refuge d'une communauté

⁷¹⁶ W. Iser, *op. cit.*, pp. 241-242.

⁷¹⁷ P. Gripari, « Le bélier », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie, op. cit.*, p. 255.

⁷¹⁸ P. Gripari, « La chienne », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie, op. cit.*, p. 15.

judéo-chrétienne dont certains membres ont pu vivre au temps de Jésus. La dimension religieuse perd en intensité lorsque les premiers indices de l'insolite se manifestent. Le narrateur est abordé par un inconnu d'environ trente ans qui lui demande l'heure et la date car il provient « de nulle part »⁷¹⁹ et ne fait que passer. Ses mots étranges prendront sens dans l'*explicit*. Après un certain temps, un collègue du narrateur, Elie Fuchs, lui présente son cousin, Marie-André, spécialiste des langues sémitiques et passionné du christianisme primitif. La question de religion revient mais elle est accompagnée d'un mystère car Marie-André Fuchs ressemble à l'inconnu. Cela ne semble être que du hasard car au moment de la rencontre Marie-André était à Athènes. L'étape suivante de l'insolitation perçue par le lecteur est l'incident du vol des vêtements attribué au nouveau collègue. Le contremaître arabe dévoile au narrateur que Marie-André est un génie capable de se multiplier :

Lakhdar s'approche de moi et me dit d'une voix altérée :

- Il était seul, mais il était quatre. Il y avait quatre fois lui⁷²⁰.

Le narrateur ne prend pas au sérieux les paroles de Lakhdar et oublie vite l'événement car Marie-André l'assure ne pas avoir parlé à l'Arabe. Cet incident s'élucidera au dénouement. Contrairement au narrateur, le lecteur commence à saisir la ressemblance de Marie-André avec l'image de Jésus figée dans la culture chrétienne. Cette découverte est possible par l'intermédiaire des références socioculturelles et littéraires dont le lecteur use aux différentes étapes de la lecture. Par exemple, il observe l'allusion au texte biblique :

[...] il [Marie-André] était fort intelligent, mais d'une intelligence passionnelle, ombrageuse, féminine. Ses idées n'étaient pas seulement des idées : elles étaient son sang, sa chair, elles vivaient de sa propre vie⁷²¹.

Ce phénomène intertextuel se fait repérer par le recours aux paroles de Jésus prononcées lors de la Cène rapportées dans la Bible et transmises aux cérémonies religieuses. Le grand intérêt de Marie-André pour le Christ indique un lien

⁷¹⁹ P. Gripari, « Le bélier », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, op. cit., p. 261.

⁷²⁰ *Ibidem*, p. 265.

⁷²¹ *Ibidem*, p. 267.

possible entre les deux figures, quoique ce dernier indice paraisse trompeur car Marie-André cherche désespérément les preuves de la non-existence du Christ. Il prétend même qu'on pourrait le vérifier en remontant le temps. Dans cette obsession du personnage, le lecteur peut trouver l'explication de l'apparition de Marie-André en quatre exemplaires identiques, évoquée plus haut. Ses attentes sont suspendues par une ellipse temporelle et la découverte d'une jarre avec un rouleau manuscrit qui coïncide avec une disparition mystérieuse de Marie-André. Le dénouement est étonnant : le manuscrit est un texte rédigé en français par Marie-André. Une note laissée par Marie-André pour son cousin exclut la supercherie : il prie ses amis de ne pas le chercher et annonce qu'ils découvriront les raisons de cette disparition. En effet, le manuscrit dévoile le retour au passé de Marie-André Fuchs et élucide les non-dits du récit :

Dans la nuit du 26 au 27 octobre 1970, je me suis donc mis en perpendiculaire (je ne vois pas d'autre expression adéquate), et j'ai remonté le temps. Je ne me suis arrêté qu'une fois, pour voler des vêtements au contremaître arabe, ainsi que je savais l'avoir fait (que celui qui lira comprenne !). Toutes mes excuses à la mission française, mais je ne pouvais pas apparaître en veston dans la Judée du premier siècle...⁷²²

Dans ce final apparent, le récit proprement dit semble se terminer avec l'ouverture du manuscrit. Cependant, simultanément cet *explicit* devient *incipit* de l'histoire enchâssée, celle rédigée par Marie-André Fuchs, ou encore témoigne du renversement de préséance des deux fictions. Si ce jeu au niveau de la structure du conte paraît confus, le jeu au niveau de la signification se gère par des règles connues du lecteur, celles de l'intertextualité. Le but de la reprise du Nouveau Testament est de faire savoir au lecteur que Marie-André est le Christ lui-même. Le premier arrêt de Marie-André dans le passé a lieu après la mort de Jésus qu'il apprend de deux voyageurs avec qui il partage du pain dans une auberge (Les deux disciples d'Emmaüs⁷²³). Poussé par la curiosité, Marie-André revient plus loin dans le passé au jour de la Résurrection :

⁷²² P. Gripari, « Le bélier », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, op. cit., p. 285.

⁷²³ Cf. Luc, 24, 13-35.

[...] je me suis trouvé, non plus en rase campagne, mais dans un jardin privé, clos de murs. Comme je cherchais des yeux une porte, une issue, j'ai entendu, derrière moi, une femme qui pleurait. Je me suis retourné et j'ai vu, en effet, une forme voilée, agenouillée à l'entrée d'une sorte de niche, d'un petit pavillon de pierre. J'ai voulu m'éloigner discrètement, mais la femme m'a entendu. Elle s'est retournée, m'a regardé avec l'expression d'une stupéfaction intense, puis elle s'est précipitée vers moi en courant sur les genoux, avec un flot de paroles d'amour⁷²⁴.

Le troisième retour au passé, trois ans avant la Résurrection, coïncide avec la quatorzième année de l'empereur Tibère quand personne n'a pas encore entendu parler de Josué le Nazir. Le jeu de reconnaissance est poursuivi chronologiquement : Marie-André est accueilli par une veuve d'une cinquantaine d'années (Marie), participe avec elle à un mariage palestinien (les noces de Cana⁷²⁵) où il répond inconsciemment à sa demande :

Et qui es-tu pour que je te fasse plaisir ? S'ils n'ont plus de vin, eh bien, qu'ils boivent de l'eau, voilà tout !⁷²⁶

À cela il convient d'ajouter les scènes de l'appel des premiers disciples, de la femme adultère, de la prédication et des guérisons qui, toutefois, ne permettent pas à Marie-André de découvrir sa vraie identité. Il en a une révélation quand un vieux pêcheur l'appelle l'Oint (la profession de foi de Pierre). C'est dans ce moment que le titre du conte, « Le bélier », acquiert sa signification définitive, celle que le lecteur devinait tout au long de la lecture. Bouleversé par la découverte, Marie-André décide de rester dans le passé :

Je suis moi-même celui dont je niais, avec tant de passion, jusqu'à l'existence. Et maintenant, je n'ai plus qu'une chose à faire : continuer. Assumer le personnage. Jouer le jeu jusqu'au bout⁷²⁷.

⁷²⁴ P. Gripari, « Le bélier », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, op. cit., p. 288.

⁷²⁵ Cf. Jean 2, 1-12.

⁷²⁶ P. Gripari, « Le bélier », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, op. cit., p. 290.

⁷²⁷ *Ibidem*, p. 294.

Les dernières lignes du manuscrit renversent la situation et restaurent la priorité de l'histoire des archéologues. Marie-André note qu'il est conscient de sa mort inéluctable et qu'il ordonne à ses disciples de taire le document rédigé.

Le domaine religieux où s'infiltré l'insolite dans « Le bélier » de Pierre Gripari cède la place au jeu entre le fantastique et le merveilleux dans son conte « La chienne ». Après l'ouverture de l'histoire sur le monde réaliste, le lecteur reconnaît des faits révélateurs grâce auxquels il peut choisir l'univers de référence. En tant que « lectant jouant », c'est-à-dire celui qui veut deviner la stratégie narrative de l'auteur, il accomplit deux rôles : anticipation et simplification du contenu⁷²⁸. Ces figurations du lecteur s'inscrivent à ce qu'Umberto Eco appelle « le topic » :

Le topic est une hypothèse dépendant de l'initiative du lecteur qui la formule d'une façon quelque peu rudimentaire, sous forme de question [...] qui se traduit par la proposition d'un titre provisoire [...] ⁷²⁹.

Ainsi, le lecteur peut projeter le développement respectant les règles des catégories voisines de l'insolite. Le premier indice, la peur collective d'une bête extraordinaire, semble emprunté au domaine fantastique :

On racontait dans le pays qu'une espèce de monstre, moitié chienne, moitié louve, rôdait toute la nuit dans le parc, et qu'il avait égorgé plusieurs personnes, dont l'ancien garde-chasse. On racontait que ses yeux brillaient dans l'obscurité et qu'il comprenait la parole humaine... ⁷³⁰

Les signes suivants, d'abord l'incident dans la forêt après lequel le garde-chasse royal accuse le narrateur d'avoir lancé contre lui un chien-loup, la certitude de la mère du narrateur que c'était la fameuse bête, l'ébahissement et le scepticisme du narrateur, ensuite l'impression d'être observé dans la forêt et l'attaque meurtrière d'un animal contre le garde-chasse au clair de lune, s'inscrivent dans le même domaine et s'enchaînent selon les principes de l'esthétique de l'effroi. Cette atmosphère anxieuse est pourtant déstabilisée par d'autres marques de l'insolite

⁷²⁸ Cf. V. Jouve, *La Lecture, op. cit.*, p. 53.

⁷²⁹ U. Eco, *Lector in fabula, op. cit.*, p. 116.

⁷³⁰ P. Gripari, « La chienne », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie, op. cit.*, p. 16.

qui orientent l'histoire vers le féerique. En premier lieu, la scène du drame se produit dans la forêt, espace privilégié des contes merveilleux. Peuplée de bêtes sauvages, la forêt représente pour le lecteur un lieu ambivalent ; d'un côté, c'est un refuge, de l'autre le cadre du péril constant. Ensuite, la première rencontre du narrateur avec le roi permet au lecteur de soupçonner des correspondances latentes entre le monarque et la chienne : un chirurgien fait un pansement au bras du gouverneur comme s'il était touché d'une balle. Pour le lecteur doublement attentif, que selon Pierre Tibi programme le récit court⁷³¹, c'est le signe d'une possible relation entre le roi et la chienne. En effet, en usant de la mémoire rétrospective, le lecteur associe la blessure du roi et le coup de fusil donné par l'ancien garde-chasse vers la bête. L'attention prospective du lecteur sera désormais maintenue et rendue sensible à toutes les manifestations qui pourraient confirmer son hypothèse. Le merveilleux résulte ensuite du caractère extraordinaire de la chienne envoyée par le roi – c'est un animal d'une beauté exceptionnelle qui n'aboie jamais et qui semble comprendre la parole humaine. L'assimilation du monarque et de la bête apparaît au lecteur de plus en plus possible grâce à de nouvelles informations : la chienne ne vient que la nuit, les rencontres du narrateur avec le monarque ont lieu toujours le jour et en l'absence de l'animal. L'indice capital semble être le comportement similaire de la chienne et du roi après le mariage du narrateur :

Il faut vous dire que, depuis l'arrivée de ma femme, elle [la chienne] était devenue un peu inquiète, un peu nerveuse, elle se caressait à moi plus que d'habitude⁷³².

Il faut dire aussi que depuis quelque temps, il [le roi] paraissait soucieux, nerveux, l'esprit ailleurs. Il parlait de moins en moins.⁷³³

Tout mène alors le lecteur à supposer que la chienne et le monarque ne font qu'un. Cette idée reste cependant hypothétique même après la mort de la femme du narrateur égorgée par la bête : le garde-chasse annonce au roi qu'il tuera la chienne si elle se présente ; le roi s'abstient d'envoyer l'animal et s'occupe

⁷³¹ Cf. P. Tibi, *op. cit.*, p. 14.

⁷³² P. Gripari, « La chienne », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie, op. cit.*, p. 27.

⁷³³ *Ibidem*, p. 28.

expéditivement des affaires du royaume comme s'il pensait abdiquer. Grâce à tous ces détails qui, abordés dans la totalité du récit, se chargent de sens, le lecteur sent que le dénouement rend possibles les métamorphoses du roi en chienne : le gouverneur disparaît mystérieusement quand l'animal est abattu. Cet *explicit* malheureux transgresse les règles du final du récit merveilleux⁷³⁴ ; il n'est pourtant pas fantastique car le narrateur semble convaincu du phénomène inhabituel et parce que l'histoire n'épouvante guère l'héritier du trône à qui il s'adresse.

Dans ces contes où le lecteur est détrompé dans ses attentes, il est possible de voir la négligence ou le jeu avec les façons d'aborder le texte littéraire. C'est le lecteur modèle de second degré, pour employer le terme d'Umberto Eco, qui est leurré :

[Un texte narratif] s'adresse à un lecteur modèle de premier degré, qui désire savoir (à juste titre) comment finit l'histoire [...] Mais le texte s'adresse aussi à un lecteur de second degré : celui-ci veut savoir quel type de lecteur le récit lui demande de devenir, et il entend découvrir la matière dont procède l'auteur modèle qui lui fournit des instructions pas à pas⁷³⁵.

Le lecteur avisé essaie de désigner le rôle qu'il doit interpréter tout au long du texte mais, par des changements incessants entre le fantastique et le merveilleux, il ne peut pas l'adopter définitivement. Les contradictions, l'angoisse/l'absence de peur et la suspension volontaire de l'esprit critique/le cadre réel, prêtent, à notre sens, à la distanciation du lecteur du conte insolite. Il serait pourtant erroné de prétendre à une absence d'identification du lecteur à la fiction, c'est pourquoi nous faisons nôtre le propos de Jean-Louis Dufays :

[...] lorsqu'il aborde un texte littéraire, le lecteur opère généralement un va-et-vient entre la participation et la distanciation, entre la soumission à

⁷³⁴ La fin dans le féerique se veut habituellement heureuse. M. Robert note à propos : « Si l'on fait abstraction de l'appareil merveilleux auquel il confie l'exécution de ses souhaits, le conte se réduit à un schéma stéréotypé, où tous les éléments se combinent en vue d'un dénouement nécessairement heureux » : Idem, *Roman des origines et origines du roman*, Éditions Bernard Grasset, 1972, p. 82.

⁷³⁵ U. Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* [1994], Éditions Grasset et Fasquelle, 1996, p. 33.

l'autorité des référents et la réflexion sur leurs effets esthétiques ou idéologiques⁷³⁶.

Ce mouvement caractérise le lecteur qui ne peut pas établir la direction du développement du conte insolite.

Un autre groupe de contes dont l'*incipit* introduit dans un univers réel ne satisfait pas les attentes du lecteur car ils tournent vers l'absurde. Nous pouvons examiner cette manière de leurrer le destinataire à partir de : « Il est onze heures, monsieur Lapalissade » et « L'entrevue avec l'homme assez gros qui fume un cigare parfaitement vert » de Jean-Baptiste Baronian et « Le plombier » de Boris Vian. Tous ces contes se basent sur un changement graduel de l'univers représenté. Les premiers indices ne donnent au lecteur qu'une impression de bizarrerie. « Il est onze heures, monsieur Lapalissade » déconcerte tout d'abord par la forme de la narration qui est le discours indirect libre hérissé de répétitions et d'énumérations de mots de la même famille ou de paronomases. Le lecteur retient dans sa mémoire la scène d'ouverture d'une lettre sentant l'urine de chat. Monsieur Lapalissade y apprend qu'il recevra un cadeau accordé par un jury ébahi par ses capacités et dons. On pourrait prendre cette lettre, comme d'ailleurs le fait le protagoniste lui-même, pour une blague mais la signature illisible invite à ne pas accepter des jugements catégoriques ; la lettre est signée par « Le Président du Comité d'Action pour l'Accélération de la Vie Terrestre »⁷³⁷. Le héros oublie vite ce courrier saugrenu car une autre lettre l'informe du rendez-vous avec le président d'une grande agence de presse universelle, l'Inter-Monde. L'appellation de l'entreprise n'est pas gratuite mais elle s'investira de sens dans le final.

La bizarrerie de l'autre récit de Jean-Baptiste Baronian est saisie par le lecteur juste après l'*incipit* : le narrateur qui arrive à un rendez-vous est prié de s'asseoir mais il ne voit aucune chaise. Le lecteur se plaît dans cette scène où naît l'humour : désespéré, le narrateur scrute la pièce à la recherche de tout objet possible servant à s'asseoir, l'homme au cigare vert s'emporte quand le narrateur fait remarquer l'absence de chaises ; ne pouvant convaincre son interlocuteur, le narrateur feint d'être assis :

⁷³⁶ J.-L. Dufays, *op. cit.*, p. 13.

⁷³⁷ J.-B. Baronian, « Il est onze heures, monsieur Lapalissade », in : *Le Grand Chalababa*, *op. cit.*, p. 40.

Je fais le geste de m'asseoir, les fesses dans le vide, les mains à plat sur les cuisses, l'air drôlement hébété [...] ⁷³⁸.

Ainsi, le jeu de crédibilité et de folie commence et le lecteur qui y participe doit faire attention aux menus détails qui pourraient l'aider dans le déchiffrement de l'histoire.

L'inhabituel teinté d'humour se fait sentir également dans « Le plombier » de Boris Vian. Les signes révélateurs sont nombreux : la visite du plombier n'est pas arrangée, cela n'empêche pas le narrateur de laisser l'inconnu entrer dans son appartement ; le plombier semble s'orienter mieux que le propriétaire. La progression de l'insolite ne fait pas sourire continuellement le lecteur ; le jeu des neveux du narrateur près de la chaudière à gaz et la vétusté du système des tuyaux peuvent présager une suite catastrophique.

En poursuivant la lecture des trois contes, le lecteur passe par une étape qui se rapproche de plus en plus de l'irrationnel. Jean-Baptiste Baronian réussit à atteindre l'impensable en prolongeant la durée de l'attente de Monsieur Lapalissade ⁷³⁹. L'extraordinaire s'appuie sur l'incompatibilité de l'heure indiquée par la montre du héros et le temps de la réalité qui l'entoure. Il arrive au rendez-vous en retard (il est onze heures et dix-huit minutes) mais l'hôtesse l'invite à s'installer dans la salle d'attente. Pour Monsieur Lapalissade le temps passe :

Fermer les yeux, les ouvrir, se redresser encore, quelle heure est-il, midi trente, une heure, une heure et demie, quelle heure, quelle heure, une heure cinquante [...] ⁷⁴⁰.

De prime abord, le lecteur peut penser à l'impatience du personnage attendant un rendez-vous important qui étire le temps. Il lui est possible également d'imaginer que c'est le retard du président de l'agence de presse qui est la cause de l'attente prolongée. Enfin, rien ne l'empêche de croire que la montre de Monsieur

⁷³⁸ J.-B. Baronian, « L'entrevue avec l'homme assez gros qui fume un cigare parfaitement vert », in : *Le Grand Chalababa*, *op. cit.*, p. 101.

⁷³⁹ Le héros, Monsieur Lapalissade, ainsi que le directeur de l'agence de presse, Monsieur Matuvu, portent des noms évocateurs. J.-B. Baronian maintient la minuscule du titre pour le protagoniste principal et la majuscule pour le personnage secondaire.

⁷⁴⁰ J.-B. Baronian, « Il est onze heures, monsieur Lapalissade », in : *Le Grand Chalababa*, *op. cit.*, p. 45.

Lapalissade avance, cette dernière interprétation paraît convaincante car à en croire l'hôtesse :

Monsieur Matuvu n'est pas encore arrivé, monsieur, mais ne vous impatientez pas, Monsieur Matuvu est toujours à temps à ses rendez-vous, de toute façon il n'est que dix heures et quart, et, si je ne me trompe pas, il doit vous recevoir à onze heures [...] ⁷⁴¹.

L'insolite teinté d'absurde continue sa progression car le décalage entre la montre de Monsieur Lapalissade et la montre de l'hôtesse semble augmenter. Il ne reste que trois quarts d'heure d'attente mais la montre du héros indique progressivement des heures suivantes. Quand Monsieur Lapalissade sent une légère barbe sur le menton, il est de nouveau convaincu que son attente a déjà duré presque une journée. L'hôtesse le détrompe en disant l'heure exacte : il est dix heures trente-neuf. Ce n'est que lorsque sa montre indique huit heures du matin du lendemain que l'hôtesse annonce à Monsieur Lapalissade l'arrivée de Monsieur Matuvu. Une fois le rendez-vous terminé, il regagne, sans se rappeler comment, l'appartement qui continue à sentir l'urine de chat. L'incroyable aventure de Monsieur Lapalissade ne s'élucide que dans les séquences finales du texte.

Dans « L'entrevue avec l'homme assez gros qui fume un cigare parfaitement vert », Jean-Baptiste Baronian crée l'atmosphère de l'absurde en continuant le jeu de visible-invisible des deux interlocuteurs. Le narrateur fait une illusion avec les cartes vues seulement par l'homme au cigare ; celui-ci, par contre, ne voit pas le jeu de domino dont le narrateur voudrait user. À cela, il convient d'ajouter l'ambiguïté découlant de l'impossibilité de dévoiler la vraie identité de l'homme au cigare : le narrateur le prend pour Monsieur Salmigondi avec qui il a parlé dans la matinée au téléphone, mais l'autre prétend être Archibald Polka. Pour le lecteur toutes ces contradictions ainsi que l'information que le narrateur fait « passer les choses d'un temps à l'autre » ⁷⁴² sont des signes

⁷⁴¹ J.-B. Baronian, « Il est onze heures, monsieur Lapalissade », in : *Le Grand Chalababa*, op. cit., p. 46.

⁷⁴² J.-B. Baronian, « L'entrevue avec l'homme assez gros qui fume un cigare parfaitement vert », in : *Le Grand Chalababa*, op. cit., p. 103.

trahissant que derrière l'absurde peut se cacher une explication logique. Elle jaillit dans le dénouement.

Quant au récit de Boris Vian, « Le plombier », nous y observons la même progression vers l'insolite à travers les scènes absurdes. Bien que le lecteur consente à croire à la normalité de la visite du plombier, il doit vérifier cette impression par la suite de l'histoire où il est frappé par des détails significatifs : la durée du travail du plombier s'étend jusqu'à quarante-neuf heures ; le propriétaire le ranime en lui versant du bouillon par les narines ; ayant repris conscience, l'ouvrier se remet au travail ; ses compétences enfin laissent beaucoup à désirer. Le dénouement, le lecteur en est sûr, ne sera qu'insolite.

Le déchiffrement de la signification des signes révélateurs dans les contes de Jean-Baptiste Baronian et de Boris Vian semble reposer sur un procédé d'indétermination ou, pour dire les choses autrement, sur un des « lieux d'incertitude »⁷⁴³ – le résidu. Ce type d'indétermination est rappelé par Jean-Louis Dufays :

[...] le lecteur identifie une ou plusieurs unités sémantiques qui ne s'intègrent pas au système de signification qu'il a développé⁷⁴⁴.

L'ouverture des contes en question oriente le lecteur tout d'abord vers le récit réaliste. Ensuite grâce aux signes déroutants, il doit changer de références et s'attendre plutôt à un récit fantastique. Finalement, il se rend compte de l'inadéquation de ces éléments révélateurs à ladite catégorie car ils ne sont pas anxiogènes. Cette incompatibilité des unités composant l'univers représenté témoigne d'un autre type de lieux d'incertitude – la contradiction. L'effet d'indétermination autorise deux attitudes du lecteur : il peut chercher à renvoyer les signes aux domaines qui lui sont familiers (c'est le clichage) ou refuser d'achever la construction de signification (c'est la lecture suspensive). Le renoncement à l'élucidation rend possible, à notre avis, une nouvelle voie d'interprétation, celle de l'insolite, accréditée par l'*explicit*. En effet, les dénouements respectifs des contes de Jean-Baptiste Baronian et de Boris Vian se

⁷⁴³ M. Otten, « Sémiologie de la lecture », in : M. Delcroix et F. Hallyn (éd.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Duculot, 1987, p. 343.

⁷⁴⁴ J.-L. Dufays, *op. cit.*, p. 156.

distinguent par leur originalité. Monsieur Lapalissade découvre tout d'abord que la lettre étrange n'est qu'une feuille de papier vierge et lorsqu'il est sur le point d'accepter une explication rationnelle de son aventure (une blague d'un collègue) il reçoit le cadeau annoncé dans le courrier : un globe avec une autre lettre expliquant qu'il vient de participer à une expérience réussie de précipiter la vie terrestre. Cela se fait par l'intermédiaire d'un gaz invisible malodorant représenté sous forme d'encre qui s'évapore. Ainsi s'explique l'information anodine du début de l'histoire concernant l'odeur du courrier. Le globe, quant à lui, est une reproduction de la planète Yellow. Par cet *explicit*, le récit tourne à la science-fiction et déjoue par là les attentes formulées par le lecteur au seuil du conte et puis modifiées au cours du développement.

Il en va de même dans « L'entrevue avec l'homme assez gros qui fume un cigare parfaitement vert » où Jean-Baptiste Baronian opte pour un final similaire : le narrateur découvre qu'il est victime de ses propres capacités d'illusionniste – il est projeté dans l'avenir, le 14 juillet 2016. Aussi étonnants que paraissent ces dénouements, il est possible de les accepter comme des explications régies par une logique d'un autre système. Le lecteur ne peut pourtant pas réagir de la même façon face à la fin du conte de Boris Vian : le plombier s'est trompé d'étage et une fuite d'eau a dévasté un appartement de l'étage supérieur provoquant la noyade de sept enfants de la propriétaire. Cette scène relève de l'absurde, dû d'une part à l'invraisemblance de la tragédie, de l'autre à la réaction du plombier :

La maison vous enverra la note. Mais ne regrettez rien... Il y a toujours du travail pour un plombier dans une salle de bains⁷⁴⁵.

C'est par l'intermédiaire de cette clause que le lecteur est invité à reconnaître le caractère inouï de l'histoire transgressant aussi bien les normes du fantastique que celles du merveilleux.

Dans tous ces contes qui mettent en scène l'humour et l'absurde, nous pouvons observer ce que Jean-Louis Dyfays appelle « la distanciation du stéréotype »⁷⁴⁶, autrement dit l'écart entre sa valeur enracinée dans le collectif et

⁷⁴⁵ B. Vian, « Le plombier », in : *Les Fourmis*, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁴⁶ J.-L. Dyfays, *op. cit.*, p. 245.

la nouvelle signification prise dans le conte insolite. Selon le théoricien, dans le régime ludique :

[...] le stéréotype ne fait plus l'objet de jugements positifs ou négatifs, mais est pris comme une *forme*⁷⁴⁷ que l'on soumet à des manipulations plaisantes dans le seul but de divertir⁷⁴⁸.

Les scènes de rendez-vous, d'attente ou de travail d'un plombier n'ont rien avec ce qu'elles pourraient suggérer car elles sont soumises à des transformations⁷⁴⁹ en vue de faire rire.

Outre la progression de l'inhabituel que nous avons appelé « insolite imprégnant », certains contes introduisant dans un univers réaliste induisent le lecteur en erreur. Une fois l'histoire entamée et située dans un cadre spatio-temporel ordinaire ou familier, un phénomène inhabituel y apparaît. Nous entendons par là que cet événement insolite n'y surgit pas mais il s'y fait voir ou connaître comme une évidence ; c'est pourquoi nous voudrions qualifier cette présence d'« insolite alloué ». Elle peut se réaliser de trois manières.

Premièrement, la manifestation de l'insolite se fait par l'intermédiaire d'un tiers. Le plus souvent, il s'agit d'un personnage qui a subi une expérience irrationnelle et veut la communiquer à quelqu'un d'autre, en général le narrateur. Nous observons ce schéma dans les histoires de scientifiques passionnés, professionnels ou amateurs⁷⁵⁰, dont Guillaume Apollinaire et Henri Gougaud donnent quelques illustrations appropriées. Tous deux puisent dans le domaine de la science et cherchent à retrouver des champs d'expérience inexplorés. Dans « Un guide », première partie du conte « L'amphion faux-messie ou histoires et aventures du baron d'Ormesan », le héros éponyme avoue au narrateur qu'il a

⁷⁴⁷ C'est l'auteur qui souligne.

⁷⁴⁸ J.-L. Dufays, *op. cit.*, p. 245.

⁷⁴⁹ Selon Cl. Bouché, les transformations des personnages, des actions, des thèmes stéréotypés peuvent prendre forme de l'un des six procédés : suppression et/ou adjonction, grossissement et/ou rétrécissement, inversion, déplacement, schématisation et dédoublement, condensation et fragmentation. Idem, *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974, pp. 50-55.

⁷⁵⁰ Le motif du savant apparaît, comme nous l'avons déjà vu, dans « Le bélier » de P. Gripari. Le conteur modifie légèrement le schéma de la révélation scientifique que nous avons remarqué : Marie-André Fuchs formule explicitement l'hypothèse du retour au passé mais elle est réfutée par d'autres archéologues. Le scepticisme de ses collègues semble être la raison de sa réticence ; il préfère dévoiler sa découverte par écrit : dans la note qu'il laisse à son cousin et dans le manuscrit qu'il rédige des siècles avant.

inventé l'amphionie, c'est-à-dire « un nouvel art fondé sur le péripatétisme d'Aristote »⁷⁵¹, et il en expose les principes :

L'instrument de cet art et sa matière sont une ville dont il s'agit de parcourir une partie, de façon à exciter dans l'âme de l'amphion ou du dilettante des sentiments ressortissant au beau et au sublime, comme le font la musique, la poésie, etc.⁷⁵²

Le lecteur peut lire dans l'amphionie une périphrase singulièrement forgée désignant une simple promenade, ce qui est d'ailleurs confirmé par le même raisonnement du narrateur, et l'activité scientifique du baron côtoie une aberration pathologique.

Non moins étrange est la nouvelle science – le toucher à distance – découverte par le même protagoniste revenant dans la sixième partie du même récit de Guillaume Apollinaire. Cette fois, le narrateur qui suit les informations rapportées dans la presse sur l'apparition simultanée d'un messie dans divers lieux semble avisé du phénomène d'ubiquité. Le contact direct avec l'extraordinaire est possible par l'intermédiaire du baron qui se prend pour le messie. Comme dans le cas précédent, le baron étale les étapes de ses recherches aboutissant à l'invention d'un appareil récepteur :

Mes appareils récepteurs sont petits, ont un aspect insignifiant, et il n'est pas encore arrivé qu'on les ait enlevés des endroits où je les ai placés⁷⁵³.

Le lecteur peut à ce moment chercher des signes révélateurs mais les instants, tels l'apparition inattendue du baron ou son appui contre la muraille, retenus dans sa mémoire, ne se chargent de sens que dans le final. Son attention est portée davantage sur cet appareil récepteur que sur le phénomène lui-même. Serait-ce un simple clou que le narrateur aperçoit dans la muraille ?

Le scientifique qu'Henri Gougoud met en scène dans « Le faux pas » n'est plus un amateur. Le docteur Duflos-Tamerlin s'intéresse à la science médicale et

⁷⁵¹ G. Apollinaire, « Un guide », *op. cit.*, p. 232.

⁷⁵² *Ibidem*, p. 233.

⁷⁵³ G. Apollinaire, « Le toucher à distance », *op. cit.*, p. 232.

lutte avec obstination contre la « Camarde »⁷⁵⁴, c'est-à-dire la mort. Grâce à quelques indices, le lecteur peut déduire de cette passion du docteur une obsession malade. Tout d'abord, c'est le bouleversement que le docteur a vécu au moment de la mort de sa femme ; ensuite, l'ardeur qu'il met au travail :

Il lui avait déclaré une guerre impitoyable, et la combattait avec la foi militante des chevaliers légendaires affrontant les dragons caverneux⁷⁵⁵.

Comme ses expériences réussissent, le docteur partage la nouvelle avec le narrateur : il est capable de rajeunir l'homme.

Les histoires de scientifiques passionnés mettent le lecteur devant quelques codes généraux répandus auxquels il recourt lors de la lecture. Par sa compétence littéraire, il s'attend en premier lieu à ce que la révélation de l'extraordinaire produise l'effroi du témoin. Cette expectative n'est pourtant réalisée ni chez Guillaume Apollinaire ni chez Henri Gougaud. L'épouvante y est remplacée par la moquerie ou l'enthousiasme (« Un guide »), par l'indignation devant la supercherie (« Le toucher à distance ») ou encore par l'étonnement et l'attribution de la folie au scientifique (« Le faux pas »). Ensuite, le lecteur recourt au système de référence et essaie de construire l'image générale d'un savant fou pour la comparer postérieurement avec le héros du conte. Les expectatives ainsi formulées paraissent satisfaites. Le motif du savant fou sert habituellement à illustrer le danger que cache la science et le péril qui s'en dégage lorsque le scientifique balance sur les frontières de la vie et de la mort. Les conséquences fâcheuses de l'ébranlement de l'ordre fixe que le savant doit subir en sont des preuves suffisantes. Le baron d'Ormesan est arrêté après avoir composé une antiopée qui nécessitait le vol des objets d'or et risque soit la prison soit l'hôpital psychiatrique (« Un guide »), puis il meurt tué par le narrateur. Le sort du docteur Duflos-Tamerlin est peut-être moins cruel mais aussi tragique : il expérimente sur lui-même et disparaît ou, selon le narrateur, se transforme en un primate inconnu trouvé errant sur une autoroute.

Les histoires de savants fous présentées par Guillaume Apollinaire et Henri Gougaud peuvent être lues sous des angles variés. Ces perspectives ne sont

⁷⁵⁴ H. Gougaud, « Le faux pas », *op. cit.*, p. 31.

⁷⁵⁵ *Ibidem*, p. 31.

autres, pour employer la terminologie de Jean-Louis Dufays, que les modes de lecture adoptés. Un des choix que le lecteur doit effectuer concerne le contenu. Il peut opter soit pour la dénotation soit pour la connotation. La première possibilité se limite à la préférence portée à une explication rationnelle ou une explication irrationnelle des découvertes scientifiques. La première interprétation semble plus convaincante car les révélations des phénomènes insolites sont toujours marquées par la subjectivité. S'il préfère le message implicite, le lecteur des contes d'Apollinaire et de Gougoud pourrait y trouver l'image des rêves éternels de l'homme : le voyage dans le temps et dans l'espace ou la fuite devant le vieillissement et la mort, autrement dit la vie éternelle.

Deuxièmement, la manifestation de l'extraordinaire dans l'univers réel n'est pas rapportée par un personnage mais par le narrateur autodiégétique ou par le narrateur hétérodiégétique (la voix à la troisième personne). Bien que l'apparition d'un fait insolite soit représentée de manières multiples, un trait récurrent, à savoir l'absence de peur⁷⁵⁶, unit ces différents contes. Ce point commun aux récits de l'insolite semble élucidé par Francis Lacassin qui remarque :

Alors que, de siècle en siècle, l'homme se civilise, il perd son innocence et un peu de sa capacité de s'effrayer devant l'inexplicable⁷⁵⁷.

Dès le moment où l'inconcevable, sous ses représentations hétéroclites, cesse d'exister pour l'homme, ils ne l'effraient plus. À titre d'exemple, nous proposons d'observer de plus près quelques textes représentatifs.

Dans « En courant » de Pierrette Fleutiaux, le lecteur s'abandonne à l'histoire ordinaire de la narratrice-joggeuse. Il ne s'agit pourtant pas d'un récit réaliste car aussitôt le phénomène inhabituel se présente : une joggeuse observée par la narratrice commence à sortir prodigieusement de la poche de son short une multitude d'objets :

⁷⁵⁶ A. Gonzalez Salvador associe l'apparition au fantastique et observe le caractère nuisible de l'irruption du surnaturel : « Dans le récit fantastique, nous assistons à la révélation de ce qui était caché, à la manifestation de l'invisible, mais d'un invisible négatif, maléfique. Le fantastique révèle, le temps d'un récit, ce qui aurait dû rester secret » : Idem, « « Merveilleux et fantastique : essai de délimitation », in : *Dimension du merveilleux, op. cit.*, vol. III, p. 268.

⁷⁵⁷ F. Lacassin, *Mythologie du fantastique. Les rivages de la nuit*, Éditions du Rocher, 1991, p. II.

[...] une serviette de plage [...] une bouteille d'eau minérale [...] une pomme, une grappe de raisins, une grosse paire de lunettes de soleil, une paire de lunettes de lecture, une petite machine à écrire extraplate, un dictionnaire, un coussin, une corde à sauter, un appareil photographique [...] ⁷⁵⁸.

Il serait fastidieux d'énumérer tous les objets sortis de la petite poche ; quelque incroyable que soit la scène, elle ne terrifie pas l'observatrice. Quant au lecteur, celui-ci en peut sourire. L'indifférence de la narratrice n'est pas bouleversée même au moment de l'arrivée d'un homme qui témoigne lui aussi de la capacité de sa poche d'où il sort, en dernier, un bébé. Il est probable que le lecteur se sente déconcerté par ce pouvoir magique. L'humour passe à l'étrange et l'insolite se nuance d'absurde car la narratrice avant de s'en aller se sent photographiée par l'inconnue :

Comme ça, au hasard, sans même vraiment regarder. Mais il se trouvait que l'objectif était tourné vers mon banc ⁷⁵⁹.

Cela n'empêche que la narratrice garde un souvenir attendrissant du trio formé par la femme, l'homme et le bébé.

Il y a des contes dans lesquels le lecteur ne trouve pas l'effet d'épouvante en dépit de l'utilisation des poncifs du fantastique. Le narrateur-personnage de « L'inconstant » de Marcel Schneider passe une nuit dans une auberge. Les éléments qui pourraient introduire dans le fantastique, tels la nuit dans une chambre inconnue, la panne d'électricité et le sentiment d'être observé dans les ténèbres, ne terrifient pas le personnage. L'attente du lecteur est déjouée aussi au moment de l'apparition de l'insolite : le narrateur entend une respiration et sent un souffle. Il a le courage de faire face au phénomène et explore la chambre à tâtons. Quand il se rend compte de la présence de chats empaillés, il ne sent que le dégoût. Quand il est attaqué par un animal, l'idée de se sauver n'effleure même pas son esprit. Son attitude ressemble à celle du couple dans « La maison de

⁷⁵⁸ P. Fleutiaux, « En courant », in : *Sauvée !* [1993], Éditions Gallimard, 1995, p. 12.

⁷⁵⁹ *Ibidem*, p. 15.

l'oncle Pierre » de Pierre Gripari qui fait face à un revenant – le frère cossu du marié qui, lui, est pauvre. Pour augmenter la surprise du lecteur, le conteur tient à respecter l'heure traditionnelle de l'apparition du fantôme – minuit. Le recours aux codes socioculturel et littéraire met le lecteur en position embarrassante car tout ce qu'il découvre dans le texte ne correspond pas à son imagination : le revenant veut toujours être obéi :

- Je crois vous avoir dit que vous deviez être couchés tous les soirs à neuf heures...
- Mais maintenant, tu es mort, objecta le pauvre.
- Qu'est-ce que tu dis ? demanda le fantôme d'une voix terrible !
- Je dis que tu es mort !
- Qu'est-ce que tu racontes ?⁷⁶⁰

La dispute avec le revenant et la quiétude des témoins de l'apparition inaccoutumée transgressent les stéréotypes fonctionnant dans la mémoire du lecteur. La violation des codes persiste jusqu'au dénouement des histoires : le narrateur de « L'inconstant » de Marcel Schneider apprend le lendemain que c'est la propriétaire de l'auberge qui tue les animaux et les empaille pour les punir de leur infidélité ; le fantôme ne cesse pas de hanter la maison jusqu'au jour où sa nièce le traverse et s'assied *dans* lui.

La fin suspensive, qui selon Pierre Tibi⁷⁶¹ n'apporte pas de résolution au conflit mais immobilise la scène, est celle de la révélation inattendue dans le texte de Marcel Schneider. Pierre Gripari, lui, opte pour une fin fermée qui rappelle le dénouement heureux des contes merveilleux⁷⁶². Il s'abstient d'offrir au lecteur une morale mais celui-ci peut lire dans l'histoire du fantôme l'inanité de la richesse matérielle, la misère de la solitude et la grandeur de celui qui transmet la vie.

⁷⁶⁰ P. Gripari, « La maison de l'oncle Pierre », in : *Contes de la rue Broca, op. cit.*, pp. 144-145.

⁷⁶¹ P. Tibi, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁶² Les critiques semblent partagés en ce qui concerne la fin heureuse : pour M. Robert, le dénouement heureux est un trait définitoire du conte ; P. Péju s'y oppose : « Il y a d'ailleurs beaucoup plus de contes qu'on ne croit qui se terminent mal, ou en « queue de poisson » et qui n'en sont parfois que plus marquant » : Idem, *La Petite Fille dans la forêt des contes*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A., 1997, p. 22. Dans le cas d'une variante du conte merveilleux, le conte de fées, le final heureux semble de règle. Ch. Carlier souligne qu'un des traits du récit féerique est « l'assurance (avant même l'apparition du danger) que le dénouement sera heureux » : Idem, *op. cit.*, p. 18.

L'« insolite alloué » peut aussi englober les contes où l'apparition de l'insolite suggère l'univers merveilleux car le lecteur y découvre les animaux doués de parole humaine ou des êtres féeriques empruntés souvent à la tradition populaire. Toutefois, le lecteur, surtout celui des récits insolites, ne peut pas oublier que la seule présence d'un motif typique d'une catégorie ne l'autorise pas à classer l'histoire dans le domaine d'où provient cet emprunt. Il en va ainsi par exemple dans « Le chien » ou « Les cygnes » de Marcel Aymé. La capacité de parler dont y sont gratifiés les animaux permet au lecteur d'imaginer qu'il entre dans un univers merveilleux où ce phénomène se produit fréquemment. Or, au début de la lecture, il est mis en vigilance par l'*incipit* qui n'est pas celui de la formule initiale « Il était une fois... », comme nous l'avons déjà dit. C'est le monde familier qui accueille le phénomène extraordinaire qui s'y installe comme une de ses composantes ordinaires. La manifestation de l'inhabituel n'est pas anxiogène : Delphine et Marinette parlent avec le chien, les cygnes et d'autres animaux comme si leur don était une évidence. En profitant du système de références culturelles, le lecteur se convainc bientôt qu'il a affaire à des textes qui passent outre les frontières du merveilleux. Ces récits s'éloignent du conte merveilleux traditionnel dont le dénouement est placé sous le signe du bonheur : le chien revient à son ancien maître aveugle et semble oublier son mauvais traitement ; le départ de l'animal de la ferme devient la source des larmes non seulement des deux filles mais même d'un chat. Le vieux cygne aide Delphine et Marinette à revenir à la maison avant le retour de leurs parents, il le paie de sa vie :

Alors, il se mit à chanter, comme le font les cygnes quand ils vont mourir. Et son chant était si beau qu'à l'entendre, les larmes venaient dans les yeux⁷⁶³.

Comme le dit Catherine Sevestre, les contes ayméens sont remplis « d'une poésie tragique et poignante »⁷⁶⁴.

Le *statu quo* final auquel recourt Marcel Aymé rappelle au lecteur de prime abord le schéma du conte merveilleux mais il s'en différencie car le retour à l'identique n'est pas possible pour tous les personnages (l'oiseau meurt, le chien

⁷⁶³ M. Aymé, « Les cygnes », in : *Les Contes bleus du chat perché*, op. cit., p. 188.

⁷⁶⁴ C. Sevestre, op. cit., p. 321.

revient à son ancien maître par pitié). Un autre point divergent concerne la cessation du règne de la logique irrationnelle : dans le merveilleux, la durée des lois surnaturelles est limitée (par exemple par le douzième coup de l'horloge dans *Cendrillon* de Charles Perrault) ; chez Marcel Aymé les règles gouvernant l'univers extraordinaire semblent s'éterniser.

Finalement, le troisième type que peut incarner l'« insolite alloué » consiste à faire apparaître le phénomène extraordinaire au sein du récit sans qu'il se fasse voir ou à l'introduire dans le final. L'horizon d'attente projette alors le lecteur vers des perspectives qui semblent stables tout au long du déchiffrement. Nous pouvons observer les principes de ce jeu qui consiste à leurrer le lecteur et à le détromper au dénouement en analysant quelques exemples : « La piste et la mare » de Jules Supervielle, « Les bottes de sept lieues » de Marcel Aymé, « Lise changée en lis » de Marie Noël et « Le mannequin noir » de Marcel Schneider.

Les *incipit* de ces contes qui ouvrent sur le monde réel, exotique ou familier, permettent au lecteur de s'attendre à des récits réels et il est maintenu dans cette conviction par le développement des contes qui se concentrent sur les problèmes ou les misères des existences ordinaires : la tonte à la ferme de Juan Pecho chez Jules Supervielle, la maladie et l'agonie de la petite Lise chez Marie Noël, la pauvreté de Germaine Buge élevant seule son fils Antoine dans le conte de Marcel Aymé, la solitude de Brunel qui a subi l'expérience de la guerre et l'incarcération dans un camp concentrationnaire chez Marcel Schneider. Au fur et à mesure du développement des histoires le lecteur n'observe pas de signes perturbant la véracité de l'univers représenté. Les auteurs tiennent à créer et à préserver l'effet de réel ; ils y aboutissent grâce à des moyens variés. Dans « La piste et la mare », Jules Supervielle emprunte des termes de la langue espagnole de la région (par exemple « ranchos », « péones », « Buenas tardes »⁷⁶⁵), recourt aux rapports sociaux entre le propriétaire et ses ouvriers, peint des scènes fidèles aux coutumes de la contrée, présente le meurtre du marchand ambulant turc par Juan Pecho comme un événement confirmant le réalisme psychologique de l'assassin. Les récits de Marie Noël et de Marcel Aymé confirment les perspectives initiales du lecteur aux niveaux thématique et lexical. Conformément à ses compétences socioculturelles et littéraires, celui-ci assigne la véracité aux

⁷⁶⁵ J. Supervielle, « La piste et la mare », in : *L'Enfant de la haute mer*, *op. cit.*, pp. 97, 98, 99.

histoires de gens démunis, comme par exemple celle de Germaine Buge, femme de ménage qui doit supporter les peines de son travail ne permettant pas de couvrir des frais d'une existence minable, et le dédain des autres comme en témoigne une scène de l'hôpital où elle arrive pour voir son fils :

Elle [Germaine Buge] eut le désir fugitif de se mêler au groupe et de s'informer des circonstances de l'accident, mais personne n'avait pris garde à son arrivée, sauf Madame Frioulat qui avait toisé d'un regard peu engageant cette femme sans manteau et sans homme, puisque sans alliance⁷⁶⁶.

Le lecteur reconnaît l'évocation des relations sociales reposant sur des préjugés ; c'est l'effet de réel au niveau thématique. La construction de la véracité de l'histoire par l'intermédiaire de la langue apparaît, par excellence, dans « Lise changée en lis ». Marie Noël intensifie l'impact réaliste du conte par la mise en relief de l'affaiblissement de la petite fille par ses phrases entrecoupées ou limitées à un mot ou un soupir :

« Ouvre... », implora la petite Lise.

[...] Docteur... », murmura Lise⁷⁶⁷.

L'effet de réel dans le conte de Marcel Schneider, enfin, tient à la description du temps morne de la guerre par le narrateur qui, bouleversé par ses expériences, essaie de trouver le soulagement en se rappelant le compagnon de jeu de son enfance – un mannequin de l'atelier de son père peintre.

Les étapes suivantes des histoires ne détrompent pas le lecteur car, même si un phénomène extraordinaire se manifeste, il passe presque inaperçu : après le meurtre du Turc par Juan Pecho un chien « écrase »⁷⁶⁸ l'ombre du mort (« La piste et la mare ») ; Lise est visitée par une jeune fille de brouillard qui lui promet de la sauver de la mort (« Lise changée en lis ») ; les bottes de sept lieues désirées par Antoine sont étalées dans le magasin tenu par un vieillard bizarre qui s'adresse à un oiseau empaillé comme s'il était un être vivant (« Les bottes de sept lieues ») ;

⁷⁶⁶ M. Aymé, « Les bottes de sept lieues », in : *Le Passe-muraille, op. cit.*, p. 168.

⁷⁶⁷ Marie Noël, « Lise changée en lis », *op. cit.*, p. 110.

⁷⁶⁸ J. Supervielle, « La piste et la mare », in : *L'Enfant de la haute mer, op. cit.*, p. 104.

le jeu de Brunel avec le pantin noir consiste à dialoguer à distance (« Le mannequin noir »). L'insignifiance de ces événements paraît doublement accentuée : d'abord par la mégarde des personnages, ensuite par la concision dans la présentation du fait inhabituel. Préparé à un dénouement aussi réaliste que l'ouverture et le développement du conte, le lecteur découvre qu'il a été induit en erreur. Les séquences finales deviennent des lieux de l'apparition de l'extraordinaire : Juan Pecho croit que sa dénonciation à la police est due au seul témoin de son meurtre – le chien ; la mère de Lise découvre sa fille décédée dans une fleur que personne n'avait plantée (l'attention conservatrice du lecteur lui suggère l'interprétation de la transformation, par le titre qui, dans le final, acquiert son plein sens) ; Antoine chausse les bottes de sept lieues et va cueillir des fleurs à l'autre bout de la terre ; ne pouvant pas tuer un soldat allemand, Brunel le laisse ivre avec le pantin, quand il revient, l'Allemand est mort dans les étreintes du mannequin noir. Détrompé par ces dénouements, le lecteur pourrait s'imaginer que la révélation de l'insolite provoquera l'effroi des témoins ; au lieu de l'épouvante, il y lira l'ébahissement de l'assassin, la joie de la mère retrouvant sa fille changée en fleur, le bonheur de l'enfant qui voit son rêve réalisé ou le soulagement d'un lâche qui est exempté de sa fonction de bourreau.

Le jeu entre l'effet de réel et le mensonge n'est pas le seul aspect qui nécessite une étude approfondie. Ces contes prêtent encore à une réflexion sur le code littéraire qui englobe d'abord les représentations des éléments fondamentaux et leurs significations, ensuite les variations sur les motifs des bottes magiques et du mannequin doté d'une vie latente.

Dans « La piste et la mare », Jules Supervielle oppose la terre et l'air par l'intermédiaire des deux personnages qui entrent en conflit⁷⁶⁹. Le lecteur prend Juan Pecho pour l'incarnation de la terre : c'est un propriétaire terrien, immobilisé sur son ranch, son physique est dominé par la pesanteur qui affecte même son ombre et pour cacher le corps du Turc il se sert d'une pierre qu'il lui attache au cou. Le marchand ambulant, symbolisant l'air, est tout son contraire : il voyage, il est libre, il vit en symbiose avec les oiseaux et même après sa mort il reste un être aérien car l'air gonfle son ventre et le surmonte à la surface de la mare.

⁷⁶⁹ Ces deux protagonistes se rapprochent de la construction de type dont parle D. Grojnowski : « Le plus souvent il revient à un seul personnage de représenter un type qui s'affirme avec le maximum d'efficacité par voie d'antithèse, d'hyperbole ou de métaphore » : Idem, *Lire la nouvelle, op. cit.*, pp. 108-109.

La deuxième représentation, celle des bottes magiques, est connue du lecteur grâce à son expérience culturelle. Ce motif est souvent utilisé dans les contes merveilleux, notamment chez Charles Perrault qui donne cet accessoire à quelques personnages : les chaussures du chat botté permettent d'assurer au pauvre meunier une destinée heureuse ; les bottes volées à l'ogre par le Petit Poucet font traverser celui qui les porte sept lieues d'un seul pas. Marcel Aymé s'inspire de ce deuxième récit. Il est loisible de noter que cet objet rêvé par Antoine Buge et ses collègues n'est pas pris par le lecteur comme détenteur d'un pouvoir inhabituel car il est introduit dans une réalité familière et son caractère insolite est mis en doute par l'incertitude des enfants :

Ils soupçonnaient même que l'aventure du Petit Poucet n'était qu'un conte, mais n'en ayant pas la certitude, ils composaient facilement avec leurs soupçons. Pour être en règle avec la vraisemblance, peut-être aussi pour ne pas s'exposer à voir la réalité leur infliger un démenti, ils admettaient que la vertu de ces bottes de sept lieues s'était affaiblie ou perdue avec le temps⁷⁷⁰.

Quand le marchand baisse le prix des bottes pour Germaine Buge, la mère la plus pauvre, le lecteur prévoit la déception d'Antoine mettant des chaussures ordinaires ; or, ses présages ne se réalisent pas.

Quant au mannequin, conformément au code littéraire, il a une symbolique précise. Gilbert Millet et Denis Labé caractérisent cette figure :

Le mannequin, comme la statue animée, l'automate ou la poupée vivante, appartient au même thème fantastique : la représentation humaine douée de vie⁷⁷¹.

Dans l'optique de cette remarque, nous pouvons analyser la nature et le rôle du pantin dans le conte de Marcel Schneider. En premier lieu, il faut dire que le mannequin décrit par Brunel se différencie d'autres modèles devenus stéréotypes car il ne ressemble pas à un être humain ; ensuite la relation entre le pantin et le peintre (le père de Brunel) ou bien une éventuelle démence de l'artiste sont passées sous silence ; enfin, l'animation reste une probable conjecture dont

⁷⁷⁰ M. Aymé, « Les bottes de sept lieues », in : *Le Passe-muraille*, op. cit., p. 161.

⁷⁷¹ G. Millet et D. Labbé, *Les Mots du merveilleux et du fantastique*, op. cit., p. 286.

témoigne le changement de pose. Ajoutons à cela l'absence de peur, comme le trait niant l'appartenance du mannequin noir au domaine fantastique.

Les contes insolites dans lesquels le phénomène extraordinaire se manifeste implicitement au cœur des histoires et explicitement dans les séquences finales sont des textes où l'horizon d'attente du lecteur est déjoué le plus violemment. Par leurs fins inattendues qui font basculer la réalité en irréel, ils invitent le lecteur à la relecture en quête de signes avertisseurs. En ce sens, le conte insolite satisfait à quelques particularités distinctives du jeu dont parle Michel Picard :

[Le lecteur] peut s'arrêter, rêvasser un peu, revenir en arrière, etc., et même, parfois « passer » [...] ⁷⁷².

Que le lecteur puisse interrompre son activité, réfléchir ou revenir en arrière, cela est admis. Il nous semble pourtant que le droit à sauter quelques passages n'est plus valable dans la lecture des formes brèves où, comme nous l'avons vu, les signes évocateurs et nécessaires pour le déchiffrement de la signification sont parsemés tout au long du texte.

L'analyse des *incipit* situant l'action dans une réalité ordinaire nous a permis de distinguer encore un troisième mode de l'existence de l'insolite que nous qualifions d' « insolite co-existant ». Il consiste à juxtaposer dans l'univers représenté deux mondes, rationnel et irrationnel, entre lesquels se meuvent les personnages.

Il y a donc des contes où la réalité décrite au seuil du récit constitue une sorte de monde enchâssant de l'univers enchâssé, régi par des lois autres que naturelles. Nous pouvons l'observer dans « La fabrique » de Marcel Aymé et « Le voyage de Noël » de Marie Noël. Comme dans les cas précédents, les attentes de départ du lecteur ne sont pas comblées car il doit changer de perspective en suivant le passage du personnage de la réalité à un au-delà. Le franchissement de la frontière s'opère moyennant le sommeil ou le rêve du protagoniste. Valérie, la petite héroïne de « La fabrique » de Marcel Aymé, se réveille la veille de Noël et s'aperçoit qu'elle a rongé ses ongles dans son sommeil. En voulant échapper à son acte, dont les conséquences sont la privation des cadeaux de Noël, elle s'enfonce

⁷⁷² M. Picard, *op. cit.*, p. 295.

sous ses couvertures et en même temps elle remonte le temps⁷⁷³. Elle se retrouve en 1845 dans une maisonnette qu'elle habitera avec ses parents jusqu'au bombardement de 1944. Quant à Rose, la lingère du conte de Marie Noël, elle passe la soirée de Noël seule dans son appartement et se rappelle son enfance. Après un blanc typographique⁷⁷⁴, le narrateur poursuit son histoire mais le lecteur se rend compte que la réalité est devenue autre : un ancien ami de famille, Amatre, transmet à Rose l'invitation de ses parents décédés (le lecteur est avisé de leur mort dans les séquences initiales où la solitude de Rose est souvent évoquée). Le merveilleux pénètre cette scène quand Amatre évoque Dieu qui après avoir goûté au gâteau de Rose (c'est à son voisin que Rose offre ce gâteau), accepte que sa mère adresse l'invitation à sa fille. Ainsi, Rose part pour le Paradis.

L'expérience de Valérie et de Rose est aux yeux du lecteur une aventure merveilleuse. Il convient cependant de signaler que le passage de l'univers réel à l'univers où les phénomènes surnaturels peuvent se produire se différencie du franchissement des frontières des deux dimensions que fait le héros du conte merveilleux. Dans le féerique, l'abîme qui sépare les deux mondes ne se fait pas sentir. Le départ de Rose est marqué par le blanc suggestif du texte, par le sous-titre et la distinction des chapitres. L'endroit où elle arrive est une bonne occasion pour le lecteur de comparer les représentations du Paradis ancrées dans l'imaginaire collectif avec celle proposée par Marie Noël. Nous observons que l'auteur suit l'image de ce séjour édénique fixée dans la tradition culturelle chrétienne : les pauvres ont la priorité ; le bonheur éternel, la joie et la sécurité y règnent à jamais. Cette imitation n'est pas pourtant fidèle car Marie Noël semble négliger la présence des anges et met au centre les retrouvailles avec les proches. L'endroit lui-même n'est pas ouvert mais réduit à une maison familiale et son jardin, ce qui ne rappelle pas les représentations du paradis suspendu dans les nuages.

Le merveilleux introduit dans « La fabrique » n'est pas non plus le féerique traditionnel parce qu'il s'épuise sitôt que Valérie se trouve dans la maison habitée par la famille pauvre et nombreuse des Gaigneux. Désormais, le lecteur retrouve la réalité, peut-être encore plus convaincante car centrée sur la

⁷⁷³ M. Aymé, « La fabrique », in : *Enjambées* [1939, 1943, 1951, 1967 pour les contes extraits des recueils antérieurs], Éditions Gallimard, 2000, p. 114.

⁷⁷⁴ S. Rochefort-Guillouet souligne que les blanc typographiques ont une « vocation elliptique qui sollicite le lecteur pour qu'il supplée lui-même le non-dit [...] » : Idem, *op. cit.*, p. 100.

misère de la famille, la maladie et l'exploitation des hommes et des enfants dans l'entreprise. Dans cette réalité, le féérique ne disparaît pas : Valérie reste invisible, sauf pour l'aîné, Léonard, né idiot. Les tentatives de celui-ci pour la saisir échouent car ses mains froissent le vide ; c'est comme si Valérie était dépourvue de son corps – l'absence de traces de ses pieds sur la neige semble en être la preuve indéniable.

Le passage dans un autre monde entraîne la transformation des attentes du lecteur qui passe d'une perspective réaliste à une perspective merveilleuse. Mais une fois de plus, il doit s'attendre à ce que cette modification ne soit pas la dernière. En effet, le dénouement des contes peut brouiller ses figurations. C'est ainsi que l'existence de Valérie au XIX^e siècle est brusquement interrompue et la petite fille, réveillée, se retrouve dans le temps du début. Le motif du réveil est employé aussi par Marie Noël. La fin de « La fabrique » ne renvoie pas le lecteur à la même réalité ; pour un moment, elle se teinte de merveilleux : la fillette tient par la main Hippolyte, le petit garçon agonisant de l'autre époque, et elle lui montre son arbre de Noël. Ainsi, la transgression des frontières entre les deux mondes semblerait possible pour leurs habitants. Cette interprétation du dénouement est contredite car à l'approche des parents de Valérie le garçon disparaît.

Les perspectives du lecteur sont, à des moments différents, comblées ou insatisfaites selon l'imagination des auteurs. Il y a pourtant une attente qui se réalise dans les deux récits, elle concerne la symbolique de la nuit de Noël. Le lecteur retrouve l'adéquation de ce moment évoqué dans les contes avec l'imagerie populaire : c'est un temps exceptionnel où tout paraît possible. Et le recours à ces instants privilégiés, le plus souvent générateurs de bonheur et de joie, peut devenir un bon moyen pour transmettre quelque message : l'aventure de Rose peut être lue par le lecteur comme un conte édifiant où la morale implicite promet la récompense à ceux qui respectent le Décalogue ; la visite de la petite fille dans une famille pauvre peut émouvoir le lecteur ou le sensibiliser à l'inégalité qui perdure toujours. Cela semble se justifier par le choix de la structure diptyque du conte. Selon Michel Guissard, l'opposition de deux univers sert d'une mise en relief :

Le principal intérêt de ce type de structure est de marquer le passage d'une situation ou d'un état à un autre, d'un espace à un autre, de confronter deux destinées, deux points de vue sur un même sujet, d'opposer ou de rassembler deux êtres ou deux groupes sociaux, et de rendre plus visibles les jeux de symétrie⁷⁷⁵.

Le va-et-vient entre l'univers réel et l'univers irréel ne se limite pas au moyen du sommeil ou du rêve. Il y a des contes où les personnages changent de monde après la mort. Le héros éponyme de « L'huissier » de Marcel Aymé apparaît après sa mort devant saint Pierre. L'attention du lecteur est portée dans ce conte sur le thème du jugement présenté d'une manière humoristique : l'huissier se querelle avec le saint, fait appel de son jugement et obtient de Dieu son retour sur terre pour mériter le séjour céleste.

La mort est la condition de l'entrée dans un univers irréel également dans « La femme retrouvée » de Jules Supervielle. Ce conte mérite une attention particulière. Au seuil du récit, le lecteur pense à une histoire réaliste et humoristique : la femme du héros, Chemin, ne sait pas garder pour soi « certaines réflexions intempestives »⁷⁷⁶ et une de ces remarques pousse le mari à s'en aller. Malheureusement, il fait naufrage et arrive dans l'au-delà. Le changement d'espace indique au lecteur que ses attentes ne valent plus dans un monde qui se soustrait à la logique. Grâce à ses connaissances individuelles et collectives, communes aux membres d'une culture, il peut adapter ses perspectives à la nouvelle réalité. L'au-delà lui suggère un lieu autre, différent, inouï, comme celui qu'il découvre chez Jules Supervielle. Il en résulte que le lecteur doit se servir des « référents imaginaires »⁷⁷⁷ qui lui permettent de reconstruire cet espace inaccoutumé. L'au-delà n'est pas le Paradis ni le ciel ; le lecteur est maintenu dans cette conviction par la description du cadre :

On ne voyait pas une seule plume d'ange dans cette partie du ciel. Dieu, les Saints, il n'en était pas question non plus. Certains prétendaient qu'ils avaient existé autrefois, mais nul n'en gardait le souvenir⁷⁷⁸.

⁷⁷⁵ M. Guissard, *op. cit.*, p. 233.

⁷⁷⁶ J. Supervielle, « La femme retrouvée », in : *L'Arche de Noé, op. cit.*, p. 103.

⁷⁷⁷ J.-L. Dufays, *op. cit.*, p. 64.

⁷⁷⁸ J. Supervielle, « La femme retrouvée », in : *L'Arche de Noé, op. cit.*, p. 105.

L'absence des éléments qui, selon l'imaginaire chrétien, assurent la félicité paradisiaque ne confère pas à cette accalmie aérienne un caractère maléfique, comme nous l'avons déjà signalé dans le chapitre consacré au chronotope. La question essentielle, appréhendée dans les analyses de cet espace, porte sur l'existence d'une frontière à traverser. En s'appuyant sur le code littéraire, le lecteur cherche dans le conte de Jules Supervielle la description du franchissement qui est le moment privilégié dans le merveilleux et le fantastique. Or, la mise en scène du personnage traversant la barrière entre le monde réel et l'au-delà n'a pas lieu. Le lecteur qui observe que l'élément dominant du conte est une présentation détaillée de l'endroit lui-même peut supposer que l'action se déroulera désormais dans le ciel. Toutefois, après avoir dirigé l'attention du lecteur sur le cadre, Jules Supervielle retourne au motif du franchissement et en fait usage pour dépeindre le retour sur la terre. Le lecteur découvre l'originalité de cette descente parmi les vivants, déjà dans les indications données à Chemin par un gardien de télescope :

Eh bien, vous n'avez qu'à prendre la grand'route à gauche en quittant la Place des télescopes, celles qu'on nomme l'Avenue des Perspicaces... Vous continuez toujours tout droit jusqu'à ce que vous sentiez aux genoux une fatigue insurmontable. Alors, vous tournerez à droite. Aussitôt votre fatigue disparaîtra, ce sera même le signe que vous êtes sur la bonne voie. Vous irez encore tout droit, jusqu'à ce que vous ne puissiez plus tenir sur vos genoux, et vous tournerez, à gauche cette fois, vous m'entendez, et la fois d'après à droite, et ainsi un certain nombre de fois⁷⁷⁹.

Les conseils paraissent drôles au lecteur mais il doit les prendre au sérieux vu qu'ils concernent un univers qui n'obéit plus au raisonnement rationnel. De plus, il garde l'information que la condition du retour sur terre est l'acceptation de la « condition inférieure »⁷⁸⁰. L'humour s'atténue une fois la descente entamée dans la solitude, les ténèbres et parmi les rochers. Le lecteur devient grave et puis tout à coup étonné car Chemin, arrivé au lieu dit le « Fidèle Souvenir », doit choisir l'animal dans la forme duquel il retournera sur la terre. La scène fait sourire encore une fois : Chemin doit s'adresser à un guichet et y remplir un formulaire, puis il est endormi par l'odeur des sels tendus par un animal-monstre : « une sorte

⁷⁷⁹ J. Supervielle, « La femme retrouvée », in : *L'Arche de Noé*, op. cit., pp. 119-120.

⁷⁸⁰ *Ibidem*, p. 120.

de grand terre-neuve, à mains humaines et oreilles de chat »⁷⁸¹. La métamorphose subie par Chemin paraît le début d'une aventure merveilleuse et pourrait indiquer au lecteur le passage au féérique. Toutefois ce n'est qu'une apparence ; Chemin changé en chien garde la capacité de penser mais il est dépourvu de parole humaine. Il revient, à vrai dire, dans le monde le plus réel avec tous les dangers et les cruautés qu'un chien sans maître peut affronter. Les peines de l'animal émeuvent le lecteur car il sait que la décision de Chemin a été dictée par son amour absolu pour sa femme ; c'est pourquoi il a choisi la durée la plus longue possible de son nouvel état. Outre l'empathie éprouvée par le lecteur devant les malheurs de la bête, d'autres émotions s'emparent de lui. Outré par le mauvais traitement de l'animal par l'amant de la femme de Chemin, puis par les coups des villageois qui le prennent pour un chien enragé, le lecteur est soulagé par le dénouement : Chemin meurt et retrouve dans l'au-delà son apparence humaine.

La lecture du conte de Jules Supervielle peut suggérer l'interprétation de l'histoire de Chemin sous l'angle de la métempsycose. Ainsi, la métamorphose du protagoniste se présente-t-elle comme la représentation insolite d'une réincarnation. Le retour dans l'au-delà autorise le lecteur à entendre dans le récit l'écho du thème des vœux oiseux et nocifs, récurrent dans les contes merveilleux. Dans son conte, Jules Supervielle propose une sorte de mise en abyme du thème. Arrivé dans l'au-delà, Chemin a le droit d'exprimer un vœu : il veut changer son nez qui s'est mis à grandir encore sur terre. Une fois son désir réalisé, le protagoniste en est mécontent car désormais il attire l'attention des autres et il demande un nouveau changement – il reçoit un nez qui ressemble à celui qu'il avait avant l'agrandissement. Selon Christophe Carlier, le thème des souhaits garde quelques traits récurrents :

La conclusion produit [...] un retour à l'identique qui nous invite, sur un ton ironique ou sentencieux, à nous contenter de notre lot⁷⁸².

Son analyse nous permet de montrer les modifications apportées au thème dans la finale du conte par Jules Supervielle. En premier lieu, le retour à l'identique n'est pas le retour à la situation initiale (Chemin avoue son désir après être arrivé dans

⁷⁸¹ J. Supervielle, « La femme retrouvée », in : *L'Arche de Noé, op. cit.*, p. 125.

⁷⁸² Ch. Carlier, *op. cit.*, p. 70.

l'au-delà), ensuite la réalisation du vœu nécessite l'action du personnage même (la descente), enfin le ton adopté est plutôt humoristique.

Certains auteurs trompent le lecteur en l'introduisant dans le monde réel qui soudainement mène vers un univers extraordinaire mais le passage ne se fait pas pendant le sommeil ni après la mort ; au contraire le personnage en éveil en est parfaitement conscient. Leurs textes, s'inscrivant alors dans l'« insolite co-existant », représentent le franchissement de la frontière entre deux univers ce qui pourrait suggérer au lecteur qu'il s'agit de récits merveilleux ou fantastiques. Ces attentes codées sont déjouées plusieurs fois, ce que nous pouvons bien observer dans « Le verger » de Georges-Olivier Châteaureynaud.

L'incipit qui indique un cadre spatio-temporel précis – un camp de concentration – fait hésiter le lecteur entre une optique réaliste ou fantastique qu'il doit choisir pour le déchiffrement. Le récit semble tourner au fantastique quand le garçon pénètre dans un autre monde : il quitte la file des prisonniers et court en direction des barbelés afin de disparaître miraculeusement dans un verger prodigieux. Le lecteur avisé, recourant au code littéraire, se rend compte que ce fantastique est une impression provisoire ; le phénomène insolite fonctionne à deux niveaux : il reste inexplicable et inquiétant pour le soldat allemand, mais il change en merveilleux pour le garçon qui l'accepte sans appréhension :

À sa place, un adulte s'inquiéterait sans doute plus de ce prodige que du danger qu'il vient de courir et de l'incertitude de son sort. Mais lui, ses huit ans hébétés par la guerre et la faim, ne savait vivre que l'immédiat⁷⁸³.

Le lecteur peut interpréter ce refuge comme une sorte de Paradis parce que plusieurs indices lui rappellent les représentations de cet endroit retenues dans ses connaissances socioculturelle et littéraire. Tout d'abord, il est conscient que, dans l'art et la littérature, le Paradis est souvent présenté comme un jardin. Ensuite, ce sont les propriétés de l'endroit où entre le garçon qui légitiment la comparaison : c'est un lieu paisible, un *locus amoenus*, où le temps est suspendu. Dans cet asile, le garçon peut vivre en sécurité car la nourriture – deux pommes sur l'arbre et deux poissons dans la mare, se renouvelle chaque jour. Ce prodige rappelle au lecteur les mythes bibliques : l'histoire d'Ève cueillant la pomme interdite de

⁷⁸³ G.-O. Châteaureynaud, « Le verger », in : *Le Héros blessé au bras*, op. cit., p. 224.

l'arbre de la connaissance du bien et du mal⁷⁸⁴ et la multiplication des cinq pains et des deux poissons⁷⁸⁵ par Jésus.

L'univers merveilleux du conte n'est pourtant pas un féérique traditionnel parce que le protagoniste qui y pénètre n'est soumis à aucune épreuve et parce que le lien avec la réalité n'est pas suspendu : le garçon tantôt abandonne son verger, tantôt partage sa nourriture en la jetant aux pieds des prisonniers. Quant au niveau de l'histoire des prisonniers, l'absence d'étonnement ou de peur équivaut à une acceptation des lois irrationnelles qui régissent le merveilleux. Cela ne veut pas dire que d'autres personnages croient à l'existence de ce deuxième univers ; il s'avère en effet que le verger n'est visible et accessible que pour le garçon.

Le dénouement malheureux du conte peut déconcerter le lecteur qui pourrait s'attendre à un sort meilleur pour l'enfant qui a connu la guerre et l'emprisonnement dans un camp de concentration. Si le lecteur repense à l'histoire du garçon ou la relit, il retrouvera des indices qui lui permettront d'interpréter le final. Au début de son séjour dans le verger, le garçon ennuyé s'imagine des compagnons de jeu. Quand il grandit, cette illusion ne lui suffit plus pour combler le vide qui l'entoure et c'est pourquoi il essaie de faire entrer dans son monde un jeune homme de vingt ans. Quand cette tentative échoue (le jeune homme qui prend le garçon pour un fou est tué par les sentinelles) il ne reste plus au garçon qu'à quitter son refuge. Pour le lecteur, la portée du conte s'avère symbolique : une vie paradisiaque ne comblera jamais le vide ressenti par l'homme seul et, inversement, le pire enfer est supportable si l'homme reste en communication avec autrui.

Ces quelques réflexions sur les contes introduisant le lecteur d'abord dans le monde réel puis le transportant dans un univers irréel par l'intermédiaire de la progression vers l'inhabituel (l'insolite imprégnant), de l'apparition de l'extraordinaire (l'insolite alloué) ou encore par l'enchâssement d'une réalité autre (l'insolite co-existant) nous ont permis de dégager un point unificateur : dans ces contes, la présence du phénomène inaccoutumé n'entraîne pas la dissolution des repères spatio-temporels initiaux. Quant à la dérogation aux règles gouvernant le fantastique et le merveilleux, il nous semble qu'elle permet de considérer le conte

⁷⁸⁴ Cf. Genèse, 3, 1-7.

⁷⁸⁵ Cf. Mathieu, 14, 13-21.

insolite comme un « texte de jouissance » dont la caractéristique est proposée par Roland Barthes :

Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage⁷⁸⁶.

Le conte insolite n'apparaît pas comme une lecture confortable parce qu'il déjoue les attentes du lecteur, joue avec les conventions littéraires et bouleverse dans une certaine mesure les stéréotypes et les expériences du lecteur.

Le deuxième groupe de contes que nous avons distingué englobe les récits qui ouvrent sur le monde réel mais dont les *incipit* et les paragraphes initiaux contiennent des indices révélateurs de l'insolite. Dans cette situation, le lecteur prévenu de la possibilité des événements extraordinaires est rarement effrayé. L'épouvante qui, d'ailleurs, n'est pas sentie par le protagoniste est remplacée par d'autres émotions. Quant au choix du mode de déchiffrement du contenu, il est conditionné par cet avertissement du lecteur qui élit le jeu sur les contenus implicites. Dans son activité, le lecteur observe le lien du conte insolite avec le troisième code discerné par Jean-Louis Dufays, « le code d'*inventio* »⁷⁸⁷ qui se rapporte aux systèmes axiologiques et idéologiques grâce auxquels le lecteur dévoile les valeurs du texte.

Face au phénomène inaccoutumé, le lecteur avisé ne se limite pas à la compréhension de la nature d'un tel événement ; il porte attention plutôt aux conséquences affectant les personnages qui en sont témoins. La vérification des impressions éveillées par les *incipit* contenant les signes avertisseurs peut susciter des réactions variées du lecteur dans le développement et le dénouement des histoires. L'émotion la plus forte est son bouleversement face à la destinée des protagonistes. Nous pouvons observer cette expérience troublante par exemple dans « Feu de braise » et « L'opéra des falaises » d'André Pieyre de Mandiargues ou dans « Le tombeau d'Arminius » de Marcel Schneider. Le lecteur vigilant y

⁷⁸⁶ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Éditions du Seuil, 1973, p. 23.

⁷⁸⁷ J.-L. Dufays, *op. cit.*, p. 78.

garde en mémoire tous les indices révélateurs qu'il prend pour les prémises de l'insolite : Florine qui va au bal donné par les voisins brésiliens inconnus monte l'escalier en spirale qui ressemble à un puits et sent le regard effrayé des habitants entrebâillant leurs portes (« Feu de braise ») ; le capitaine Idalium qui a vu plusieurs fois une créature singulière fuir sur les bords dieppois pénètre dans les grottes du Pollet censées être habitées par une étrange société de troglodytes (« L'opéra des falaises ») ; le Chasseur Arminius, dont la mère a été attaquée en forêt par un animal sauvage, se distingue par sa bestialité physique (une lourde mâchoire, du poil sur le corps) et psychique (la rudesse, la férocité et la passion pour la chasse) qui ne cesse d'augmenter (« Le tombeau d'Arminius »). Outre ces signes explicites de l'extraordinaire, dans sa « performance »⁷⁸⁸, le lecteur porte attention aux mots ou thèmes significatifs, c'est-à-dire actualise les structures discursives, pour parler dans les termes d'Umberto Eco. Dans les codes culturel et littéraire dont dispose le lecteur, l'escalier, par exemple, symbolise une voie d'initiation menant soit au ciel, soit à l'enfer et, au début de « Feu de braise » cette double perspective est prise en considération. Le substantif « troglodyte » qui se répète dans « L'opéra des falaises » dénote étymologiquement celui qui entre dans des trous, donc l'habitant des grottes ou des cavernes. Le lecteur peut pousser son interprétation un peu plus loin et lire dans ce mot l'évocation de l'homme primitif avec sa barbarie ou son respect pour des rites religieux (ce dernier trait caractéristique s'accorde avec le titre du conte). Dans « Le tombeau d'Arminius », le lecteur vigilant retient sans doute le thème de l'attaque d'une bête sauvage sur une femme, dont le décodage nécessite une lecture intratextuelle. *Lokis* de Prosper Mérimée en est l'hypotexte le plus connu. Marcel Schneider qui y puise le thème d'un éventuel viol par un fauve offre une version insolite du « cas ours-garou »⁷⁸⁹ : Arminius se transforme en prédateur intérieurement.

Toutes ces informations saisies par le lecteur le préparent au développement et au dénouement insolites. Il projette alors les figurations sur la suite des histoires et se rend compte que son horizon d'attente est respecté. Dans « Feu de braise », les signes qu'il a notés et interprétés comme des marques de l'insolite confirment son jugement : Florine n'est ni accueillie ni présentée par les hôtes, elle est invitée à une danse frénétique oscillant entre le réel et l'irréel :

⁷⁸⁸ U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p.110.

⁷⁸⁹ G. Millet et D. Labbé, *Les Mots du merveilleux et du fantastique*, op. cit., p. 347.

Elle se demanda si elle n'était pas en train de rêver. Elle eut peur que tout ne fût qu'un rêve, et elle craignit, sachant qu'elle rêvait, dans son rêve, de voir ce rêve s'achever à bref délai et de se réveiller, de perdre le bal des Brésiliens (sans même qu'on lui eût présenté ces mystérieux Brésiliens !). Si elle rêvait, il fallait essayer de rentrer plus profondément dans le rêve et de croire à sa réalité, il fallait oublier la présente inquiétude⁷⁹⁰.

Pour un moment le lecteur avisé peut se demander s'il n'est pas induit en erreur et si toute l'histoire n'est qu'une rêverie. La même incertitude frôle le lecteur dans « L'opéra des falaises » où, en dépit de l'annonce du spectacle inhabituel auquel est invité le capitaine, la grotte semble servir simplement pour une scène singulière et ses habitants n'ont rien d'effrayant. Le lecteur attribue cependant plus d'importance à de petits faits qui légitiment l'optique insolite qu'il a adoptée : le capitaine qui s'assoit devant l'arbre du sacrifice apprend que sa présence a quelque chose de particulier :

Toutes [les femmes dans la grotte] savent dans quel but je vous ai amené ici, et vous n'en trouveriez pas une pour avoir le courage d'être à vos côtés pendant que vous tiendrez le rôle que l'on vous a destiné⁷⁹¹.

Dans le conte de Marcel Schneider, le lecteur voit également ses attentes se réaliser : Arminius ne peut pas vaincre son penchant inné pour la tuerie des animaux sauvages et il semble y être encouragé par son chien qui exerce sur lui une influence mystérieuse et néfaste.

Quelque avisé que soit le lecteur, le dénouement le surprend jusqu'à faire naître son bouleversement : les aventures de Florine s'avèrent être un rêve, elle se réveille dehors emportée par des inconnus qui la tuent ; le capitaine Idalium assiste à la représentation de ses aventures avant d'être poignardé. En ce qui concerne Marcel Schneider, il modifie légèrement le final en transposant sur le lecteur le bouleversement et l'indignation de la nature entière devant les meurtres accomplis par le Chasseur. C'est dans cette lignée, que nous retrouvons l'effet

⁷⁹⁰ A. Pieyre de Mandiargues, « Feu de braise », in : *Feu de braise, op. cit.*, p. 18.

⁷⁹¹ A. Pieyre de Mandiargues, « L'opéra des falaise », in : *Soleil des loups, op. cit.*, p. 138.

final d'une nouvelle dont parle Marcel Schneider : le dénouement inattendu laisse le lecteur « étourdi et chancelant »⁷⁹².

L'attitude et les émotions du lecteur face à l'insolite permettent de dégager la caractéristique distincte de la catégorie – la distance du lecteur ; l'identification du lecteur avec le protagoniste est plutôt rare⁷⁹³. Cela nous permet de considérer la lecture du conte insolite comme « analytico-synthétique », pour parler dans les termes de Jacques Leenhardt et Pierre Jozsa. Ce mode de lecture, désigné par les sociologues, est, selon nous, celui de l'insolite :

[II] ne cherche pas [...] à dépasser le simple enregistrement des faits par une réaction subjective, mais tente une interprétation englobante, seconde les causes et désigne les conséquences⁷⁹⁴.

Le lecteur qui se rend compte du jeu avec les conventions littéraires doit chercher alors une signification inouïe.

La réaction du lecteur face à l'insolite peut être moins intense par exemple dans les contes qui reposent sur le jeu entre la signification grammaticale et la signification rhétorique des phrases. Ce sont des textes qui déroutent le lecteur et provoquent en lui une sorte de vertige interprétatif⁷⁹⁵ ; à titre d'illustration nous pouvons citer « La serviette des poètes » de Guillaume Apollinaire et « Un bon petit diable » d'Henri Gaugaud. Le point de départ, commun aux deux contes, c'est l'*incipit* insinuant le caractère inaccoutumé des histoires grâce à quelques indices latents. Il s'agit donc encore une fois du lecteur informé qui peut orienter ses perspectives moyennant ces prémisses. Le jeu sémantique dans le premier récit apparaît déjà dans le titre. Comme nous l'avons dit auparavant, l'unité de

⁷⁹² M. Schneider, *131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes*, Ouvrage coordonné par Cl. Pujade-Renaud et D. Zimmermann, Éditions Manya, 1993, p. 278.

⁷⁹³ M. Guissard remarque : « Si le personnage de la nouvelle se distingue de celui du roman, c'est en partie à cause de la difficulté pour le lecteur de s'y identifier » : Idem, *op. cit.*, p. 283. F. Rullier-Theuret considère le comique comme un élément entravant l'identification du lecteur avec le personnage : « Le comique introduit inmanquablement une distance entre le lecteur et le monde représenté, et entre l'auteur et l'écriture même » : Idem, *op. cit.*, p. 159.

⁷⁹⁴ J. Leenhardt et P. Jozsa, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, L'Harmattan, 1999, p. 38. Les critiques distinguent encore deux autres modes de lecture : « lecture factuelle ou lecture phénoménale » qui consiste à saisir et reproduire les événements de la narration, et « lecture identifico-émotionnelle » qui, elle, s'appuie sur le processus d'identification qui incite le lecteur à élire et à exclure les personnages du texte.

⁷⁹⁵ La multiplication des significations évoque le postulat de la critique déconstructionniste qui met en relief l'indécidable du sens.

l'article s'oppose à la pluralité de ses usagers. En effet, le lecteur apprend que quatre poètes visitant Justin Prérogue et sa compagne se servent d'une seule et même serviette. Dans le récit d'Henri Gougaud, le lecteur découvre la capacité de la petite fille Jeanne à projeter les images mentales. De prime abord, les situations provoquent des réactions différentes du lecteur : les excuses infinies de l'amie de Justin qui promet à des invités successifs de changer le linge de table sont humoristiques, le fait que cette étrange habitude n'a pas de fin et que la serviette devient vénéneuse dirigent le lecteur vers le soupçon de la démence des hôtes ; quant à l'attitude folâtre de la mère qui voit dans le don de sa fille un pouvoir enviable, elle peut l'étonner. Dans le dénouement, le déchiffrement du contenu semble éclater : les quatre côtés de la serviette reflètent les visages des poètes et les images des êtres projetées par Jeanne entraînent leur disparition physique de la réalité. La phrase prononcée par la fillette (« Voilà. Elle est partie »⁷⁹⁶) reprend le jeu entre la signification grammaticale et la signification rhétorique. Pour le lecteur l'anaphorique peut renvoyer à l'image ou à la mère de Jeanne ; le verbe peut signifier la disparition de la mère en tant que représentation visible sur le mur ou la disparition physique dont parle le narrateur.

À cela s'ajoute la connotation qu'éveille la reproduction d'un être ou de son image : le linceul de Turin, pièce de tissu dans lequel le Christ aurait été enseveli, et le suaire conservant les traits du visage du Christ que Véronique aurait essuyé lors de sa montée au calvaire. Bien sûr, l'emprunt à la mythologie biblique est plus flagrant dans le conte de Guillaume Apollinaire.

L'examen de ces quelques contes d'André Pieyre de Mandiargues, de Marcel Schneider, de Guillaume Apollinaire et d'Henri Gougaud nous amène à noter quelques particularités surgissant lors de la lecture. En dépit des signes avertisseurs au seuil du conte et dans ses premiers paragraphes qui servent à programmer son déchiffrement, l'histoire insolite peut surprendre même le lecteur initié. Il sera étonné non par l'invraisemblance du phénomène extraordinaire, mais par l'impact dévastateur qu'il produit sur les personnages. Le dénouement ambigu témoigne de la plurivocité des contes ce qui permet de les qualifier de textes « scriptibles »⁷⁹⁷, c'est-à-dire, comme l'explique Roland Barthes, de récits prêtant à des interprétations et réinterprétations illimitées par le lecteur.

⁷⁹⁶ H. Gougaud, « Un bon petit diable », *op. cit.*, p. 14.

⁷⁹⁷ R. Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 10.

Les contes insolites qui font naître des émotions fortes et graves chez le lecteur sont équilibrés par les textes dans lesquels les signes avertisseurs, le développement et le dénouement tendent vers l'effet de comique. C'est un autre point différenciant l'insolite du fantastique où, comme le souligne Roger Caillois, est « un *jeu* avec la peur »⁷⁹⁸. Par cette visée que nous observons dans certains contes de notre corpus, nous réfutons l'attribut de l'insolite distingué par Jacques Goimard. Dans son ouvrage *Critique du fantastique et de l'insolite*, le théoricien le caractérise ainsi :

La froideur et l'étrangeté, disons l'absence de sens constituée en parodie de sens, forment une propriété distincte, et même discriminante [...] ⁷⁹⁹.

Il est loisible d'entendre par là que les sentiments mentionnés par Jacques Goimard concernent le lecteur et en font un interprétant détaché. Nous pensons tout de même que par sa plurivocité le conte insolite programme un lecteur coopérant, attentif à l'insolitation de l'univers représenté et revenant sur ses pas dans la construction de la signification du texte. La qualité dont parle Jacques Goimard n'est pas spécifique de la catégorie de l'insolite, par exemple dans les contes où le phénomène insolite fait sourire le lectorat. La définition encyclopédique de l'humour⁸⁰⁰ témoigne déjà de la connexité entre ce mot et l'inhabituel ; le *Robert* désigne qu'il s'agit d'une « forme d'esprit qui consiste à présenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites ». L'amusement devient alors une réaction justifiée du lecteur face à l'insolite. Il en va ainsi par exemple dans « La disparition d'Honoré Subrac » de Guillaume Apollinaire, dans « Le vin de Paris » de Marcel Aymé ou encore dans « Les suites d'une course » de Jules Supervielle. Chez Guillaume Apollinaire, l'humour découle de l'attitude du narrateur quand il apprend le don de mimétisme d'Honoré Subrac : insouciant, il félicite le détenteur de cette faculté merveilleuse enviable et tente lui-même de s'unir avec quelque objet :

Les jours suivants, je ne pensais qu'à cela et je me surprénais, à tout propos, tendant ma volonté dans le but de modifier ma forme et ma couleur. Je tentai

⁷⁹⁸ R. Caillois, *Obliques précédé de Images, images...*, *op. cit.*, p. 22. C'est l'auteur qui souligne.

⁷⁹⁹ J. Goimard, *op. cit.*, p. 490.

⁸⁰⁰ Cf. R. Escarpit, *L'Humour*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

de me changer en autobus, en Tour Eiffel, en Académicien, en gagnant du gros lot. Mes efforts furent vains⁸⁰¹.

Le thème de la métamorphose que le lecteur peut y voir semble mis à l'envers par le conteur qui s'éloigne des représentations merveilleuses ou fantastiques récurrentes dans la littérature et met en relief le côté familial (c'est-à-dire rassurant) ou lucratif de la transformation.

Marcel Aymé et Jules Supervielle obtiennent l'effet d'humour en étendant les instants plaisants sur tout le récit. Au début de l'histoire, le lecteur est amusé par le thème construit sur le contraste que choisit le conteur : c'est l'histoire de Félicien Guérillot, vigneron qui déteste le vin. Pour augmenter l'aspect humoristique, Marcel Aymé joue avec un thème hérité du roman naturaliste – l'hérédité – et assigne à son protagoniste une ascendance d'alcooliques :

Son père et son grand-père, également vigneron, avaient été emportés vers la cinquantaine par une cirrhose du foie et, du côté de sa mère, personne n'avait jamais fait injure à une bouteille. Cette étrange disgrâce pesait lourdement sur la vie de Félicien⁸⁰².

Après cette introduction, la suggestion d'une histoire pleine d'aventures amusantes est contredite par l'interruption du narrateur qui avoue que l'histoire entamée l'ennuie. Les informations que le narrateur donne à propos de son récit, appelées par Vincent Jouve « surjustifications »⁸⁰³, restent cependant dans la visée initiale adoptée dans le conte ; le narrateur s'imagine des aventures plaisantes vécues par Félicien ou imite le parler commun aux citoyens abusés :

Son père donc, l'Achille Guérillot, je vous le répète, un buveur, ce que moi j'appelle un buveur ou si vous voulez, un homme. Eh bien, n'est-ce pas, le père Guérillot, Achille, je parle d'Achille, je ne vais pas bien sûr vous parler du vieux Guérillot, Guérillot Auguste, alors, lui, le grand-père. Bon buveur aussi, tiens⁸⁰⁴.

⁸⁰¹ G. Apollinaire, « La disparition d'Honoré Subrac », *op. cit.*, p. 188.

⁸⁰² M. Aymé, « Le vin de Paris », in : *Le Vin de Paris, op. cit.*, p. 103.

⁸⁰³ V. Jouve, *La Poétique du roman*, Armand Colin / VUEF, 2000, p. 105.

⁸⁰⁴ M. Aymé, « Le vin de Paris », in : *Le Vin de Paris, op. cit.*, p. 105.

Comme en témoigne le fragment, l'humour peut naître au niveau du langage des protagonistes. Le narrateur répète cependant son désintérêt pour les aventures de Félicien et commence une autre histoire, celle d'Étienne Duvilé, un amateur véritable de vin. L'humour relève du contraste : c'est l'opposition entre les deux protagonistes et des situations dans lesquelles ils se trouvent. Selon Jean-Louis Dumont, le rire ressortit à une antinomie⁸⁰⁵ flagrante entre un événement et son décor :

La technique de l'humoriste consiste à opposer l'absurdité d'un fait à la dure réalité du monde [...] ⁸⁰⁶.

Félicien Guérillot souffre de l'abondance du vin, Étienne Duvilé de sa carence. Le manque de boisson éprouvé par ce dernier occasionne des situations originales : après un rêve étrange, il aperçoit une ressemblance extrême de son beau-père avec une bouteille de vin ; quand celui-ci se blesse, c'est du vin, selon le gendre, qui coule et non pas du sang. Le lecteur est amusé ensuite par les soins intéressés qu'Étienne Duvilé apporte à son beau-père et, enfin, dans le point culminant par la tentative de « débouchage » (à l'aide d'un tisonnier) et par la multiplication des hommes-bouteilles de vin que le protagoniste veut boire. À cela s'ajoutent les répliques d'Étienne Duvilé qui, comprises dans leur signification secondaire, contribuent à la création de l'effet d'humour ; nous en citons quelques-unes :

- Voyons, leur [aux enfants] dit-il avec humeur, ne le secouez pas comme ça. Il faut le laisser reposer⁸⁰⁷.

- Enfin, Étienne, finit-il [le beau-père] par lui demander, pourquoi diable avez-vous toujours ce tire-bouchon à la main ? Il ne peut vous servir à rien.

⁸⁰⁵ Pour M. Guissard, c'est sur l'antithèse et le paradoxe que reposent les structures narratives du récit bref, particulièrement de la nouvelle. Cf : Idem, *op. cit.*, p. 152. F. Goyet parle de « la structure oxymorique (antithétique) de la nouvelle : Idem, *La Nouvelle 1870-1925*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 28.

⁸⁰⁶ J.-L. Dumont, *op. cit.*, pp. 15-16. Il faut mentionner que M. Aymé, lui-même, ne s'est pas exprimé théoriquement sur la technique d'humoriste. Cependant dans un de ses contes, « Le nain », il explique par l'intermédiaire d'un clown à quoi consiste le rire : « Ce n'est pas que le bon sens doive manquer à un clown, au contraire, mais nous le mettons plus volontiers là où l'on ne l'attend pas, dans une grimace ou un mouvement des doigts de pied » : M. Aymé, « Le nain », in : *Le Nain*, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁰⁷ M. Aymé, « Le vin de Paris », in : *Le Vin de Paris*, *op. cit.*, p. 113.

- Vous avez raison, convint Duvilé. Il est bien trop petit⁸⁰⁸.

Emmené au poste de police, il [Duvilé] y manifesta le désir de boire le commissaire⁸⁰⁹.

Bien que l'aspect humoristique du conte domine le déchiffrement de l'histoire, le lecteur avisé peut y trouver des moments où le recours à la réalité est teinté d'ironie (le refuge dans une cave abandonné lors de la retraite de 1940) ou de satire (les riches du rêve d'Étienne pensent beaucoup à la souffrance des autres et c'est pourquoi ils jouent « à être pauvres, à avoir faim, à avoir froid, à avoir peur »⁸¹⁰).

Dans le conte de Jules Supervielle l'humour se dégage aussi progressivement, selon les étapes de la transformation du cavalier Sir Rufus Flox en destrier noyé⁸¹¹ dans la Seine mais il tient avant tout aux réactions spontanées que la métamorphose éveille chez le héros et chez les témoins des événements cocasses et prodigieux. La première manifestation du procès de changement de Sir Rufus Flox en cheval – les yeux mêmes du destrier – fait rire le lecteur par le dialogue que le cavalier mène avec son double animal. La deuxième – l'apparition de la queue – provoque une crise de nerfs d'une amie chez qui Sir Rufus Flox déjeune et, la fuite de ce dernier. Les symptômes suivants sont moins bouleversants et provoquent le rire : il hennit et demande à sa femme de chambre un morceau de sucre ; dans les rues, Sir Rufus Flox regarde ou suit les juments. Le faite de cette gradation de l'humour est la remarque de la fiancée du cavalier :

- Vous avez envie de devenir cheval ? dit l'Américaine. En voilà une affaire ! Pourquoi vous retenir ? Il ne faut pas contrarier sa nature⁸¹².

Le lecteur peut entendre ce propos de la fiancée de Sir Rufus Flox comme un indice de l'animalité de l'homme. Jules Supervielle transgresse le cadre du thème de la métamorphose en l'inversant : l'effacement des limites entre l'homme et

⁸⁰⁸ M. Aymé, « Le vin de Paris », in : *Le Vin de Paris*, op., p. 114.

⁸⁰⁹ *Ibidem*, p. 116.

⁸¹⁰ *Ibidem*, p. 110.

⁸¹¹ Le thème de la noyade du cavalier et de sa monture évoque une légende lorraine évoquée par M. Louyot dans son roman *Nuit de Meuse* ; dans ce récit, la noyade est mortelle mais n'empêche pas la remontée répétée du cavalier et de son cheval aux bords d'un étang.

⁸¹² J. Supervielle, « Les suites d'une course », in : *L'Enfant de la haute mer*, op. cit., p. 90.

l'animal, visible dans l'affinité du cavalier avec sa monture, conduit à l'animalisation de l'homme. Il faut dire que le conteur joue encore avec la représentation du cheval propagée par la littérature fantastique où l'animal est doté d'une nature psychopompe. Jules Supervielle se rapproche plutôt de l'imaginaire littéraire anglo-saxon qui, selon Valérie Tritter, voit dans le cheval « un être des confins »⁸¹³. Le lecteur interprète alors la métamorphose de Sir Rufus Flox comme la manifestation flagrante de son animalité qui existait déjà à l'état latent. Ainsi, le conte pourrait être lu dans la perspective psychanalytique qui aime tant démasquer les personnages et dévoiler leur inconscient.

Parmi les contes insolites orientant les perspectives du lecteur en lui offrant des signes révélateurs dans l'*incipit* et les séquences initiales, il y a des récits qui stimulent le jeu des connotations et permettent d'être interprétés du point de vue des allégories ou des messages qu'ils contiennent. « La carte » de Marcel Aymé, « La jeune fille à la voix de violon » de Jules Supervielle et « Le voyage des âmes » de Georges-Olivier Châteaureynaud en sont, à notre avis, de bonnes illustrations.

Tous ces textes impliquent l'attention du lecteur aux contenus implicites dont le repérage est nécessaire pour que le décodage des informations données comme explicites soit juste. La double lecture du conte de Marcel Aymé par exemple dégage l'aspect comique du temps de l'occupation allemande pendant la deuxième guerre mondiale. Les restrictions introduites par l'État d'un côté font rire par leur absurdité, de l'autre rappellent les cartes de vivres fonctionnant réellement. Le lecteur saisit le sous-entendu des soins gouvernementaux visant les « consommateurs improductifs »⁸¹⁴. Comme il est facile de le prévoir, la situation prêterait aux abus, comme par exemple l'infidélité ou encore l'existence à durée voulue, ce qui est souligné par la prospérité du marché noir.

Grâce à sa compétence socioculturelle, le lecteur peut saisir encore quelques instants évocateurs. Dans la queue devant la mairie du dix-huitième

⁸¹³ V. Tritter, *op. cit.*, p. 70.

⁸¹⁴ M. Aymé, « La carte », in : *Le Passe-muraille*, *op. cit.*, p. 59.

arrondissement, Jules Flegmon⁸¹⁵, le narrateur qui attend son tour pour retirer sa carte de vie, aperçoit des écrivains et des artistes célèbres. L'un d'eux est Louis-Ferdinand Céline qui cherche à convaincre que les restrictions sont dues à l'action des Juifs. Ce passage évoque la réalité extralittéraire – l'antisémitisme manifesté par l'auteur de *Voyage au bout de la nuit*.

Un autre élément nécessitant le recours au code littéraire, cette fois, est le premier achat des tickets de vie par le narrateur :

Je me faisais l'effet d'un ogre de légende, un de ces monstres de la Fable antique, qui percevaient un tribut de chair humaine⁸¹⁶.

L'emploi de cette figure imaginaire a pour but l'effet de comique car selon l'imaginaire collectif, l'ogre est anthropophage : l'acceptation des durées de vie supplémentaires et, en conséquence, la suspension d'autrui dans le néant, est pour le narrateur un acte pareil à l'engloutissement, voire au cannibalisme. Il faut se garder de négliger cependant que l'ogre peut être compris au niveau métaphorique. Cette figure fait appel au Cronos grec (ou à Saturne, dans la mythologie romaine), père de Zeus, qui dévore ses enfants. L'étymologie du nom montre la justesse de son apparition dans le conte de Marcel Aymé : il vient du grec *khronos* qui veut dire « temps ». Quant à la signification du mot, elle explique la répugnance à l'égard de l'achat, sentie par Jules Flegmon ; Gilbert Millet et Denis Labbé apportent des éclaircissements pertinentes :

Ce qui effraye, chez l'ogre, outre la menace mortelle qu'il fait peser sur l'innocence, c'est le retour aux instincts animaux de l'homme, l'odorat, les appétits que l'on ne peut contrôler, la violence⁸¹⁷.

L'usage excessif des tickets de vie et la sauvagerie de certains habitants qui veulent à tout prix étendre leur existence se font remarquer dans le conte.

⁸¹⁵ A. Juillard interprète le nom et le prénom du personnage : « Le nom de Jules Flegmon [...] est une sorte de mot-valise fort bien venu : il réunit le prénom Jules (allusion à deux grands « diaristes », Jules de Goncourt et Jules Renard, la syllabe -mon faisant allusion à Edmond de Goncourt), le flegme d'un observateur désabusé de la comédie sociale, et la purulence du *phlegmon* » : Idem, *op. cit.*, p. 74.

⁸¹⁶ M. Aymé, « La carte », in : *Le Passe-muraille*, *op. cit.*, p. 69.

⁸¹⁷ G. Millet et D. Labbé, *Les Mots du merveilleux et du fantastique*, *op. cit.*, p. 339.

La vigilance au sens latent du conte est propre à l'allégorie, dont il est utile de rappeler la définition avant d'examiner sa manifestation dans le récit de Jules Supervielle ; dans l'ouvrage *Vocabulaire de l'analyse littéraire* nous lisons :

Image développée sous la forme d'un récit ou d'un tableau, utilisant une succession cohérente de tropes et permettant une double lecture⁸¹⁸.

L'histoire de la jeune fille possédant une voix de violon peut être lue simultanément comme un récit insolite et comme un récit allégorique. Dans le deuxième cas, la voix musicale de la jeune fille peut être comprise comme enfance ou adolescence et, partant, sa perte comme transformation en adulte. Le choix d'une jeune fille pour protagoniste fait penser à la transition entre deux âges. Cette perspective interprétative est confirmée par l'allusion à un ami anonyme faite par la jeune fille quand elle se rend compte de la banalité de sa voix. Cette perte se lit alors comme la perte de la virginité :

Et elle ne put s'empêcher d'en vouloir à son ami qui avait détruit en elle ces accords singuliers :

« S'il m'avait vraiment aimée... », songeait-elle⁸¹⁹

Bien que la présence du personnage masculin reste implicite dans l'aventure de la jeune fille, il est possible d'imaginer une expérience amoureuse que l'héroïne prend pour un événement déceptif. Il faut constater que la séquence finale du texte comporte une marque visible du passage à l'âge adulte et que le nouvel état est teinté de nostalgie car, devenue une femme pareille à tant d'autres, la jeune fille regrette sa faculté exceptionnelle.

Dans « Le voyage des âmes », Georges-Olivier Châteaureynaud recourt à la figuration allégorique de la mort. L'encyclopédie individuelle dont dispose le lecteur lui rappelle l'image traditionnelle de la mort représentée par une femme, ou un squelette armé d'une faux, dans l'imaginaire chrétien. Le code littéraire connu du lecteur porte également sur les figures des femmes séduisant par leur

⁸¹⁸ D. Bergez, V. Géraud et J.-J. Robieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Armand Colin, 2005, p. 8.

⁸¹⁹ J. Supervielle, « La jeune fille à la voix de violon », in : *L'Enfant de la haute mer*, op. cit., p. 84.

beauté exceptionnelle⁸²⁰, qui, elles aussi, peuvent tenir le rôle de la mort. Si le lecteur s'attend à une telle représentation de la mort dans le conte, il sera déçu car Georges-Olivier Châteaureynaud la déguise en cavalier masculin.

La ferme ou le haras où est amené le protagoniste pourrait être interprété comme une sorte de purgatoire. Dans une vaste pièce, éclairée d'une bougie, se rassemblent de nouveaux arrivants dont les corps changent d'apparence : la jeunesse retrouvée juste après la mort disparaît et les personnages vieillissent en un instant. Puisque le point de départ est la mort de Thomas, son parcours n'est que le voyage de son âme (ce qui est annoncé dans l'intitulé) et l'arrêt à la ferme une étape de la traversée vers le Paradis. Un autre argument autorisant l'interprétation du séjour de Thomas comme le passage par le purgatoire est le départ des rassemblés dans une malle-poste. Le lecteur peut lire dans ce voyage le passage au paradis qui par exemple dans l'iconographie est représenté comme un vol à travers les airs. Dans le conte, il ne s'agit pas d'espace aérien mais le paysage semble dominé par le même vide : il ne porte aucun signe d'activités des hommes.

Le voyage peut représenter le développement de la spiritualité de l'âme aspirant au Paradis. La double lecture des contenus implicites programmerait alors une fin prévisible. Le dénouement du conte laisse cependant le lecteur insatisfait car, tout à coup, celui-ci constate que l'itinéraire ne mène pas au Paradis : devant une frontière symbolique, dissipé, le corps de Thomas est emporté par le vent ; on pourrait se demander si l'anéantissement n'est pas une sorte d'enfer.

Il arrive souvent que l'interprétation allégorique acquière sa validité dans le dénouement. Certains finals déjouent les attentes du lecteur en apportant des infirmations supplémentaires sur le personnage présenté dans le texte. Chez André Pieyre de Mandiargues, par exemple, « Le passage Pommeraye » finit par l'explication que le récit à la première personne est un manuscrit rédigé par un célèbre homme-caïman, qu'il a été découvert après sa mort par un ancien marin devenu saltimbanque qui avait recueilli l'homme-caïman pour son théâtre. C'est le saltimbanque qui a trouvé un homme tout déformé dans un quartier réservé de

⁸²⁰ On peut considérer que l'héroïne éponyme du conte de G.-O. Châteaureynaud, « La belle charbonnière », représente la mort sous les traits d'une femme éternellement jeune, avec une chevelure extraordinaire qui envoûte le chevalier et provoque sa mort lorsqu'il veut la quitter. Mais cette héroïne peut être prise aussi pour une sorcière, d'autant plus que le mot figure dans le texte.

Nantes. Les aventures du personnage suivant une belle femme dans les galeries paraît alors vraisemblable. Par le retour de la date du 14 juillet dans le dénouement, le conte offre un bon exemple des connexions entre le début et la fin qui marquent le récit bref. *L'incipit* situe l'action le jour de la fête ; le texte liminaire revient à cette date et rend plus crédible l'aventure du protagoniste.

Le final inattendu dans « L'enfant de la haute mer » de Jules Supervielle procède autrement : dans le texte explicatif, le lecteur découvre que la petite fille n'est qu'une créature vivant dans l'esprit ou la mémoire d'un marin :

[L'enfant] est née un jour du cerveau de Charles Liévens, de Steenvoorde, matelot de pont du quatre-mâts *Le Hardi*, qui avait perdu sa fille âgée de douze ans, pendant un de ses voyages et, une nuit, par 55 degrés de latitude Nord et 35 de longitude Ouest, pensa longuement à elle, avec une force terrible, pour le grand malheur de cette enfant⁸²¹.

En dépit de la présentation réaliste de la ville et des activités de l'héroïne, la fin dévoile l'investissement dans la fiction. Ce type de dénouement rappelle le renversement *in extremis* par une information qui influe sur la signification⁸²². Le lecteur peut alors relire⁸²³ le conte à la lumière du dénouement qui influe sur la signification de l'histoire ; cela revient à dire, avec Jean-Louis Dufays, que le lecteur doit « resémotiser le texte »⁸²⁴.

2. Le système de références culturelles

Face à un texte nouveau, le lecteur projette et utilise des informations déjà acquises lors d'expériences antérieures. Cette activité constitue, selon Jean-Louis

⁸²¹ J. Supervielle, « L'enfant de la haute mer », in : *L'Enfant de la haute mer, op. cit.*, p. 18.

⁸²² Cf. P. Tibi, *op. cit.*, p. 15 : « Quand un roman arrive à son terme, il est trop tard en général pour que soit introduite une information de nature à provoquer une remise en question radicale de l'interprétation : les jeux sont déjà faits ».

⁸²³ M. Charles observe à propos de la relecture : « Le postulat de l'achèvement de l'œuvre ou de sa clôture dissimule le processus de transformation réglée qui constitue le « texte-à-lire » ; l'œuvre close est une œuvre lue, ayant du coup perdu toute efficacité et tout pouvoir. Le modèle de lecture d'un texte littéraire doit réactualiser sans cesse ce processus de transformation ; se donner non seulement à lire, mais à relire » : Idem, *Rhétorique de la lecture*, Éditions du Seuil, 1977, p. 61. C'est l'auteur qui souligne.

⁸²⁴ J.-L. Dufays, *op. cit.*, p. 164.

Dufays, l'un des types d'orientation première – le « précadrage typogénérique »⁸²⁵. Dans le cas d'histoires commençant d'emblée dans un univers insolite le lecteur paraît d'autant plus soucieux de trouver un correspondant à ce monde nouveau dans son système de référence. Nous ne sommes pas d'accord avec Jean-Bruno Renard qui proclame que le mode de traitement de l'extraordinaire caractéristique de l'insolite consiste en l'« absence de système de référence »⁸²⁶. Nous pensons, au contraire, que face aux contes ouvrant dès l'*incipit* sur l'univers insolite, le lecteur recourt à ses expériences extralittéraires et littéraires qui forment les codes selon lesquels de tels textes peuvent être lus⁸²⁷. C'est en cela que nous nous inscrivons à l'opinion de Wolfgang Iser :

Le choix des normes sociales et des allusions littéraires conditionne toujours la construction de l'arrière-plan référentiel, lequel à son tour permet la compréhension de l'importance des éléments sélectionnés⁸²⁸.

Il est vrai que ces références, dont se sert l'auteur plus ou moins inconsciemment et que le lecteur doit récupérer, sont multiples et hétérogènes et que parfois elles créent une sorte d'amalgame interprétatif ; néanmoins elles sont toujours un point de repère pour le lecteur. Ainsi, convient-il, avec Jacques Leenhardt et Pierre Jozsa, de concevoir la lecture du conte insolite comme activité mettant en jeu la connaissance antérieure ou acquise du monde référentiel et le savoir des codes de lecture qui restent en relation avec la tradition littéraire⁸²⁹.

La performance du lecteur abordant les contes où le déchiffrement du phénomène inhabituel, que nous qualifions d'« insolite ambiant », implique le

⁸²⁵ J.-L. Dufays, *op. cit.*, p. 123.

⁸²⁶ J.-B. Renard, *op. cit.*, p. 50.

⁸²⁷ Les premières références que fait le lecteur sont peuvent être qualifiées de génériques. M. Macé remarque : « La lecture va très vite à la reconnaissance de grands genres ou de « modes » [...], d'universaux de la conscience littéraire – narration, description, discours, lyrisme... Cette perception repose sur des signaux et des allusions mais aussi sur des phénomènes de reconnaissance et de projection beaucoup plus ténus. Il faut supposer en cela une *compétence générique* du lecteur [...] » : Idem, *Le Genre littéraire*, Paris, Éditions Flammarion, 2004, p. 22. J.-P. Goldenstein souligne le recours aux textes antérieurs lors de la lecture : « L'acte de lecture s'effectue toujours sur un fond de lectures antérieures, sur une mémoire textuelle plus ou moins développée selon les sujets et il est certain que l'on a tendance à vouloir, fût-ce inconsciemment, ramener l'Autre au Même au terme d'une lutte des codes narratifs qui demeure généralement implicite » : Idem, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck et Larcier S.A., 1999, p. 18.

⁸²⁸ W. Iser, *op. cit.*, p. 179.

⁸²⁹ J. Leenhardt et P. Jozsa, *op. cit.* Outre les deux connaissances qui nous paraissent essentielles dans la partie présente de notre démonstration, les auteurs mentionnent la connaissance du texte, de l'individu et des hiérarchies de valeurs.

rappel de son déjà lu et de son déjà vécu, prend en considération avant tout le jeu des stéréotypes socioculturels et les codes intertextuels. C'est donc la compétence intertextuelle du lecteur qui règle l'interprétation des contes. Pour Jean-Louis Dufays, elle facilite « le repérage des phénomènes d'hypertextualité et d'intertextualité »⁸³⁰. C'est sous cet angle que nous voudrions aborder certains contes représentatifs de notre corpus. Dans la partie précédente, nous avons pu observer que les attentes du lecteur sont souvent déjouées et que l'insolite s'appuie sur le jeu avec les structures du fantastique et du merveilleux. L'insolite repose aussi sur le jeu avec les significations que les deux catégories impliquent, et c'est cette valeur sémantique que nous prenons en considération dans les pages qui suivent. Il convient d'ajouter que le repérage des signes référentiels par le lecteur fonctionne en dépendance de ses compétences, telles qu'elles sont distinguées par Umberto Eco, entre autres la capacité à interpréter l'« hypercodage rhétorique et stylistique » et la connaissance des « scénarios communs et intertextuels »⁸³¹.

Le premier type de système de références auquel fait appel le lecteur est un univers merveilleux. Certains auteurs des contes insolites se complaisent à faire revivre les protagonistes typiques du féérique populaire ou les héros empruntés aux histoires de Charles Perrault ou des frères Grimm⁸³². Ces contes peuvent être analysés dans l'optique de la théorie de Michel Picard qui compare la réception des textes à un jeu. Le théoricien distingue deux types d'activité ludique du lecteur. Le premier – le « playing »⁸³³ – autrement dit une lecture libre, repose sur l'identification du lecteur aux éléments de l'univers représenté et peut avoir la forme de jeu de rôle ou de jeu d'imaginaire dont la visée est le plaisir du lecteur. Le « game »⁸³⁴ est une lecture ordonnée basée sur la distance réflexive du lecteur envers le texte, due à son expérience, son intelligence et son habileté stratégique. Nous pensons que le déchiffrement des contes insolites renvoyant aux codes et

⁸³⁰ J.-L. Dufays, *op. cit.*, p. 70.

⁸³¹ U. Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, pp. 98-101.

⁸³² R. Godenne observe la récurrence de la référence littéraire qu'il désigne comme « une histoire, un héros censés être connus par tout bon lecteur cultivé, tirés du passé, lointain ou proche, de la littérature française, mais aussi étrangère » : *Idem, Études sur la nouvelle de langue française III*, Genève, Édition Slatkine, 2005, p. 329.

⁸³³ M. Picard, *op. cit.*, p. 94.

⁸³⁴ *Ibidem*, p.162.

aux conventions littéraires ou socioculturelles doit s'assigner prioritairement comme fil conducteur ce deuxième type de performance du lecteur.

La reprise des histoires ou des thèmes merveilleux déjà existants ressemble à un jeu des similitudes et des différences qu'appréhende le lecteur. Certains conteurs de l'insolite, nous l'avons vu, affectionnent particulièrement le thème merveilleux de l'animal doté de la parole humaine. Il s'agit alors de référent imaginaire⁸³⁵, pour emprunter le terme de Jean-Louis Dufays. Le lecteur, participant au jeu réglé, remarque qu'en dépit de la parenté avec la catégorie en question, les histoires d'animaux enfreignent les principes du féérique traditionnel. Nous pouvons examiner cet écart à partir de quelques récits de Marcel Aymé. Tout d'abord, la formule initiale « Il était une fois... » est négligée et l'*incipit* présente l'action située *hic et nunc*, ensuite le passage symbolique (le départ d'un personnage) de la réalité familière au monde gouverné par les lois alogiques n'a pas lieu ou est mentionné très sommairement, comme par exemple dans « Le canard et la panthère » :

Le canard partit d'un bon pas sans se retourner et, comme la terre est ronde, il se retrouva au bout de trois mois à son point de départ⁸³⁶.

Le dénouement, enfin, apporte le plus souvent du malheur à l'animal principal de l'histoire : la panthère ne peut pas supporter le froid d'hiver et gèle dans la neige (« Le canard et la panthère ») ; le cerf qui est devenu ami du chien Pataud et des animaux de la ferme est tué lors d'une chasse et le chien qui a vu la scène ne peut pas s'en remettre (« Le cerf et le chien »).

Au niveau du « playing », ces contes d'abord amusent le lecteur, puis l'émeuvent. La première réaction du lecteur face à l'insolite dérive du comique de situation (les jeux inventés par la panthère auxquels doivent participer tous les animaux de la ferme ainsi que les parents de Marinette et de Delphine, dans « Le canard et la panthère ») et de paroles ; nous citons, à titre illustratif, quelques propos des deux contes. Le poussin en voyant un cerf :

⁸³⁵ Cf. J.-L. Dufays, *op. cit.*, p. 65. Le théoricien distingue les référents qui renvoient au monde réel et ceux imaginaires qui évoquent des personnages, des situations, des cadres irréels.

⁸³⁶ M. Aymé, « Le canard et la panthère », in : *Les Contes bleus du chat perché*, *op. cit.*, p. 84.

- Tiens [...], voilà un bœuf⁸³⁷.

Le bœuf devant le cerf :

- Ah ! qu'il est drôle avec son petit arbre sur la tête ! Non, laissez-moi rire !
Et ces pattes et cette queue de rien de tout ! Non, laissez-moi rire tout mon
souï⁸³⁸.

Le canard qui raconte la première rencontre avec la panthère :

- Mais moi, je n'ai pas perdu mon sang-froid comme bien des canards
auraient fait à ma place. Je lui ai dit : « Toi qui veux me manger, sais-tu
seulement comment s'appelle ton pays ! »⁸³⁹.

Et les parents ignorants à propos du cochon dévoré par la panthère :

- C'est bien la première fois que pareille chose lui arrive. Il aura sans doute
oublié l'heure⁸⁴⁰.

Le final des récits émeut le lecteur car souvent un des animaux positifs périt. Il faut souligner que ce dénouement rompt la structure canonique du conte merveilleux où les bons sont récompensés et les méchants punis. La répétition de la scène où Delphine et Marinette pleurent, soutenues dans leur tristesse par d'autres bêtes de la ferme, sert à toucher plus facilement le lecteur. L'identification de ce dernier aux figures fictives du texte illustre le fonctionnement du « lisant »⁸⁴¹. Ce terme, introduit par Vincent Jouve dans son ouvrage *L'Effet-personnage dans le roman*, désigne une part du lecteur qui lui fait suspendre ses jugements dubitatifs et accepter la règle d'activité littéraire de croire à ce qu'il lit. Pourtant si le lecteur saisit des instances qui ne s'accordent pas aux principes conventionnels du merveilleux, cela veut dire qu'il n'est plus aussi

⁸³⁷ M. Aymé, « Le cerf et le chien », in : *Les Contes bleus du chat perché*, op. cit., p. 29.

⁸³⁸ *Ibidem*, p. 41.

⁸³⁹ M. Aymé, « Le canard et la panthère », in : *Les Contes bleus du chat perché*, op. cit., pp. 84-85.

⁸⁴⁰ *Ibidem*, p. 93.

⁸⁴¹ V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 85. Nous préférons la désignation de V. Jouve à celle de « liseur » proposée par M. Picard car celle-ci n'est pas appréhendée par nous dans la démonstration.

inerte et naïf, en dépit de son identification à l'illusion. En ce sens, il montre son autre part, le « lectant jouant »⁸⁴² et le « lectant interprétant »⁸⁴³, dont nous avons déjà parlé. On ne peut pas oublier que le lecteur a encore le troisième côté – le « lu »⁸⁴⁴ – concernant le repérage inconscient de lui-même à travers le texte, qui, lui aussi, caractérise l'interprétant, celui du conte insolite également.

Le dernier point qu'il faut signaler après la lecture des contes de Marcel Aymé, c'est le fait que le dénouement semble prouver que les deux filles initiatrices des mésaventures ou des malheurs des bêtes n'évoluent pas, n'apprennent rien, et le récit suivant⁸⁴⁵ les met en scène comme oubliées des expériences antérieures.

Plusieurs contes offrent des variations sur les récits inspirés avant tout de Charles Perrault mais aussi des frères Grimm et leur lecture met en jeu la compétence hypertextuelle du lecteur. Le phénomène du recours d'un texte postérieur à un texte antérieur a attiré l'attention de plusieurs théoriciens de la littérature. Julia Kristeva introduit l'appellation d'« intertextualité » ou « transposition »⁸⁴⁶, Mikhaïl Bakhtine propose le terme de « dialogisme »⁸⁴⁷, Gérard Genette élabore la théorie de la « transtextualité »⁸⁴⁸ qui englobe les relations d'intertextualité, de paratextualité, de métatextualité, d'architextualité et d'hypertextualité, qui importe dans la présente partie de notre démonstration. Les contes insolites introduisant le lecteur dans le monde féerique à la manière de l'auteur classique sont alors des hypertextes. Dérivés de textes antérieurs, quelques récits, par exemple, de Philippe Dumas et de Boris Moissard, de Michel

⁸⁴² V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 84.

⁸⁴³ *Ibidem*.

⁸⁴⁴ *Ibidem*, p. 89.

⁸⁴⁵ Cette inertie de Delphine et de Marinette fait penser aux personnages types. Elle est facilement repérable car les héroïnes apparaissent dans chaque conte du recueil.

⁸⁴⁶ Le terme d'« intertextualité » voit le jour pour la première fois dans deux articles de la théoricienne, repris dans son ouvrage *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969. Dans *La Révolution du langage poétique*, J. Kristeva note : « Le terme d'*intertextualité* désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre, mais puisque ce terme a souvent été entendu dans le sens banal de « critique des sources » d'un texte, nous lui préférons celui de *transposition*, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thétié – de la positionnalité énonciative et dénotative ». *Idem*, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974, p. 60.

⁸⁴⁷ C'est sur les idées de M. Bakhtine que J. Kristeva fait reposer son concept. Le théoricien russe n'a pourtant pas employé le terme d'intertextualité. Il forge l'appellation de dialogisme à partir de ses études du roman polyphonique de F. Dostoïevski. Dans son *Esthétique et théorie du roman*, M. Bakhtine écrit : « Le langage du roman, c'est un système de langages qui s'éclairent mutuellement en dialoguant » : *Idem*, op. cit., p. 115.

⁸⁴⁸ G. Genette, *Palimpseste*, op. cit., p. 7.

Tournier ou de Pierrette Fleutiaux, se présentent, en termes genettiens, comme des transformations ou des imitations⁸⁴⁹. La réalisation de la performance du lecteur repose dans ce cas sur sa connaissance des hypotextes. Pour Umberto Eco, c'est un exemple de l'activation des « scénarios intertextuels »⁸⁵⁰ grâce auxquels le lecteur peut s'attendre au développement des histoires conformément aux actions stéréotypées lors de son expérience lectorale. Il est possible que les attentes du lecteur soient déjouées lorsque les séquences traditionnelles qu'il prévoyait sont retournées. En premier lieu, l'identification des contes insolites comme imitations ou transformations de textes déjà existants se fait par l'emprunt des personnages présentés par Charles Perrault ou par les frères Grimm : Blanche-Neige (« La belle histoire de Blanche-Neige » de Philippe Dumas et Boris Moissard), une fée (« Le don de la fée Mirobola », des mêmes auteurs), le Petit Poucet (« La fugue du petit Poucet » de Michel Tournier), Barbe-Bleue (« Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules » de Pierrette Fleutiaux). Le lecteur observe cependant quelques irrégularités par rapport aux hypotextes. En premier lieu, certains auteurs jouent avec les figures traditionnelles en modifiant leurs attributs ; par exemple la Belle au bois dormant devient « La Belle au doigt bruyant » chez Philippe Dumas et Boris Moissard, et le Petit Chaperon prend une autre couleur⁸⁵¹ (« Le Petit Chaperon Bleu Marine » de Philippe Dumas et Boris Moissard) ou un autre vêtement⁸⁵² (« Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules » de Pierrette Fleutiaux). Ensuite, aux niveaux rhétorique et stylistique, le lecteur note l'expression figée dans l'encyclopédie intertextuelle, le fameux « Il était une fois... », qui lui suggère le cadre d'une action éloignée dans un temps et un espace indéfinis. Dans certains contes insolites, pourtant, ce n'est pas une époque révolue mais l'actualité qui sert d'arrière-plan aux événements : le troisième

⁸⁴⁹ Cf. J. Zipes, *Les Contes de fées et l'art de subversion* [1983], Paris, Payot, 1986.

⁸⁵⁰ U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 101.

⁸⁵¹ Une autre couleur de la coiffure de la fillette semble invalider la lecture psychanalytique, comme en propose une B. Bettelheim : Cf. Idem, *Psychanalyse des contes de fées*, Éditions Robert Laffont S.A., 1976, pp. 259-260.

⁸⁵² Le procédé de changement d'attributs est récurrent dans la tradition de conter les histoires. Selon P. Larivaille, le conteur peut se tromper consciemment et systématiquement afin de provoquer les auditeurs et de leur inviter au jeu de reconnaissances. Pour l'auteur c'est un « jeu d'erreurs » : Idem, *Le Réalisme du merveilleux. Structures et histoire du conte*, Nanterre, Paris X, Centre de Recherches de Langue et Littérature Italiennes, Documents de travail et prépublications, n° 28, 1982, p. 136.

arrondissement de Paris (« Le Petit Chaperon Bleu Marine »), l'immeuble à l'angle de la rue des Tournelles et de la rue des Lavandières-St-André également à Paris (« Le don de la fée Mirobola »⁸⁵³) ou Barentin près de Rouen (« La Belle au doigt bruyant »). Enfin, les séquences stéréotypées s'avèrent soit reprises mais modifiées, soit reprises mais introduites aux moments les plus inattendus. Dans « La belle histoire de Blanche-Neige », les séquences narratives suivent celles du conte des frères Grimm mais elles comportent des transformations des personnages, des objets ou du cadre : la méchante reine, remplacée par la présidente de la République, ne pose plus la question sur sa beauté à un miroir magique, mais elle fait un sondage où elle demande : « Suis-je la personne la plus intelligente du pays ? »⁸⁵⁴ ; comme son modèle, le chasseur, Monsieur Lecœur, un « bon à tout faire » est envoyé tuer Blanche-Neige. Quant à l'héroïne éponyme de l'hypertexte, elle diffère de son prototype :

Elle était connue comme le loup blanc, tant elle différait des autres femmes : elle ne portait pas de lunettes, ne fumait pas la pipe, ne jurait pas comme un charretier ni ne passait son temps au bistrot à jouer aux cartes⁸⁵⁵.

En guise d'explication, il faut dire que l'histoire se passe dans un pays où l'égalité des sexes est une devise essentielle. Grâce à sa compétence, le lecteur prévoit la suite du récit : épargnée, Blanche-Neige cherche refuge dans la forêt et arrive ainsi dans une petite maison, où après avoir mangé toute la nourriture du frigidaire, bu de l'eau du robinet⁸⁵⁶, elle s'endort. Les divergences continuent : les habitants de la maisonnette ne sont pas des nains mais des hommes lassés de la dictature des femmes, ils reconnaissent Blanche-Neige ; quand celle-ci s'endort après avoir mangé une pomme empoisonnée, ses compagnons suscitent une guerre civile qui finit par la prise de pouvoir par les hommes et la fuite de la présidente en Amérique de Sud. Dans le dénouement heureux, le lecteur retrouve

⁸⁵³ L'insertion d'une fée dans un cadre réel quotidien constitue une dérogation patente de la poésie du merveilleux. Ch. Chelebroug caractérise cette figure féerique : « Les fées, dont le nom dérive du latin *fata*, « déesses des destinées », et que l'on rapproche volontiers des Moires grecques ou des Parques romaines, incarnent dans notre imaginaire l'irréalité absolue [...] » : Idem, *Le Surnaturel*, *op. cit.*, p. 72. C'est l'auteur qui souligne.

⁸⁵⁴ Ph. Dumas et B. Moissard, « La belle histoire de Blanche-Neige », *op. cit.*, p. 6.

⁸⁵⁵ *Ibidem*, p. 8.

⁸⁵⁶ En dépit de l'initial « Il était une fois... », l'univers ressemble à la réalité familière, ce qui est assuré par l'emploi des mots du vocabulaire d'aujourd'hui.

la même figure d'un beau jeune homme qui embrasse Blanche-Neige pour qu'elle revienne à elle. La similitude avec la fin proposée par les frères Grimm n'est pourtant qu'apparente ; en effet, le conte de Philippe Dumas et de Boris Moissard est chargé d'un message socio-politique qui pourrait être interprété dans l'optique de la critique féministe : la fin consacre le pouvoir des hommes et la place dégradée des femmes.

Dans l'hyperdécodage des contes « Le Petit Chaperon Bleu Marine », « Le don de la fée Mirobola » et « La Belle au doigt bruyant » de Philippe Dumas et de Boris Moissard et dans « La fugue du petit Poucet » de Michel Tournier, le lecteur se sert de sa connaissance des textes de Charles Perrault : « Les fées », « La Belle au bois dormant » et « Le Petit Poucet ». Les principales transformations portent, outre le cadre, sur la psychologie des personnages. Il est notoire que les protagonistes de Charles Perrault sont des types et leur présentation limitée souvent à un trait dominant ou à un attribut. Les contes insolites permettent au lecteur de découvrir la complexité des héros⁸⁵⁷ ; ainsi sont-ils dotés de noms ou prénoms : Lorette (le Petit Chaperon Bleu Marine), Madame Morobola (la fée), Louise (la Belle au doigt bruyant), Clément (le prince charmant), tante Elisabeth (la huitième fée), Pierre (le petit Poucet⁸⁵⁸). Ils ne sont plus des être inertes mais, au contraire, conscients de leurs buts et entreprenants : le Petit Chaperon Bleu Marine, envieuse de l'histoire de sa grand-mère, élabore avec précision un plan pour devenir célèbre ; le loup⁸⁵⁹ libéré de sa cage dans le Jardin des Plantes par le Petit Chaperon Bleu Marine est intelligent et raisonnable et dupe la petite fille qui veut qu'il mange sa grand-mère ; le petit Poucet s'enfuit de la maison car son père veut déménager en ville ; certains semblent même changer de profession, ainsi à propos de la fée nous lisons :

Madame Mirobola passe toute la journée chez elle, on ne sait trop ce qu'elle fabrique ; mais quand vient le soir (vers 7 heures) elle se met du rouge aux

⁸⁵⁷ Ainsi les personnages du conte insolite s'opposent-t-ils aux protagonistes des contes merveilleux types. G. Jean le souligne : « les personnages du conte ne sont que des ombres dont la seule nécessité est d'être les moteurs, relativement passifs d'ailleurs, d'une série d'événements qui se déroulent dans la durée » : Idem, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁵⁸ Poucet est utilisé dans le conte comme le nom ; le petit Poucet est donc le fils du commandant Poucet.

⁸⁵⁹ Le loup qui s'avère être l'arrière-petit-neveu de celui du conte de Charles Perrault, ce dont nous informe le narrateur du récit de Ph. Dumas et de B. Moissard, est un exemple d'intertextualité comprise, au sens de G. Genette, comme la présence de l'hypotexte dans l'hypertexte.

joues, elle enfle son manteau de lapin, elle sort, et marche inlassablement autour du pâté de maisons jusqu'à une heure avancée de la nuit, car une Fée a besoin de prendre l'air, il en a toujours été ainsi⁸⁶⁰.

Son activité péripatéticienne est ambivalente, mais ce qui étonne le lecteur, c'est que son aide aggrave le malheur des personnages comblés : Jean-François, petit neveu de Monsieur Crocheux, un homme extrêmement cruel, obtient la faculté de pleurer des billets ou des pièces de monnaie quand il est battu et cela provoque l'augmentation de la violence de son oncle. Le premier don de la fée qui a voulu aider Jean-François ne lui réussit pas. Seul le changement de cause de l'apparition miraculeuse de l'argent est salutaire pour le garçon : les pièces tombent quand son oncle le fait rire.

Quant aux séquences narratives, elles sont respectées mais comportent des variations de situations qui assurent souvent l'effet comique : le Petit Chaperon Bleu Marine abuse sa grand-mère :

Lorette a mis la télévision en marche, après quoi elle a ôté ses chaussures et s'est glissée dans le lit à côté de sa grand-mère, ou plutôt du loup. Mais au moment où celui-ci se penchait pour l'embrasser, elle a fait un bond en arrière et, tirant de dessous les pelotes de laine le grand couteau de cuisine qu'elle avait pris soin d'apporter :

- Suffit, Loup ! a-t-elle fait d'un ton sec, je sais bien que c'est toi. Finie la comédie. Je ne suis pas aussi bête et naïve que le Petit Chaperon Rouge⁸⁶¹.

Cela dit, elle l'enferme dans la cage à loup. D'autres exemples suivent : au début c'est des yeux de Jean-François que tombent des cigarettes et de l'argent quand il pleure, puis l'argent sort de sa bouche quand il rit ; la Belle au doigt bruyant qui se piquera avec le saphir de l'électrophone ne s'endort pas mais tombe dans une danse frénétique incessante et contagieuse et la levée du sort est annoncé par un cousin Bernard (le remplaçant de la fée) qui proclame simplement qu'il faut attendre l'arrivée du prince charmant⁸⁶². Dans « La fugue du petit Poucet », le

⁸⁶⁰ Ph. Dumas et B. Moissard, « Le don de la fée Mirobola », *op. cit.*, p. 30.

⁸⁶¹ Ph. Dumas et B. Moissard, « Le Petit Chaperon Bleu Marine », *op. cit.*, p. 22.

⁸⁶² Il faut souligner que le conte de Ph. Dumas et de B. Moissard s'arrête au moment du mariage de la Belle au doigt bruyant et omet ainsi les mésaventures de la Belle au bois dormant et de ses deux enfants avec l'ogresse, la mère du prince charmant.

héros accompagné de trois lapins rencontre dans la forêt sept filles dont le nom de famille est Logre, qui l'emmènent dans leur demeure. La famille Logre forme une sorte de secte où on danse, chante, raconte des histoires. Cette pensée est corroborée par des indices différents, par exemple l'inscription au-dessus du lit « Faites l'amour, ne faites pas la guerre »⁸⁶³, les cigarettes qu'on y fume, le discours de Logre sur le Paradis et l'arbre, enfin la nuit passée ensemble :

Il [Pierre] revoit comme dans un rêve le grand lit carré et une quantité de vêtements volant à travers la chambre – des vêtements de petites filles et ceux aussi d'un petit garçon – et une bruyante bousculade accompagnée de cris joyeux. Et puis la nuit douillette sous l'énorme édredon, et ce grouillis de corps mignons autour de lui, ces quatorze menottes qui lui font des caresses si coquines qu'il en étouffe de rire...⁸⁶⁴

L'arrivée de la police, que Logre prend pour les soldats de Yahvé, l'accusation de trafic et d'usage de drogue, de détournement de mineur et d'incitation à la débauche montrent à quel degré le récit de Michel Tournier transforme l'original. Il est difficile d'y voir le conte pour enfants. Le dénouement s'éloigne également de l'original : le petit Poucet s'enferme dans sa chambre avec les bottes de sept lieues que Logre lui a permis de prendre et il fait un voyage en rêve où il retrouve l'arbre.

Le conte de Pierrette Fleutiaux, « Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules », outre les transformations des personnages et des séquences narratives, manifeste encore le mélange de thèmes et motifs propres aux contes particuliers ce qui permet le jeu avec la chronologie fictionnelle des étapes stéréotypées. Il peut alors être analysé à la lumière de deux dialectiques : anticipation / rétroaction et implication / observation. La première consiste à projeter la suite du récit et à revenir à des indices antérieurs pour construire la réception du texte. La seconde concerne l'implication du lecteur dans les textes lors de la formation des perspectives comblant des blancs et la distanciation du lecteur si la vérification révoque ces représentations⁸⁶⁵.

⁸⁶³ M. Tournier, « La fugue du petit Poucet », in : *Le Coq de bruyère* [1978], Éditions Gallimard, 2003, p. 56.

⁸⁶⁴ *Ibidem*, p. 62.

⁸⁶⁵ Cf. V. Jouve, *La Lecture, op. cit.*, pp. 83-84.

Dans le conte de Pierrette Fleutiaux, nous pouvons observer la rupture du script⁸⁶⁶ intertextuel – la logique du récit est perturbée. Conscient de l'emprunt aux contes de Charles Perrault, le lecteur attend que l'action dans l'hypertexte se déroule selon l'ordre canonique du script intertextuel. Le saisissement des écarts par rapport aux hypotextes est possible grâce à la compétence lectrice qui, d'après Umberto Eco, tient à la connaissance des scénarios communs et intertextuels⁸⁶⁷.

Ainsi, après la présentation détaillée de Petit Pantalon Rouge, en particulier son éducation singulière, les attentes du lecteur sont-elles mises en doute car il apprend que la grand-mère habite la même maison que sa fille et sa petite-fille. La rencontre avec le loup paraît alors exclue d'autant plus que les adultes tiennent à ce que Petit Pantalon Rouge ne se trouve pas seule dans les lieux écartés à cause des loups. Pourtant, munie d'une « gomme-qui-colle-tout »⁸⁶⁸, la petite fille est envoyée par sa mère jouer avec un loup. Le schéma est repris encore deux fois : la fillette reçoit chaque jour un autre objet (un fouet, puis un brandon), elle dompte trois animaux et revient vainqueur. Le lecteur peut observer la tripartition des faits ; après l'épreuve, Petit Pantalon Rouge dort trois jours et trois nuits. On pourrait dire qu'à ce moment-là une fin du conte serait fort acceptable ; cependant le narrateur commence une autre action – l'histoire d'un homme à barbe bleue à la recherche d'une femme. Quand l'attention est dirigée vers ce personnage, les perspectives du lecteur sont bouleversées car le narrateur revient à Petit Pantalon Rouge qui est envoyée par sa mère :

- Va jusqu'au village, porte à l'auberge cette galette et ce petit pot de beurre et demande si l'on a des nouvelles de ta mère-grand. Mais n'oublie surtout pas la gomme, le fouet et le brandon⁸⁶⁹.

Lors de son voyage à dos de loup, elle est abordée par Barbe-Bleue qui lui propose de l'emmener dans son carrosse. La montée dans la voiture peut être interprétée comme l'équivalent de l'entrée dans la maison de sa grand-mère par le

⁸⁶⁶ Le script, c'est « une séquence d'actions présentant un caractère stéréotypé », in : J.-M. Adam et F. Revaz, *L'Analyse des récits*, Éditions du Seuil, 1996, p. 19. Nous entendons par le script intertextuel la séquence des événements que le lecteur croit irrévocables dans le récit imitant un hypotexte.

⁸⁶⁷ U. Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 99-101.

⁸⁶⁸ P. Fleutiaux, « Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules », in : *Métamorphoses de la reine*, *op. cit.*, p. 94.

⁸⁶⁹ *Ibidem*, p. 101.

Petit Chaperon Rouge ce qui donne l'occasion de reprendre le jeu de questions et de réponses du texte de Charles Perrault. La tension du texte et, partant, du lecteur augmente par les formulettes de Petit Pantalon Rouge :

- Par ma mère et ma mère-grand, votre barbe est bien bleue ! [...] Par ma mère et ma mère-grand, ce carrosse est bien téméraire ! [...] Par ma mère et ma mère-grand, je ne connais pas ce chemin⁸⁷⁰.

Bien sûr, Barbe-Bleue répond lapidairement, ce qui le rapproche du fameux loup dévoreur de l'enfant, mais il est vain d'anticiper et d'attendre qu'il agresse Petit Pantalon Rouge ; il l'emmène dans son château où bientôt ils se marient. Cette fois, le lecteur est satisfait car il voit se réaliser les actions stéréotypées qu'il conserve dans sa mémoire : Barbe-Bleue doit quitter sa femme car sa barbe se transforme en un buisson d'épines qui ne cesse de pousser ; il laisse à sa femme un trousseau avec les clés, sauf une, et un passe-partout⁸⁷¹ ; Petit Pantalon Rouge reçoit d'abord de nombreuses visiteuses qui ont dédaigné la cour de Barbe-Bleue, puis reste en compagnie de ses deux parentes. Inquiétée la nuit par d'étranges lamentations, Petit Pantalon Rouge descend l'escalier, traverse les couloirs et découvre une petite porte derrière laquelle sont enfermés sept femmes et deux frères de Barbe-Bleue. Quand elle s'échappe du labyrinthe menant vers la porte, elle envoie sa mère et sa grand-mère à la tour pour voir si son mari ne revient pas et lui faire signe de se hâter. À l'arrivée de Barbe-Bleue, un nouveau changement de situation s'opère : Barbe-Bleue se transforme en un loup qui veut dévorer Petit Pantalon Rouge mais elle se défend à l'aide des trois objets reçus de sa mère ; ensuite, sous la flamme du brandon Barbe-Bleue se métamorphose en un bel homme, ce qui le rapproche de la Bête du conte de Madame Leprince de Beaumont. Le dénouement, enfin, maintient le lecteur dans la même incertitude : la mère et la grand-mère de Petit Pantalon Rouge se marient avec les deux frères de Barbe-Bleue qui, lui, reste avec une des sept femmes qui n'a pas formé de couple avec une autre et Petit Pantalon Rouge part vers l'inconnu.

⁸⁷⁰ P. Fleutiaux, « Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules », in : *Métamorphoses de la reine*, *op. cit.*, pp. 101-102.

⁸⁷¹ Il est curieux que cet objet ne revienne pas dans le développement de l'histoire. Petit Pantalon Rouge aurait pu en faire usage devant la porte fermée dans les caves.

Dans ce conte, ainsi que dans les hypertextes précédents, nous observons la transformation des composants stéréotypés de l'univers représenté : les personnages, les actions et les thèmes sont modifiés selon l'un des procédés distingués par Claude Bouché⁸⁷², entre autres : la suppression et/ou adjonction consiste à éliminer ou à ajouter des caractères ou des épisodes (par exemple l'absence de l'ogresse dans « La fugue du petit Poucet » de Michel Tournier, le rejet de l'époque indéterminée dans « Le Petit Chaperon Bleu Marine » de Philippe Dumas et Boris Moissard) ; le déplacement s'exprimant dans le transfert chronologie ou spatial (en témoignent l'époque contemporaine et la réalité parisienne de certains récits) ou la schématisation ou le dédoublement (le deuxième procédé est plus fréquent, par exemple les trois rencontres avec trois loups différents dans « Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules » de Pierrette Fleutiaux). Dans ces contes insolites qui constituent la réécriture des textes antérieurs, les auteurs recourent aux modalités de la perversion dont parle Jean De Palacio :

Pervertir un conte, c'est attenter à son sens, à son esprit et à sa lettre. C'est écrire à rebours d'une tradition bien attestée, représentée ici par les *Contes* de Perrault. C'est altérer les lois du genre, y introduire la disparate, en déformer le registre. C'est faire violence, de quelque façon que ce soit, aux attendus du merveilleux. C'est encore privilégier la partie aux dépenses du tout, être infidèle aux proportions, grossir le détail minuscule, dénaturer les mobiles, brouiller les rôles, abâtardir le langage. C'est enfin inverser le beau et le laid, le bien et le mal, de façon, non plus passagère, mais durable et permanente⁸⁷³.

Nous retrouvons dans la conception de perversion du théoricien les traits définitoires de l'insolite : la négligence envers les règles poétiques et le nouvel état des choses⁸⁷⁴.

⁸⁷² Cl. Bouché, *op. cit.*, pp. 50-55.

⁸⁷³ J. De Palacio, *Les Perversions du merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Nouvelles Éditions Séguié, 1993, p. 29.

⁸⁷⁴ Selon J. Ługowska, le contenu du conte merveilleux littéraire peut rester en relation éloignée avec le code générique et même il peut en violer plus ou moins visiblement certaines règles : Cf. Idem, *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1981, p. 32.

Il serait intéressant de comparer plus profondément ces contes insolites avec leurs modèles, par exemple au niveau linguistique, mais cela dépasserait le cadre de notre projet.

Tous ces contes qui empruntent des personnages ou des thèmes aux textes antérieurs témoignent des liens existant entre les œuvres variées ; cela revient à dire avec Umberto Eco qu'« on ne fait des livres que sur d'autres livres et autour d'autres livres »⁸⁷⁵. Ce dialogisme entre des œuvres littéraires variées invite à attribuer au lecteur l'aspect distingué par Michel Picard – le « lectant » qui est « une nouvelle instance ludique entrant en relation avec le *liseur* et le *lu* »⁸⁷⁶. Ainsi, le lecteur paraît triple : le « liseur » est la partie qui maintient le lecteur avec le monde extérieur ; le « lu » est celle qui s'identifie avec les émotions suscitées par le texte ; le « lectant », enfin, constitue la part qui s'appuie sur la réflexion, l'attention portée au texte et sur le savoir du lecteur⁸⁷⁷. Ainsi, dans le conte insolite, nous pouvons observer le « lectant » lors du déchiffrement des hypertextes qui dévoile la fonction de divertissement des histoires. Cela nous fait penser au troisième degré d'implication dans la lecture dont parle Béatrice Bloch – « un état métacommunicationnel »⁸⁷⁸. D'après la théoricienne, c'est la situation où le lecteur joue avec sa réflexion symbolique tout en restant détaché d'identification au niveau imaginaire.

Outre le recours aux contes de Charles Perrault, il y a également des emprunts à d'autres textes littéraires. Dans « L'ours » de Pierre Gripari, la peau de l'animal éponyme s'animant et se métamorphosant permet d'entendre des échos de « Peau d'âne » toujours de Charles Perrault mais aussi de *La Peau de chagrin* de Balzac ou de *Lokis* de Prosper Mérimée. Le déchiffrement des textes réécrivant les histoires antérieures peut être résumé dans le propos de Michel Viegnes :

Tout au long du processus de lecture s'établit un jeu d'échanges entre les attentes modifiées et les souvenirs transformés⁸⁷⁹.

⁸⁷⁵ U. Eco, *Apostille au Nom de la Rose* [1983], Éditions Grasset, 1985, p. 55.

⁸⁷⁶ M. Picard, *op. cit.*, pp. 213-214. C'est l'auteur qui souligne.

⁸⁷⁷ Cf. M. Picard, *op. cit.*, p. 214.

⁸⁷⁸ B. Bloch, « Intensification ou effacement de la forme : quel impact sur l'engagement symbolique et imaginaire du lecteur ? », in : *L'Expérience de lecture*, Études réunies et présentées par V. Jouve, Paris, Éditions L'improviste, 2005, p. 148.

⁸⁷⁹ M. Viegnes, *op. cit.*, p. 192.

L'univers mythologique païen est le deuxième type de système de références qui peut servir au lecteur dans le déchiffrement des contes l'introduisant dès le début dans le monde insolite. Il en profitera assurément lors de la lecture des récits comme « Notre-Dame-des-Hirondelles » et « Kâli décapitée » de Marguerite Yourcenar.

La lecture de ces deux contes est orientée dès l'*incipit* vers la mythologie grâce à, respectivement, la présence des Nymphes et l'apparition de la déesse hindoue Kâli⁸⁸⁰. Il serait pourtant erroné de faire appartenir ces histoires exclusivement à la catégorie du merveilleux païen. En effet, le lecteur peut y sentir le heurt de deux univers extraordinaires. Tout d'abord, il est confronté à des êtres mythologiques – les nymphes et la déesse Kâli – qui orientent immédiatement son horizon d'attente vers les temps légendaires des mythes de la tradition européenne et hindoue. Dans le premier conte, la présence de ces créatures mystérieuses ne provoque pas d'effroi, surtout pas celui présenté à la façon fantastique : le moine Thérapion s'acharne avec témérité à détruire ces êtres fabuleux, les villageois continuent à les chérir tout en subissant leur nocivité. Si l'ermite craint les Nymphes, c'est moins pour leur nature extraordinaire et pernicieuse que par le fait qu'elles détournent les fidèles de la foi chrétienne et maintiennent les sortilèges païens. Kâli, décapitée autrefois par les dieux jaloux, unissant en soi la divinité et la souillure, la déchéance corporelle, épouvante plus qu'elle ne séduise. De la même manière que les Nymphes, elle apporte la mort mais ses actes meurtriers ne sont fortuits, comme dans le cas des déesses de la nature. La description des nymphes et de la déesse sert d'ancrage dans le monde légendaire : les Nymphes en font partie intégrante, Kâli descendue sur terre ne peut plus remonter au ciel d'Indra. Comme leur existence n'est jamais mise en doute, il est possible d'orienter le décodage vers le merveilleux païen. Assurément, la magie pénètre le monde quotidien du moine et des villageois, le sacré s'unit au profane (ce qui paraît symbolisé par l'habitation des Nymphes dans les ruisseaux et les arbres). Les enfants, les vieillards, les jeunes hommes ne peuvent pas se dérober à l'envoûtement de Kâli ni rompre son charme.

⁸⁸⁰ Dans le cadre de ce conte inspiré par un mythe hindou, l'interprétation faite par le lecteur peut être fautive parce que le texte relève du code étranger au lectorat européen. Pour J.-L. Dufays, c'est un exemple de l'indétermination du sens. Idem, *op. cit.*, pp. 21-22.

Si le conte « Notre-Dame-des-Hirondelles » se terminait au moment de l'agonie des Nymphes poursuivies par le moine jusqu'à la grotte rebâtie en chapelle, il serait inscrit sous le signe du merveilleux païen. L'histoire de Kâli pourrait aussi finir par l'éternelle errance de la déesse. Les dénouements des récits, pourtant, ouvrent une nouvelle voie interprétative. Emmurées dans la grotte-chapelle, les Nymphes sont près d'expirer mais une femme mystérieuse vient les libérer en les changeant en hirondelles. Dans l'optique du merveilleux païen, cette inconnue sur le chemin ne menant nulle part pourrait représenter une fée salvatrice : sa parole est douce et grave ; jeune et vieille à la fois, elle porte un manteau noir qui n'obscurcit pas la clarté qui émane de sa figure. L'intercession en faveur des Nymphes qui, selon la femme, ne sont pas niées par Dieu confirme les soupçons du lecteur : c'est la Vierge Marie. Il peut l'identifier ensuite grâce aux indices inclus dans le texte qui appartiennent au système de références socioculturelles et littéraires :

J'aime les grottes, et j'ai pitié de ceux qui y cherchent refuge. C'est dans une grotte que j'ai mis au monde mon enfant, et c'est dans une grotte que je l'ai confié sans crainte à la mort, afin qu'il subisse la seconde naissance de la Résurrection⁸⁸¹.

La réunion de personnages provenant de deux traditions, le paganisme et le christianisme, attribue à l'histoire une nouvelle valeur : c'est une tentative de réconciliation de deux visions du monde, l'antique et la chrétienne. Cette union qui transgresse les conventions du conte merveilleux et celles de la légende, permet de qualifier le conte d'insolite.

La déesse Kâli rencontre un Sage, ni vieux ni jeune, auréolé de lumière. C'est une sorte de saint qui la bénit, grâce auquel elle découvre l'inanité du désir et obtient la promesse de délivrance à condition d'être patiente. Il est loisible aussi au lecteur de voir dans le Sage l'incarnation de la sagesse universelle des grands philosophes issus de la culture européenne ; dans ce cas, le conte unirait le monde légendaire hindou et la réalité antique, l'Orient et l'Occident.

⁸⁸¹ M. Yourcenar, « Notre-Dame-des-Hirondelles », *op. cit.*, p. 100.

À l'opposé du système de références mythologiques païennes se trouve l'ensemble des points de repère de l'univers mythologique chrétien. Nous pouvons classer certains contes de notre corpus selon le thème principal et son interprétation par le lecteur recourant aux codes socioculturel et littéraire.

Dans le premier groupe, nous rassemblons les textes qui reprennent les histoires bibliques, par exemple la création du monde et la Nativité avec leurs figures centrales. La lecture de récits comme « Le petit cochon futé » ou « Le petit Yéhovah » de Pierre Gripari, « L'œuvre du sixième jour » de Marie Noël, « Le bœuf et l'âne de la crèche » de Jules Supervielle ou « Saint Joseph cherchant les trois Rois » de Marie Noël montre non seulement les emprunts aux légendes bibliques mais aussi les transformations apportées aux hypotextes.

On peut observer la dérogation aux conventions fixées dans l'imaginaire collectif chrétien concernant la doctrine chrétienne : le dogme de la Sainte Trinité, qui veut que Dieu unique soit en trois personnes coexistantes, consubstantielles et coéternelles, est négligé et le Créateur apparaît comme un petit Dieu qui vit avec sa mère Dieu (« Le petit cochon futé ») ou le petit Jéhovah élevé par une veuve, Madame Gott (« Le petit Jéhovah »). L'acte génésiaque ensuite est représenté comme le jeu du petit Dieu : la création du monde peut se faire sur une feuille de papier et au moyen de crayons de couleurs (« Le petit cochon futé ») ou elle peut être aussi une sorte de test médical à l'aide d'un cosmos qui devient un jouet (« Le petit Jéhovah »). La création de l'homme est montrée comme un acte gratuit : dans le conte de Marie Noël, après avoir formé la meilleure créature, le chien, Dieu veut se reposer car « Il n'est pas bon qu'un artiste se surmène au-delà de son inspiration »⁸⁸². Mais à cause de l'importunité et l'entêtement du chien qui veut à tout prix avoir un maître, Dieu crée l'homme qui, comme le prévoyait le Démiurge, est raté. Chez Michel Tournier, le premier homme est un hermaphrodite dont le sentiment de déchirement ne se calme qu'après sa division en deux êtres :

Alors Jéhovah retira de [corps d'Adam] tout ce qui était femme : les seins, le petit trou, la matrice.

⁸⁸² M. Noël, « L'œuvre du sixième jour », *op. cit.*, p. 81.

Et ces morceaux, il les mit dans un autre homme qu'il modela à côté dans la terre humide et grasse du Paradis⁸⁸³.

Le jeu avec les stéréotypes conservés dans la mémoire collective chrétienne apparaît aussi dans la représentation de la Nativité : le thème traditionnel des Rois Mages cherchant le nouveau roi juif est renversé ; dans le conte de Marie Noël, c'est saint Joseph qui cherche les trois Rois.

L'intertextualité remplit dans la plupart des contes une fonction ludique.⁸⁸⁴ Cependant « Le petit Jehovah » de Pierre Gripari s'éloigne nettement de cette tendance. Madame Gott achète un cosmotest car elle s'inquiète de la santé du petit Jehovah. Celui-ci est examiné par le docteur Geist lors d'une entrevue qui rappelle une séance chez un psychologue ou psychiatre⁸⁸⁵. Le docteur diagnostique une désadaptation sociale que le malade pourra vaincre en se punissant symboliquement. Le petit Jehovah continue donc l'évolution du monde en suivant les récits bibliques. La guérison coïncide avec la mort du fils du petit Jehovah et le cosmos peut être jeté dans « les chotaga »⁸⁸⁶. Le mot, emprunté au langage « quadridimensionnel », comme en informe le narrateur du récit enchâssant, peut symboliser l'apocalypse.

Le deuxième groupe se compose des contes qui se distinguent par l'hétérotropie du cadre mais ce lieu autre rappelle soit le ciel ou le Paradis, soit l'Enfer. Nous pouvons examiner l'activité du lecteur face à l'insolite à partir des textes représentatifs, tels : « Les boiteux du ciel » de Jules Supervielle, « Paradiso » de Georges-Olivier Châteaureynaud, « Midi » de Pierre Gripari, « La fosse aux péchés » de Marcel Aymé.

Tout d'abord, le lecteur peut supposer que le cadre étrange de l'action est le ciel ou le Paradis grâce aux mots significatifs utilisés dans les titres des contes. D'autres indices révélateurs surgissent au début et dans le développement des textes. Sont conformes à l'imaginaire collectif concernant le ciel et le Paradis, les

⁸⁸³ M. Tournier, « La famille Adam », in : *Le Coq de bruyère*, op. cit., p. 13.

⁸⁸⁴ Comme le note T. Samoyault, le pastiche, qui est fréquent parmi les réécritures des textes antérieurs, « a presque toujours une visée ludique, satirique même » : Idem, *L'Intertextualité*, Armand Colin, 2005, p. 64.

⁸⁸⁵ La maladie du petit Jehovah, le sentiment de culpabilité, évoque le complexe d'Œdipe ; dans le conte, l'impulsion meurtrière est dirigée contre Madame Gott.

⁸⁸⁶ P. Gripari, « Le petit Jehovah », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, op. cit., p. 188.

représentations de ces endroits comme « un large espace céleste »⁸⁸⁷ (« Les boiteux du ciel) ou une île merveilleuse (« Paradiso »).

L'image du ciel proposée dans « Midi » par Pierre Gripari s'éloigne du modèle communément répandu, répété dans le conte de Jules Supervielle, parce que le ciel s'y trouve sur la terre, dans un lieu concret, les rues de Paris :

Sans me presser, mais sans perdre de temps, je prends la rue de La Boétie, puis la rue Miromesnil que je redescends jusqu'à la place Beauvau. Une fois là, je retrouve la foule amie qui m'entraîne tout au long de l'avenue Marigny, jusqu'aux Champs-Élysées⁸⁸⁸.

Nous avons déjà signalé que la reconnaissance du lieu paradisiaque ou céleste entraîne la question du passage de l'univers réel dans l'au-delà après la mort et le jugement des morts. Le franchissement de la frontière séparant le monde réel de l'univers imaginaire est le plus souvent limité à une simple apparition dans le ciel. Il y a cependant certains auteurs qui peignent le passage comme un voyage, comme par exemple dans « Le voyage des âmes » ou dans « Paradiso » de Georges-Olivier Châteaureynaud.

Le deuxième récit mérite un examen plus détaillé par le jeu avec les attentes légitimes du lecteur. Ses réactions face à l'insolite, qui se fonde sur le mélange d'éléments hétéroclites empruntés à des catégories variées (pastorale, fantastique, merveilleux), sont l'étonnement et l'étourdissement qui durent de l'ouverture jusqu'à la fin de l'histoire. Dans l'*incipit*, le lecteur avisé peut hésiter entre deux univers : l'île, merveilleuse et splendide selon les voyageurs, peut être prise pour le Paradis (ce que suggérerait le titre) ou pour un endroit idyllique choisi pour des vacances paradisiaques (le héros y arrive avec une valise, il a besoin d'argent, il y a des bistrotis tenus par des « indigènes »). La suite de l'histoire, à partir de la montée en funiculaire jusqu'à la Cité Escarpée semble confirmer l'expectative du lecteur qui attend l'entrée au Paradis. Bien que dans la Cité le héros rencontre une société de jeunes filles et garçons (ce qui fait penser aux représentations du Paradis caractéristiques de la Renaissance), ce *locus amoenus* se transforme en *locus stranus* et puis *insolitus* : une femme sans

⁸⁸⁷ J. Supervielle, « Les boiteux du ciel », in: *L'Enfant de la haute mer, op. cit.*, p. 59.

⁸⁸⁸ P. Gripari, « Midi », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie, op. cit.*, p. 313.

cervelle y vit, les jeunes n'acceptent pas le nouveau venu et cherchent à le tourmenter, le jardin où arrive le narrateur est appelé l'hôtel de la Chimère, le jeu qui clôt le récit devient une sorte de rite sacré.

Qui plus est, tous les éléments empruntés à la pastorale, au merveilleux et au fantastique, créent un univers insolite qui s'écarte du code socioculturel et littéraire auquel recourt le lecteur pour interpréter le Paradis. En recourant à son « encyclopédie »⁸⁸⁹, pour emprunter l'expression d'Umberto Eco, le lecteur peut interpréter la transformation subie par l'île, d'abord féerique, puis étrange, enfin inquiétant, comme le passage du héros à l'Enfer. Cela est loisible car la Cité Escarpée est suspendue sur une abîme, et la Chimère, le monstre mythologique à tête de lion, corps de chèvre et queue de dragon, apparaît dans les visions de l'Enfer chrétien. Le mot « chimère » qui désigne aussi une rêverie ou un fantôme souligne qu'il s'agit d'une illusion, ou peut-être, de la vision d'un lieu de punition éternelle.

Quant au jugement et l'entrée au Paradis, ils sont également stéréotypés dans l'iconographie et la littérature ; Gilbert Millet et Denis Labbé notent à propos de leurs représentations :

Dans l'imaginaire chrétien, c'est saint Pierre assis sur un nuage, les clefs du paradis à la main, et jugeant les défunts venus devant lui, tandis que l'archange saint Michel garde l'entrée⁸⁹⁰.

Cette image n'apparaît pourtant pas dans les contes dont l'*incipit* introduit tout de suite dans un univers insolite similaire au ciel ou au Paradis. Nous avons pu voir cette image modifiée par les conteurs qui situent l'action de leurs histoires dans la réalité ordinaire ou quotidienne et puis montrent l'arrivée des personnages au ciel : le jugement de saint Pierre peut être décrit de manière humoristique (« L'huissier » ou « Légende poldève » de Marcel Aymé) ou il peut être négligé et remplacé par l'inscription dans un registre (« Le voyage des âmes » de Georges-Olivier Châteaureynaud et « Jeanne et l'Éternel » de Jean-Baptiste Baronian).

⁸⁸⁹ U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 95.

⁸⁹⁰ G. Millet et D. Labbé, *Les Mots du merveilleux et du fantastique*, op. cit., p. 351.

L'imprévisibilité de l'espace céleste se fait voir également chez Marcel Aymé : il met le paradis en dérision, non tant par le décor et sa description que par les personnes devant qui s'ouvrent ses portes. « Légende poldève » sert à démystifier l'image pieuse du paradis. Pour ce faire, Marcel Aymé construit l'histoire autour de deux personnages : Mlle Borboié, bonne et vertueuse, et son neveu orphelin, Bobislas, un jeune homme débauché. Ces deux personnages se rencontrent au ciel. Quand Mlle Borboié arrive devant les portes du paradis, elle voit que tous les chemins d'accès sont pleins de soldats poldèves et molletons morts à la guerre et qui ont priorité de séjour au ciel. Elle apprend qu'il est possible que les dossiers des civils soient égarés dans ce désordre. Elle ne se décourage pas pour autant et cherche à s'approcher de saint Pierre qui, assis sur un nuage, surveille l'entrée des militaires. Dans cette marche vers le paradis, elle est arrêtée par un archange et, pour fléchir cet obstacle, elle commence à énumérer ses bonnes actions de telle manière que l'être divin ne puisse pas prononcer d'interdiction. L'archange est bientôt ému et lui propose son aide :

Pour ces créatures célestes, rien n'est plus attachant ni plus passionnant que l'énumération des mérites et des œuvres d'une vieille fille dévote. L'intérêt que nous prenons ici-bas à la lecture d'un roman d'Alexandre Dumas ne nous donne même pas la plus faible idée du frisson d'angoisse délicate qui les saisit à l'énoncé de ces mille petits efforts quotidiens vers le bien⁸⁹¹.

L'archange réussit presque à convaincre saint Pierre de laisser passer Mlle Borboié au paradis mais tout à coup le Porte-Clés est interrompu par l'arrivée des nouveaux soldats tués au front. Il convient de souligner que cette scène comporte une contradiction : les anges prêtent l'oreille à des bons actes qui sont pour eux comme une musique harmonieuse mais ils ne protestent guère quand les militaires, souvent meurtriers, voleurs et débauchés, sont acceptés au paradis sans la moindre hésitation, sans aucun questionnement. Cette image contrevient à la représentation chrétienne traditionnelle du jugement dernier.

Abattue et réduite à l'attente, Mlle Borboié doit supporter encore une autre humiliation : dans le groupe de soldats arrivés aux portes du paradis, elle reconnaît son neveu Bobislas :

⁸⁹¹ M. Aymé, « La légende poldève », in : *Le Passe-muraille, op. cit.*, p. 129.

Ce voyou sans cœur et sans honneur, ce bandit, ce débauché cynique adonné aux vices les plus honteux, la gloire du Paradis lui était offerte sans discussion, alors qu'elle-même attendrait des années à la porte pour s'en voir refuser peut-être l'accès⁸⁹².

En se souvenant de sa vie dévote consacrée à la prière et au secours des misérables et des pauvres, Mlle Borboïé éprouve un sentiment de révolte et de découragement à la fois. Elle essaie avec peine de supporter l'ironie et le sarcasme de son neveu qui vante ses mérites douteux et ses actions peu louables. Quand il voit sa tante pleurer, il s'attendrit et par bonté il la prend à cheval, derrière lui. C'est qu'ainsi, il veut l'aider à franchir le seuil du paradis, ce qui ne se fait pas sans un autre affront pour la vieille fille. Quand Saint Pierre s'aperçoit que le hussard ne passe pas seul, il lui demande des explications. Bobislas répond d'une voix assurée que la femme en croupe n'est qu'une prostituée de régiment.

Il est loisible de dire que le recours à l'image stéréotypée du ciel n'a plus pour fonction de rendre le texte lisible ou prévisible dans sa structure et dans sa signification, comme le prétend Jean-Louis Dufays⁸⁹³ ; toute évocation du lieu commun sert dans le conte insolite à la mise en relief de l'originalité de l'histoire présentée.

Une autre question qui s'impose à l'esprit du lecteur concerne les habitants du ciel et du Paradis et la forme sous laquelle les défunts y vivent. Le lecteur peut observer que le ciel se distingue par l'absence de créatures célestes. Au lieu de la musique des chœurs angéliques c'est le silence qui y règne. Le Paradis, lui aussi, n'est peuplé par aucune créature prévisible dans ce haut lieu par le lecteur expérimenté : Dieu, la Vierge Marie, les prophètes ou patriarches, les anges y sont absents. Le ciel et le Paradis semblent réduits au lieu de séjour des âmes des morts qui peuvent y figurer comme des ombres (« Les boiteux du ciel » de Jules Supervielle) ou sous leur apparence humaine (« Paradiso » de Georges-Olivier Châteaureynaud, « Midi » de Pierre Gripari, ou un autre conte de Jules Supervielle « La femme retrouvée »).

À cela s'ajoute le problème des émotions éprouvées par les âmes après leur arrivée au ciel ou au Paradis. Dans l'imaginaire chrétien, ces endroits

⁸⁹² M. Aymé, « La légende poldève », in : *Le Passe-muraille*, *op. cit.*, p. 132.

⁸⁹³ J.-L. Dufays, *op. cit.*, p. 35.

connotent l'euphorie, le bonheur éternel, la félicité parfaite, la jubilation incessante des âmes récompensées après leur vie terrestre. Le lecteur qui croit retrouver dans les contes insolites cette représentation idyllique peut être surpris par l'imagination des auteurs qui substituent à la joie de retrouvailles et à l'amour (« Les boîtes du ciel » de Jules Supervielle) des sentiments contraires, exactement les mêmes que ceux éprouvés ici-bas : la tristesse et la nostalgie de la vie terrestre cachée sous l'imitation de la vie des vivants (« Les boîtes du ciel » de Jules Supervielle), l'observation de vivants par les grands télescopes ou la projection des souvenirs (« La femme retrouvée » de Jules Supervielle) ; le besoin d'amitié et la solitude (« Paradiso » de Georges-Olivier Châteaureynaud) ; ou encore le sentiment d'injustice (« Légende poldève » de Marcel Aymé). Nous observons donc que l'originalité des conteurs de l'insolite consiste en l'inversion des stéréotypes attachés à ce site.

Dans certains contes, l'action est située dans un lieu autre dans lequel le lecteur reconnaît l'image conventionnelle de l'Enfer. En recourant au système de références socioculturelles et littéraires chrétiennes, le lecteur identifie les éléments textuels qui indiquent qu'il s'agit de l'espace de perdition de la race humaine. La première marque est la descente : les voyageurs d'un cargo qui s'adonnent à des pratiques vicieuses autour de la statue du veau d'or sont balayés du bord par une vague et se retrouvent dans un cirque rocheux au fond de la mer (« La fosse aux péchés » de Marcel Aymé) ; le couple de « Midi » de Pierre Gripari descend par une bouche de métro :

Enfin nous commençons à descendre l'escalier, serrés, tassés, agglomérés, encastrés les uns dans les autres. J'ai la rampe à ma droite, Lucienne devant moi, à ma gauche un homme des cavernes dont la toison crépue dégage une odeur de bouc, et derrière moi un mousquetaire du Cardinal, qui n'arrête pas de jurer entre ses dents avec un fort accent gascon⁸⁹⁴.

Il faut dire que les âmes des morts de tous les temps peuvent s'y retrouver.

Un autre indice significatif caractéristique du lieu de damnation éternelle, c'est la figure de diable. La représentation de cette figure diverge de l'image

⁸⁹⁴ P. Gripari, « Midi », in : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, op. cit., pp. 307-308.

collective populaire chrétienne⁸⁹⁵ : quoique le diable de « La fosse aux péchés » n'ait pas de sexe, il ressemble à un humain :

C'était un homme de taille moyenne, vêtu d'un pantalon rayé, d'un veston gris foncé, et coiffé d'un chapeau melon. Il avait un visage rasé, assez insignifiant, et l'allure d'un employé de bureau vaquant à ses occupations avec indifférence⁸⁹⁶.

Le diable perd alors son aspect bestial : le poil, les cornes, les pieds fourchus et les ailes de chauve-souris, les attributs fonctionnant dans l'imaginaire collectif, sont rejetés⁸⁹⁷. Comme le remarque Maximilian Rudwin « Dans notre temps, le Diable est devenu pareil à l'homme [...] »⁸⁹⁸. Le lecteur peut noter aussi que la nature de l'être diabolique est moins violente, il est dépourvu de malice ; l'amabilité, la patience, la loquacité le caractérisent désormais⁸⁹⁹.

Dans « Midi » de Pierre Gripari, le diable semble remplacé par la poinçonneuse des tickets qui veille devant le portillon et ne laisse pas passer celui qui n'est pas muni de billet. Initialement présentée comme une vieille femme au châle noir, la poinçonneuse se transforme en un monstre – une multitude de pattes perforatrices. Il est loisible de comparer cette créature monstrueuse à un diable car elle semble éveiller les mêmes sentiments de terreur.

Les représentations de l'Enfer dans les contes insolites passent outre les conventions de l'imaginaire chrétien qui propagent l'idée de l'éternelle réprobation et de l'impossible passage à un autre lieu. L'Enfer insolite est tout d'abord un endroit que le mort peut choisir librement, comme le fait le narrateur de « Midi » qui rebrousse chemin et sort du métro. L'Enfer est ensuite l'abîme d'où les morts peuvent sortir grâce à l'aide d'un saint qui réussit à vaincre les allégories de leurs péchés : un envoyé de Dieu (un pasteur qui n'a pas pris part à

⁸⁹⁵ Notons l'absence, dans les contes insolites, de représentation de diable sous forme de serpent qui, d'après M. Rudwin, est une image commune à tous les pays, à toutes les nations, à tous temps et à toutes les religions : Idem, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁹⁶ M. Aymé, « La fosse aux péchés », in : *Le Vin de Paris*, *op. cit.*, p. 138.

⁸⁹⁷ Sur la représentation contemporaine du diable : Cf. M. Rožek, *op. cit.*, pp. 252-284.

⁸⁹⁸ M. Rudwin, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁹⁹ L'inoffensivité et la sympathie de la créature infernale apparaissent également dans les histoires de petit diable : « Le gentil petit diable » de P. Gripari désespère ses parents par sa bonté qui lui assure l'entrée dans les cieux ; dans un autre conte du même auteur, « Diable », trouvé et élevé par un couple, devient un être sociable, aimé et adoré. Dans ces récits, le petit diable retrouve ses attributs (cornes, ailes de chauve-souris, couleur verte ou rouge).

des rites licencieux) combat pour le rachat des débauchés de « La fosse aux péchés » qui, après sa victoire, reviennent à la vie.

Pour conclure, il faut noter que, en dépit des divergences au niveau de la représentation de l'Enfer, les conteurs insolites témoignent de la force des stéréotypes figés dans l'imaginaire collectif chrétien. Ce qui fait des gouffres infernaux des lieux insolites, c'est, peut-être, le fait qu'ils perdent leur nocuité inextinguible. Mais les frontières de l'insolite restent plutôt respectées : le diable, par exemple, n'est jamais présenté comme l'être stupide facile à berner qui apparaît dans l'imaginaire populaire ; il n'incarne plus le démoniaque et l'amour à la fois et ainsi, en réfutant l'union de Thanatos à Éros, nie sa représentation fantastique.

Le déchiffrement des contes insolites, dont nous avons montré les étapes particulières tout au long du présent chapitre, nécessite une attitude active du lecteur. Dans certains textes, il doit recourir à des règles qui structurent le fantastique et le merveilleux ; dans d'autres, ce sont ses compétences socioculturelles qui lui servent de point de repère dans le décodage. Cette recherche des points de repère se rapproche de la conception des « mondes possibles »⁹⁰⁰ élaborée par Umberto Eco dans *Lector in fabula*. C'est surtout celui créé par le lecteur qui peut ici être comparé avec le système de références apparu dans l'insolite. Selon le théoricien « au cours de la lecture du texte [...] se configure une série de W_R , c'est-à-dire de mondes possibles imaginés (craints, attendus, désirés...) du lecteur empirique (et prévus par le texte comme mouvements probables du Lecteur Modèle) »⁹⁰¹. Ces prévisions sont, à la manière des attentes, confirmées ou infirmées par les étapes successives de la fabula. D'après Umberto Eco, le lecteur peut construire des mondes de référence divers en fonction du genre. La proximité de l'insolite avec ses catégories voisines – le fantastique et le merveilleux – rend valable l'existence des mondes possibles référant à ces deux domaines.

Que ce soit le système de références littéraires ou l'ensemble de stéréotypes fixés dans l'imaginaire mythologique collectif, la lecture des contes insolites dévoile une évidence irréfutable : l'insolite affectionne particulièrement

⁹⁰⁰ U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 157.

⁹⁰¹ *Ibidem*, p. 199.

le jeu⁹⁰² avec les conventions littéraires et, partant, y invite le lecteur. Par là, les conteurs de l'insolite semblent assigner une fonction ludique à leurs récits.

L'analyse des attitudes du lecteur face à l'insolite permet de constater, avec Nathalie Piégay-Gros, que son activité est « une liberté contrôlée »⁹⁰³. Le lecteur est libre dans l'interprétation de l'histoire racontée, et contrôlé par les configurations que le texte littéraire l'oblige à faire et les fonctions qu'il remplit, autrement dit, le trait spécifique du texte littéraire est qu'il guide le lecteur dans son décodage.

⁹⁰² Le jeu semble inscrit dans le genre même du conte qui est l'un « des genres protéiformes, opérateurs de création, inducteurs de métamorphose, de liberté, de subversion et, dans l'espace ouvert à la création littéraire, des transfuges » : *Dictionnaire des mythes littéraires*, P. Brunel (dir.), Éditions du Rocher, 1988, p. 372.

⁹⁰³ N. Piégay-Gros, *Le Lecteur*, Flammarion, 2002, p. 17.

CONCLUSION

Délimiter le territoire de l'insolite, nous l'avons vu, c'est préciser ses relations avec les domaines voisins – le fantastique et le merveilleux. L'insolite se distingue du fantastique sur plusieurs points : il n'oblige pas le lecteur à considérer l'univers représenté comme un monde réel, il lui permet de garder ses distances par rapport aux phénomènes inexplicables, il fait disparaître l'hésitation au profit d'une explication irrationnelle. Contrairement au merveilleux, l'insolite introduit le surnaturel dans la réalité quotidienne, dans le *hic et nunc*. Seule la fonction de divertissement semble reprise de ce monde avoisinant.

Contrairement au récit merveilleux, qui ouvre sur un univers irréaliste, et différemment du texte fantastique qui privilégie un décor véridique, le conte insolite présente une histoire située dans un monde où, tôt ou tard, quelques indices, souvent implicites et difficiles à saisir, indiquent son caractère étrange. Les informations spatio-temporelles, détaillées de prime abord, s'avèrent déroutantes et maintiennent, en fait, une négligence voulue dans l'enracinement de l'histoire. Les éléments surnaturels ne font pas l'irruption dans l'action, comme il est d'usage dans le récit fantastique. Ils n'apparaissent que d'une façon intermittente pour bousculer l'équilibre interprétatif du lecteur juste au moment où il semble opter pour *une* explication. Le conte insolite met en scène des événements dont la vraie nature reste voilée tout au long du récit et dont l'explication est polysémique. L'insolite, comme le merveilleux, ne bouleverse pas le monde quotidien, mais, à l'encontre de ce dernier, il est loin d'être rassurant. Il ne dérange pas la banalité de l'existence, comme le fait le fantastique, et n'éveille pas l'angoisse, ni celle du héros, ni celle du lecteur. Face au phénomène surnaturel, ils ne sont plus terrifiés. La peur, sous sa forme traditionnelle, c'est-à-dire née de l'apparition des monstres ou des fantômes, est remplacée tantôt par une réflexion intellectuelle ou métaphysique, qui touche plus le lecteur que le protagoniste, tantôt par le rire allant jusqu'à l'absurde. Il y a aussi des contes qui s'appuient sur le jeu avec les conventions littéraires, notamment du fantastique et du merveilleux. Ce changement dérive de la nouvelle attitude adoptée par le lecteur. Il n'est plus suffisamment naïf pour croire aux êtres surnaturels ou pour accepter les lois qui gouvernent l'univers merveilleux. Il est méfiant et sensible à tout mensonge, mais malgré son intelligence, il est parfois induit en erreur et ses attentes ne sont pas satisfaites. En reprenant tous les traits

caractéristiques du conte insolite, nous en proposons une définition plausible, qui ne se veut aucunement exemplaire ou définitive :

Le conte insolite serait un récit étonnant, inaccoutumé et inédit, situant l'action dans un cadre véridique et étrange à la fois. Les indications réalistes du décor y coexisteraient avec les indices du surnaturel sans entrer en conflit. Le conte insolite présenterait des événements dont l'explication et la signification résulterait des lois irrationnelles. Toutes les manifestations de l'insolite consisteraient en la dérogation aux normes socioculturelles ou littéraires. Le phénomène surnaturel ne bouleverserait pas le héros, et le lecteur en serait le plus souvent amusé. Les nombreux emprunts aux textes antérieurs inviteraient le lecteur à coopérer à l'élaboration d'une nouvelle signification et à la distanciation par rapport aux faits rapportés, déjouant les projections de la fin de l'histoire.

La définition témoigne, à notre sens, du statut indécidable du conte insolite. Il serait possible, selon nous, de parler de l'« effet d'insolite » qui consisterait à transgresser les normes socioculturelles et littéraires tout au long de la lecture, à ses étapes de l'orientation préalable, de la compréhension et de l'interprétation. Quant au jeu avec les conventions littéraires au seuil des contes insolites, nous pensons que le leurre du lecteur permet d'attribuer à ces textes ce que Michał Głowiński appelle « fausse conscience générique »⁹⁰⁴.

L'effet d'insolite impliquerait également le rôle primordial du conte insolite – celui de divertir – qui serait accepté par le lecteur complice.

Si nous considérons la lecture comme jeu, nous lui attribuons la caractéristique de cette activité ludique – la liberté. La lecture qui est donc « une action libre » justifierait, nous semble-t-il, diverses interprétations. Le conte insolite fonctionne comme un jeu dont le lecteur doit découvrir les règles en se rapportant aux codes socioculturels et littéraires. C'est ainsi que le conte insolite s'approprie les nouvelles valeurs, que Jean-Louis Dufays qualifie de « modernes » ; parmi elles : la poéticité, la transgression, l'originalité et la

⁹⁰⁴ M. Głowiński, *op.cit.*, p. 89.

polysémie⁹⁰⁵. Nous pensons que tous ces aspects se reflètent dans la catégorie en question.

Le lecteur qui fait face à l'insolite se présente avant tout comme le lecteur jouant et le lecteur interprétant mais il est également le lisant car il consent à la suspension volontaire de l'incroyance et opte pour l'interprétation irrationnelle des phénomènes surnaturels. À la différence du récit fantastique, pour intéresser, le conte insolite n'a pas besoin de se faire croire⁹⁰⁶ ; au contraire il semble s'appuyer sur un jeu avec les conventions littéraires connues du lecteur.

L'insolite, qui est une catégorie au statut indécidable mais en devenir, témoigne de certaines ressemblances avec d'autres domaines existant dans le champ littéraire. Il serait intéressant, sans doute, de le comparer avec le « réalisme magique » sud-américain ou bien avec le « fantastique réel » belge. Une autre voie de développement du sujet pourrait passer à travers les représentations du fantastique moderne dans la littérature québécoise ou encore dans la peinture et la cinématographie contemporaine. Cependant les considérations sur ces sujets dépasseraient largement le cadre de notre propos. Nous voudrions toutefois signaler des potentialités inédites, incluses dans l'insolite, en raison des interprétations que cette nouvelle catégorie rend possibles et des perspectives qu'elle paraît ouvrir.

⁹⁰⁵ J.-L. Dufays, *op. cit.*, p. 207.

⁹⁰⁶ Cf. Ch. Nodier, « Préface de *La Fée aux miettes* », in : *La Fée aux miettes. Smarra. Trilby*, P. Berthier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1982, p. 352.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES ANALYSÉS

- Apollinaire**, Guillaume, *L'Hérésiarque et Cie* [1910], Paris, Librairie Stock, 1936.
- Aymé**, Marcel, *Enjambées* [1932, 1943, 1951, 1967 pour les contes extraits des recueils antérieurs], Éditions Gallimard, 2000.
- Aymé**, Marcel, *Le Passe-muraille* [1943], Éditions Gallimard, 2002.
- Aymé**, Marcel, *Les Contes bleus du chat perché* [1939], Éditions Gallimard, 1987.
- Aymé**, Marcel, *Les Contes du chat perché* [1939], Librairie Gallimard, 1957.
- Aymé**, Marcel, *Le Nain* [1934], Éditions Gallimard, 2001.
- Aymé**, Marcel, *Le Vin de Paris* [1947], Éditions Gallimard, 2001.
- Baronian**, Jean-Baptiste, *Le Grand Chalababa*, Éditions Opta, 1977.
- Boulangier**, Daniel, *Le Chant du coq* [1980], Éditions Gallimard, 1989.
- Châteaureynaud**, Georges-Olivier, *Le Héros blessé au bras* [1987], Éditions Grasset et Fasquelle, 1999.
- Châteaureynaud**, Georges-Olivier, *Le Jardin dans l'île* [1989], G.-O. Châteaureynaud, 1996.
- Châteaureynaud**, Georges-Olivier, *Le Kiosque et le tilleul* [1993], Julliard, 1997.
- Châteaureynaud**, Georges-Olivier, *Le Verger et autres nouvelles* [1976 et 1987 pour les contes extraits des recueils antérieurs], Hachette Livre, 2005.
- Dumas**, Philippe et **Moissard**, Boris, *Contes à l'envers*, Paris, L'École des loisirs, 1977.
- Fleutiaux**, Pierrette, *Métamorphoses de la reine*, Éditions Gallimard, 1984.
- Fleutiaux**, Pierrette, *Sauvée !* [1993], Éditions Gallimard, 1995.
- Gougaud**, Henri, *Départements et territoires d'outre-tombe*, Julliard, 1977.
- Gripari**, Pierre, *Contes de la rue Broca* [1967], Éditions de la Table Ronde, 1978.
- Gripari**, Pierre, *Diable, Dieu et autres contes de menterie* [1965], Éditions de la Table Ronde, 1980.
- Noël**, Marie, *Contes* [1949], Éditions Stock, 1987.
- Pieyre de Mandiargues**, André, *Feu de braise* [1959], Éditions Bernard Grasset, 1999.
- Pieyre de Mandiargues**, André, *Le Musée noir* [1946], Éditions Robert Laffont, 2003.

- Pieyre de Mandiargues, André**, *Soleil des loups* [1951], Éditions Gallimard et André Pieyre de Mandiargues, 1985.
- Schneider, Marcel**, *Aux couleurs de la nuit* [1955], Paris, Éditions Albin Michel S.A., 1996.
- Schneider, Marcel**, *Déjà la neige*, Éditions Grasset et Fasquelle, 1974.
- Supervielle, Jules**, *L'Arche de Noé* [1938], Éditions Gallimard, 1996.
- Supervielle, Jules**, *L'Enfant de la haute mer* [1931], Éditions Gallimard, 1997.
- Tournier, Michel**, *Le Coq de bruyère* [1978], Éditions Gallimard, 2003.
- Tournier, Michel**, *Les Contes du médianoche* [1989], Éditions Gallimard Jeunesse, 1999.
- Trassard, Jean-Loup**, *Paroles de laine* [1969], Éditions Gallimard, 1989.
- Vian, Boris**, *Le Loup-garou et autres nouvelles* [1949], Christian Bourgois, Cohérie Vian, 1996.
- Vian, Boris**, *Les Fourmis* [1949], Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1997 et 1998.
- Yourcenar, Marguerite**, *Nouvelles orientales* [1938], Éditions Gallimard, 2005.

AUTRES TEXTES LITTÉRAIRES

- Dujardin, Édouard**, *L'Enfer*, in : *Les Hantises*, Paris, L. Vanier, 1886.
- Kundera, Milan**, *Risibles amours* [1968], Éditions Gallimard, 1994.
- Louis de Bruno**, *Lioncel ou l'émigré, nouvelle historique*, Paris, Gaillourdet, 1800, vol. I.
- Nerval, Gérard de**, *Les Filles du feu suivi de Aurélia* [1854-1855], Éditions Gallimard, 1972.
- Nodier, Charles**, Préface à *La Fée aux miettes. Smarra. Trilby*, P. Berthier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1982.
- Poe, Allan Edgar**, *Histoires extraordinaires*, Préface d'Emmanuel Martin et Daniel Mortier, Paris, Presses Pocket, coll. « Lire et voir les Classiques », 1990.
- Tournier, Michel**, *Le Vol du vampire*, Paris, Mercure de France, 1981.
- Villiers de l'Isle-Adam**, *L'Ève future* [1886], in : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1986.

ÉTUDES SUR LE GENRE DU RÉCIT BREF

- Ablamowicz**, Aleksander, *Contes et nouvelles en France. De Maurois à Yourcenar*, Katowice, Uniwersytet Śląski, 1991.
- Adam**, Jean-Michel et **Revaz**, Françoise, *L'Analyse des récits*, Éditions du Seuil, 1996.
- Andrès**, Philippe, *La Nouvelle*, Paris, Ellipses/Édition Marketing S.A., 1998.
- Arland**, Marcel, « La Nouvelle », in : *Lettres de France*, Albin Michel, 1951.
- Aubrit**, Jean-Pierre, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997.
- Baladier**, Louis, *Le Récit. Panorama et repères*, Paris, Éditions STH, Collection « Les grandes rythmes de la littérature et de la pensée », 1991.
- Carlier**, Christophe, *La Clef des contes*, Paris, Ellipses/Édition marketing S.A., 1998.
- Combe**, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Éditions Hachette, 1993.
- Deloffre**, François, *La Nouvelle en France à l'âge classique*, Didier, 1968.
- Dubuis**, Roger, *Les Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen-Âge*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- Evrard**, Franc, *La Nouvelle*, Éditions du Seuil, coll. « Mémo », 1997.
- Godenne**, René, *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1995.
- Godenne**, René, *Études sur la nouvelle de langue française*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1993.
- Godenne**, René, *Études sur la nouvelle de langue française III*, Genève, Édition Slatkine, 2005.
- Goyet**, Florence, *La Nouvelle 1870-1925*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- Grojnowski**, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993.
- Guichemerre**, Roger, Préface à *Dom Carlos et autres nouvelles françaises du XVII^e siècle*, Édition présentée, établie et annotée par Roger Guichemerre, Gallimard, 1995.
- Guissard**, Michel, *La Nouvelle française. Essai de définition d'un genre*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia S.A., coll. « Thèses de sciences humaines », 2002.
- Hamburger**, Käte, *Logique des genres littéraires* [1977], Éditions du Seuil, 1986.
- Issacharof**, Michel, *L'Espace et la nouvelle*, Paris, Librairie José Corti, 1975.

- Jean**, Georges, *Le Pouvoir des contes*, Casterman, 1990.
- Jolles**, André, *Formes simples* [1930], Éditions du Seuil, 1972.
- Jourda**, Pierre (éd.), *Conteurs français du XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, 1965.
- Loiseau**, Sylvie, *Les Pouvoirs du conte*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- Macé**, Marielle, *Le Genre littéraire*, Textes choisis et présentés par, Paris, Éditions Flammarion, 2004.
- Montandon**, Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Éditions Hachette, 1992.
- Ozward**, Thierry, *La Nouvelle*, Paris, Hachette Livre, 1996.
- Propp**, Vladimir, *Morphologie du conte* [1928], Éditions du Seuil, 1965 et 1970.
- Ranke**, Kurt von, *Rozważania o istocie i funkcji bajki*, *Literatura Ludowa*, 1997, n°2.
- Rullier-Theuret**, Françoise, *Les Genres narratifs*, Paris, Ellipses/Éditions Marketing S.A., 2006.
- Schaeffer**, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Éditions du Seuil, 1989.
- Simonsen**, Michèle, *Le Conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- Souiller**, Didier, *La Nouvelle en Europe de Boccace à Sade*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- Tadier**, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Éditions Gallimard, 1994.
- Viegnes**, Michel, *L'Esthétique de la nouvelle française au XX^e siècle*, New York, Peter Lang, 1989.
- Wróblewska**, Violetta, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek, 2003.

DICTIONNAIRES

- Dictionnaire de critique littéraire*, Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, Paris, Armand Colin/Masson, 1993, 1996.
- Dictionnaire de la langue française*, Paul-Emile Littré, 1994.
- Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2001.

Le Dictionnaire du littéraire, Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

Le Grand Robert, Dictionnaires Le Robert-VUEF, 2001.

Les Grands Genres littéraires, Daniel Mortier (dir.), Paris, Éditions Champion, 2001 : Marie-Claire Thomine-Bichard et Sylvie Cadinot « Le récit bref ».

Vocabulaire de l'analyse littéraire, Daniel Bergez et al., Armand Colin, 2005.

ÉTUDES SUR L'INSOLITE, LE FANTASTIQUE ET LE MERVEILLEUX

Barchilon, Jacques, *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Genève, Slatkine, 1978.

Baronian, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Tournai, La Renaissance du livre, 2000.

Baronian, Jean-Baptiste, *Un nouveau fantastique (esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire)*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1977.

Bernard, Jean-Louis, *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*, Paris, Éditions du Dauphin, 1971.

Bessière, Irène, *Le Récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Larousse, 1974.

Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Éditions Robert Laffont S.A., 1976.

Bozzetto, Roger et **Huftier**, Arnaud, *Les Frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.

Bozzetto, Roger, *Le Fantastique dans tous ses états*, Publications de l'Université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique », 2001.

Bozzetto, Roger, *L'Obscur Objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Publications de l'Université de Provence, 1992.

Caillois, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

Caillois, Roger, *Obliques précédés de Images, images...*, Paris, Éditions Stock, 1975.

Castex, Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, Librairie José Corti, 1963.

- Castex**, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Librairie José Corti, 1951.
- Ceserani**, Remo, *Il Fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Chelebourg**, Christian, *Le Surnaturel. Poétique et écriture*, Armand Colin, 2006.
- De Palacio**, Jean, *Les Perversions du merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Nouvelles Éditions Ségquier, 1993.
- Dumoulié**, Camille, *Cet obscur objet du désir*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Ehrsam**, Véronique et Jean, *La Littérature fantastique en France*, Paris, Hatier, 1985.
- Fabre**, Jean, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Librairie José Corti, 1992.
- Finné**, Jacques, *La Littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980.
- Goimard**, Jacques, *Critique du fantastique et de l'insolite*, Pocket, 2003.
- Goimard**, Jacques et **Stragliati**, Roland, « Le fantastique », introduction à *La Grande Anthologie du fantastique* (8 vol.), Paris, Presses Pocket, 1977.
- Guiomar**, Michel, *Principes d'une esthétique de la Mort*, Paris, José Corti, 1988.
- Held**, Jacqueline, *L'Imaginaire au pouvoir. Les enfants et la littérature fantastique*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1977.
- Hellens**, Franz, *Le Fantastique réel*, Société Générale d'Éditions SODI, Bruxelles, Paris, Amiens, 1967.
- Jacquemin**, Georges, *Littérature fantastique*, Bruxelles, Éditions Labor, 1974.
- Labbé**, Denis et **Millet**, Gilbert, *Le Fantastique*, Paris, Ellipses/Éditions Marketing S.A., 2000.
- Lacassin**, Francis, *Mythologie du fantastique. Les rivages de la nuit*, Éditions du Rocher, 1991.
- Larivaille**, Paul, *Le Réalisme du merveilleux. Structures et histoire du conte*, Nanterre, Paris X, Centre de Recherches de Langue et Littérature Italiennes, Documents de travail et prépublications, n° 28, 1982.
- Lord**, Michel, *La Logique de l'Impossible. Aspects du discours fantastique québécois*, Nuit blanche éditeur, 1995.
- Lysçe**, Éric, *Les Kermesses de l'Étrange ou Le Conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, Librairie A.-G. Nizet, 1993.

- Ługowska**, Jolanta, *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1981.
- Mabille**, Pierre, *Le Miroir du Merveilleux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962.
- Malrieu**, Joël, *Le Fantastique*, Paris, Hachette Livre, 1996.
- Mellier**, Denis, *La Littérature fantastique*, Éditions du Seuil, coll. « Mémo », 2000.
- Millet**, Gilbert et **Labbé**, Denis, *Le Fantastique*, Éditions Belin, 2005.
- Millet**, Gilbert et **Labbé**, Denis, *Les Mots du merveilleux et du fantastique*, Éditions Belin, 2003.
- Montandon**, Alain, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*, Paris, Éditions Imago, 2001.
- Morin**, Lise, *La Nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, Nuit blanche éditeur, 1996.
- Onimus**, Jean, *Essai sur l'émerveillement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- Péju**, Pierre, *La Petite Fille dans la forêt des contes*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A., 1997.
- Prince**, Nathalie, *Les Célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Raymond**, François et **Compère**, Daniel, *Les Maîtres du fantastique en littérature*, Paris, Bordas S.A., 1994.
- Renard**, Jean-Bruno, *Bandes dessinées et croyances du siècle. Essai sur la religion et le fantastique dans la bande dessinée franco-belge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- Robert**, Raymonde, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de Nancy, 1982.
- Rochefort-Guillouet**, Sophie, *La Littérature fantastique en 50 ouvrages*, Ellipses/Édition Marketing S.A., 1998.
- Scano**, Teresa di, *Les Contes de fées à l'époque classique (1680-1715)*, Napoli, Ligouri editore S.R.E., 1975.
- Schneider**, Marcel, *La Littérature fantastique en France*, Librairie Arthème Fayard, 1964.

- Schuhl**, Pierre-Maxime, *L'Imagination et le merveilleux. La pensée et l'action*, Paris, Flammarion, 1969.
- Sermain**, Jean-Paul, *Le Conte de fées du classicisme aux lumières*, Éditions Desjonquères, 2005.
- Sevestre**, Catherine, *Le Roman des contes, contes merveilleux et récits animaliers, histoire et évolution, du Moyen Âge à nos jours*, Étampes, CEDIS éditions, 2001.
- Steinmetz**, Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- Tenèze**, Marie-Louise, *Les Contes merveilleux français. Recherche de leurs organisations narratives*, Paris, Maison neuve et Larousse, 2004.
- Todorov**, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- Tritter**, Valérie, *Le Fantastique*, Paris, Ellipses/Édition Marketing S.A., 2001.
- Vax**, Louis, *L'Art et la Littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.
- Vax**, Louis, *La Séduction de l'étrange*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- Van Herp**, Jacques, *Fantastique et mythologies modernes*, Bruxelles, Éditions « RECTO-VERSO », 1985.
- Wandzioch**, Magdalena, *Nouvelles fantastiques au XIXe siècle : jeu avec la peur*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001.
- Zipes**, Jack, *Les Contes de fées et l'art de subversion* [1983], Paris, Payot, 1986.

ÉTUDES SUR LA LECTURE

- Barthes**, Roland, *Le Plaisir du texte*, Éditions du Seuil, 1973.
- Barthes**, Roland, *S/Z*, Éditions du Seuil, 1970.
- Bouché**, Claude, *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974.
- Charles**, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Éditions du Seuil, 1977.
- Dufays**, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Pierre Mardaga, 1994.
- Eco**, Umberto, *Apostille au Nom de la Rose* [1983], Éditions Grasset, 1985.

- Eco**, Umberto, *Lector in fabula* [1979], Éditions Grasset et Fasquelle, 1985.
- Eco**, Umberto, *Œuvre ouverte* [1962], Éditions du Seuil, 1965.
- Eco**, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* [1994], Éditions Grasset et Fasquelle, 1996.
- Flahault**, François, *L'Interprétation des contes*, Paris, Éditions Denoël, 1988.
- Grivel**, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973.
- Iser**, Wolfgang, *L'Acte de lecture* [1976], Bruxelles, Mardaga, 1985.
- Jauss**, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard, 1978.
- Jouve**, Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette Livre, 1993.
- Leenhardt**, Jacques et **Jozsa** Pierre, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, L'Harmattan, 1999.
- Picard**, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.
- Piégay-Gros**, Nathalie, *Le Lecteur*, Textes choisis et présentés par, Flammarion, 2002.
- Samoyault**, Tiphaine, *L'Intertextualité*, Armand Colin, 2005.

ÉTUDES SUR DES AUTEURS

- Barbier**, Catherine, *Étude sur Les Nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar*, Ellipses / Édition marketing S.A., 1998.
- Cathelin**, Jean, *Marcel Aymé ou le paysan de Paris*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1958.
- Dumont**, Jean-Louis, *Marcel Aymé et le merveilleux*, Jean-Louis Dumont, 1967.
- Juillard**, Alain, *Marcel Aymé : Le Passe-muraille*, Paris, Éditions Gallimard, 1995.
- Robert**, Georges et **Lioret**, André, *Marcel Aymé insolite*, Paris, Éditions de La Revue Indépendante, 1958.
- Schaffner**, Alain, *Honoré de Balzac La Peau de chagrin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- Simonsen**, Michèle, *Perrault : Contes*, Presses Universitaires de France, 1992.

Soriano, Marc, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Éditions Gallimard, 1968.

AUTRES ÉTUDES CRITIQUES

Aristote, *La Poétique*, (trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), Éditions du Seuil, 1980.

Arland, Marcel, *Tableau de la littérature française*, tome 1, Gallimard, 1962.

Bachelard, Gaston, *Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1957.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975], Éditions Gallimard, 1978.

Berge, André, *L'Esprit de la littérature moderne*, Librairie Académique Perrin, 1930.

Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *L'Univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972

Calle-Gruber, Mireille, *L'Effet-fiction de l'illusion romanesque*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1989.

Chelebourg, Christian, *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Éditions Nathan : HER, 2000.

Cottenet-Hage, Madeleine et Imbert, Jean-Philippe, *Parallèles*, Québec, L'Instant-Même, 1996.

Debidour, Victor-Henry, *Saveurs des Lettres. Problèmes littéraires*, Plon, coll. « L'Épi », 1946.

Dumont, Jean (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, Éditions Famont, Genève, 1975.

Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris/Bruxelles/Montréal, Éditions Bordas, 1973.

Erman, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses/Édition Marketing S.A., 2006.

Escarpit, Robert, *L'Humour*, Presses Universitaires de France, 1960.

Genette, Gérard, *Figures III*, Éditions du Seuil, 1972.

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, 1982.

- Genette, Gérard**, *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987.
- Goldenstein, Jean-Pierre**, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck et Larcier S.A., 1999.
- Hamon, Philippe**, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette Université, 1981.
- Jourde, Pierre et Tortonese, Paolo**, *Visages du double : un thème littéraire*, Éditions Nathan, 1996.
- Jouve, Vincent**, *La Poétique du roman*, Armand Colin / VUEF, 2000.
- Jouve, Vincent**, *L'Effet-personnage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- Kristeva, Julia**, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974.
- Montalberti, Christine**, *Le Personnage*, Textes choisis et présentés par, Éditions Flammarion, 2003.
- Prévost, L'abbé**, *Le Pour et le Contre*, ouvrage périodique, Paris, Didot, 1733-1740, n° XVII.
- Reuter, Yves**, *L'Analyse du récit*, Armand Colin, 2005.
- Robert, Marthe**, *Roman des origines et origines du roman*, Éditions Bernard Grasset, 1972.
- Rojat, Paul-Henry**, *Littérature baroque et littérature classique au XVII^e siècle*, Ellipses/Édition Marketing S.A., 1996.
- Rożek, Michał**, *Diabeł w kulturze polskiej. Szkice z dziejów motywu i postaci*, Warszawa-Kraków, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
- Rudwin, Maximilian**, *Diabeł w legendzie i literaturze [The Devil in Legend and Literature, 1931]*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 1999.
- Sarraute, Nathalie**, *L'Ère du soupçon*, Éditions Gallimard, 1956.
- Sartre, Jean-Paul**, « Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage », in : *Critiques littéraires (Situations I)*, Éditions Gallimard, 1947.
- Saurat, Denis**, *Modernes*, Denoël et Steele, 1935.
- Segrais, Jean Regnault de**, *Les Nouvelles françaises ou les divertissements de la princesse Aurélie*, Texte établi, présenté et annoté par Roger Guichemerre, Société des Textes français modernes, vol. I, 1990.
- Siwek, Ryszard**, *Od De Costera do Vaesa. Pisarze beligijscy wobec niezwykłości*, Kraków, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2001.

Sorel, Charles, « Des romans vraisemblables et des nouvelles », in : *Bibliothèque française*, Paris, La Compagnie des Libraires du Palais, 1664.

Spiquel, Agnès, *Le Romantisme*, Éditions du Seuil, coll. « Mémo », 1999.

Weisgerber, Jean, *L'Espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978.

Ziomek, Jerzy, « Fikcyjne pole odniesienia a problem quasi-sądów », in : Idem, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.

OUVRAGES COLLECTIFS, ACTES DES COLLOQUES ET PÉRIODIQUES

131 nouvellistes contemporains par eux-mêmes, Ouvrage coordonné par Claude Pujade-Renaud et Daniel Zimmermann, Éditions Manya, 1993.

Aspects de la nouvelle, Numéro coordonné par Paul Carmignani, Cahiers de l'Université de Perpignan, 1998 : Pierre Tibi, « La nouvelle. Essai de compréhension du genre ».

Contes et nouvelles d'une fin de siècle à l'autre, Aleksander Abłamowicz (dir.), Katowice, Uniwersytet Śląski, 1988.

Les Contes et la psychanalyse, Bianca Lechevalier, Gérard Poulouin et Hélène Sybertz (dir.), IN PRESS Éditions, coll. « Explorations psychanalytiques », 2001.

Contes : l'universel et le singulier, André Petitat (dir.), Éditions Payot Lausanne, Nadir S.A., 2002.

Degrés, n° 28, 1981 : Ion Coteanu, « La lecture peut-elle être linéaire ? ».

Dimensions du merveilleux, Juliette Frölich (éd.), Oslo, Universitetet i Oslo, vol. I et III, 1987.

L'Effacement des genres dans les lettres et les arts, Presses Universitaires de Valenciennes, Les Valenciennes n° 17, 1994.

Europe, Europe et les Éditeurs Français Réunis, mars 1980 : Jean Molino, « Trois modèles du fantastique ».

L'Expérience de lecture, Études réunies et présentées par Vincent Jouve, Paris, Éditions L'improviste, 2005.

Fictions, Présentation anonyme à Jorge Luis Borges : « Abenhacan el Bokhari mort dans son labyrinthe », n°108, novembre 1962.

La Forme brève, Actes du colloque franco-polonais, Éditions Honoré Champion, Paris, Edizioni Cadmo, Fiesole, Italia, 1996.

Frontières des genres. Migrations, transferts, transgressions, Textes réunis et présentés par Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile Thirouin, Presses Universitaires de Lyon, 2005.

Images de la magie. Fées, enchanteurs et merveilleux dans l'imaginaire du XIX^e siècle, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, n° 504, 1993.

La Narratione fantastica, Remo Ceserani et al., Pisa, Nistri-Lischi, 1983 : Lucio Lugnani, « Verità e disordine ».

La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours, Actes du colloque de Metz sous la direction de Vincent Engel et Michel Guissard, Éditions Quorum, 1997.

La Nouvelle, un genre indécis, Michel Erman (dir.), Dijon, Centre de Recherches Le Texte et L'Édition université de Bourgogne, 1998 : Daniel Grojnowski, « Faire rêver le lecteur. Saturation et indétermination dans *Bérénice, Morelle, Ligeia, Eléonora* d'Edgar Poe ».

Mana. Mannheim Analytiques, Charles Grivel et Rolf Kloepper (éd.), n° 1, Mannheim, Mannheim Universitat, 1983 : Charles Grivel, « Le fantastique ».

Les Métamorphoses du conte, Jean Perrot (dir.), « Recherches comparatives sur les livres et le multimédia d'enfance », n° 2, Bruxelles, Presses Universitaires Européennes – Peter Lang S.A., 2004.

Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires, Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (éd.), Paris-Gembloux, Duculot, 1987 : Michel Otten, « Sémiologie de la lecture ».

Poétique du fantastique, Co-textes n°33, Textes réunis et présentés par Michèle Soriano et Christiane Tarroux, 1997 : Jean-Bruno Renard, « Proposition d'une typologie des sous-genres du fantastique ».

Poétique du récit, Roland Barthes, Wolfgang Kayser et al., Paris, Seuil, 1977 : Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage ».

Quelques études sur le conte et la nouvelle, A. Abłamowicz (dir.), Katowice, Uniwersytet Śląski, 1989.

Revue d'Esthétique, Paris, Presses Universitaires de France, tome X, 1957 : Michel Guiomar, « L'insolite ».

Si les fées m'étaient contées. 140 contes de fées de Charles Perrault à Jean Cocteau, Textes choisis et présentés par Francis Lacassin, Omnibus, 2003.

Short French Fiction. Essays on the short story in France in the twentieth century, John Erst Flower (éd.), University of Exeter Press, 1998.

Théorie des genres, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Éditions du Seuil, 1986.

Théorie littéraire, Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema et Eva Kushner (dir.), Presses Universitaires de France, 1989 : Michał Głowiński, « Les Genres littéraires ».

INDEX

INDEX DES CONTES

A

Adolescente (L'), 250
Album (L'), 250
Amandine ou les deux jardins, 141
Ane et le cheval (L'), 250
Antoine du Désert, 101
Arche de Noé (L'), 254
Archéologue (L'), 134, 135, 136, 250
Aux laisses de la mer, 102, 103, 104, 105

B

Bélier (Le), 195, 273, 308, 309, 310, 311, 312, 320
Belle au doigt bruyant (La), 286
Belle charbonnière (La), 227, 351
Belle histoire de Blanche-Neige (La), 358, 359
Blues pour un chat noir, 101, 102, 203
Bœuf et l'âne de la crèche (Le), 101, 200, 201, 289, 369
Bœufs (Les), 250
Boiteux du ciel (Les), 175, 176, 177, 234, 235, 254, 292, 370, 371, 374, 375
Bol de lait (Le), 90, 250
Bonne peinture (La), 129, 284
Bottes de sept lieues (Les), 128, 254, 270, 327, 328, 330
Brouillard (Le), 129, 130

C

Canard et la panthère (Le), 101, 252, 355, 356
Carte (La), 195, 250, 348, 349
Cerf et le chien (Le), 100, 291, 355, 356
Chat (Le), 250
Cheveux d'eau (Les), 131, 159, 163, 167, 168, 252, 266, 304, 305
Chien (Le), 268, 326
Chienne (La), 90, 91, 92, 93, 213, 250, 274, 275, 308, 312, 313
Clé sous le paillason (La), 250
Cœur-mystère (Le), 278
Comment Wang-Fô fut sauvé, 133, 134
Cygnes (Les), 100, 268, 326

D

Dans la grotte aux coquillages, 132, 252
Dans la rue, 251
Danseuse (La), 280
De la race du déluge, 196, 279
Décret (Le), 194, 280
Déjà la neige, 130, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 169, 199
Dermuche, 157, 196
Diable, 253, 274, 376
Dieu, 253
Disparition d'Honoré Subrac (La), 118, 120, 121, 124, 125, 203, 250, 281, 344, 345

Don de la fée Mirobola (Le), 358, 360, 361

E

Écho spiral, 217, 218
Écorces recousues, 208, 209, 210, 211
Eléphant (L'), 141
En courant, 202, 270, 323, 324
Enfant de la haute mer (L'), 179, 180, 181, 182, 225, 226, 254, 293, 352
Entrevue avec l'homme assez gros qui fume un cigare parfaitement vert (L'), 83, 84, 85, 86, 252, 271, 315, 316, 317, 319

F

Fabrique (La), 331, 332, 333
Famille Adam (La), 370
Faux pas (Le), 321, 322
Fée du robinet (La), 188, 253
Femme dans l'ombre (La), 170, 171, 252, 270
Femme de l'Ogre (La), 253
Femme retrouvée (La), 175, 176, 234, 334, 335, 336, 374, 375
Feu de braise, 340
Fin de Marko Kraliévitich (La), 126
Fosse aux péchés (La), 223, 224, 254, 370, 375, 376, 377
Fugue du petit Poucet (La), 358, 361, 362, 365

G

Gentil petit diable (Le), 376
Grâce (La), 284
Guide (Le), 107, 269

H

Homme du parc Monceau (L'), 250
Homme qui a aimé les Néréides (L'), 227, 236, 237, 253, 274
Huissier (L'), 250, 267, 334, 372

I

Icare sauvé des cieux, 253
Il est onze heures, monsieur Lapalissade, 193, 269, 277, 315, 316, 317
Inconnue de la Seine (L'), 177, 178, 179, 223, 251, 252, 287
Inconstant (L'), 136, 195, 266, 324, 325

J

Jeanne et l'Éternel, 232, 233, 234, 253, 372
Jeune fille à la voix de violon (La), 95, 97, 98, 253, 278, 348, 350

K

Kâli décapitée, 174, 290, 367
Kurt von Dupont, 159, 163, 164, 197, 199, 251

L

Lait de la mort (Le), 126, 272
 Lapin et le renard (Le), 274
 Légende poldève, 372, 373, 375
 Lise changée en lis, 145, 146, 253, 327, 328
 Liste (La), 131
 Loup (Le), 100
 Loup-garou (Le), 142, 143, 147, 152, 216, 253

M

Maison de l'oncle Pierre (La), 251, 267, 325
 Mannequin noir (Le), 137, 266, 327, 329
 Marseille commençait à s'éveiller, 251
 Mauvais jars (Le), 101, 268
 Midi, 235, 236, 370, 371, 374, 375, 376

N

Nain (Le), 141, 143, 145, 151, 346
 Noël du riche honteux (Le), 200, 201, 202
 Notre-Dame-des-Hirondelles, 125, 126, 216, 367, 368
 Nuit des voltigeurs (La), 195, 203

O

Œuvre du sixième jour (L'), 288, 289, 369
 Opéra des falaises (L'), 279, 339, 341
 Ours (L'), 137, 138, 156, 157, 281, 366

P

Paradiso, 227, 370, 371, 374, 375
 Passage Pommeraye (Le), 266, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 351
 Passe-muraille (Le), 118, 119, 120, 122, 190, 196, 253, 283
 Petit Chaperon Bleu Marine (Le), 100, 253, 358, 360, 361, 365
 Petit cochon futé (Le), 101, 252, 288, 369
 Petit coq noir (Le), 291
 Petit Jéhovah (Le), 253, 292, 369, 370
 Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules, 253, 358, 362, 363, 364, 365
 Pierreuses (Les), 131
 Piste et la mare (La), 268, 327, 328, 329
 Plombier (Le), 188, 189, 250, 270, 315, 316, 318, 319
 Poissons morts (Les), 130

R

Rani, 141
 Rue Saint-Sulpice, 250

S

Sabines (Les), 107, 108, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 283
 Sabots d'or (Les), 129, 188, 252, 281, 282
 Saint Joseph cherchant les trois Rois, 253, 289, 369
 Sang et l'agneau (Le), 141

Sapins toujours verts (Les), 159, 161, 162, 166, 167, 169, 199
 Sept géantes (Les), 253
 Serviette des poètes (La), 131, 252, 276, 342
 Soleil noir sur Chicago, 254
 Sorcière de la rue Mouffetard (La), 253, 286, 287
 Sorcière du placard aux balais (La), 188, 253
 Sourire de Marko (Le), 272
 Suites d'une course (Les), 141, 147, 150, 276, 344, 347

T

Tombeau d'Arminius (Le), 94, 153, 154, 155, 213, 214, 215, 278, 279, 339
 Toucher à distance (Le), 107, 110, 111, 114, 115, 117, 254, 274, 321, 322
 Tour de Noël (La), 199, 220, 221, 222, 252, 270, 306, 307

U

Un beau film, 86, 88, 89, 107, 271, 272
 Un bon petit diable, 105, 106, 281, 342, 343
 Un caillou, 95, 96, 97, 99, 250, 276
 Un Jules comme César, 89
 Une vie en papier, 86, 87, 269, 277

V

Verger (Le), 204, 205, 207, 271, 337
 Vie de Symphorien Ficelle, commis voyageur, 227, 228, 229, 252, 291
 Vin de Paris (Le), 280, 344, 345, 346, 347
 Voyage de Noël (Le), 200, 331
 Voyage des âmes (Le), 172, 173, 229, 230, 231, 232, 254, 279, 350, 371, 372

INDEX DES RECUEILS

A

Arche de Noé (L'), 90, 101, 176, 234, 334, 335, 336, 385

Aux couleurs de la nuit, 94, 131, 132, 136, 137, 153, 154, 155, 162, 166, 167, 195, 199, 214, 215, 221, 222, 248, 266, 278, 279, 304, 305, 307

C

Chant du coq (Le), 96

Contes à l'envers, 246, 286

Contes bleus du chat perché (Les), 100, 268, 291, 326, 355, 356

Contes de la rue Broca, 75, 188, 246, 255, 257, 258, 259, 267, 287, 288, 325

Contes du chat perché (Les), 141, 244, 268, 291

Contes du médianoche (Les), 244, 274

Coq de bruyère (Le), 63, 141, 362, 370

D

Déjà la neige, 130, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 169, 199

Diable, Dieu et autres contes de menterie, 90, 91, 92, 93, 138, 156, 157, 164, 197, 213, 235, 236, 260, 273, 275, 281, 292, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 370, 371, 375

E

Enfant de la haute mer (L'), 98, 101, 141, 150, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 201, 225, 226, 235, 268, 276, 278, 287, 289, 292, 293, 327, 328, 347, 350, 352, 371

Enjambées, 332

F

Feu de braise, 63, 190, 191, 192, 259, 277, 339, 340, 341

Fourmis (Les), 63, 71, 102, 130, 188, 189, 319

G

Grand Chalababa (Le), 83, 84, 85, 86, 89, 193, 228, 229, 232, 233, 269, 271, 277, 315, 316, 317

H

Hérésiarque et C^{ie} (L'), 63, 88

Héros blessé au bras (Le), 173, 204, 205, 207, 230, 231, 232, 279, 337

J

Jardin dans l'île (Le), 195, 244

K

Kiosque et le tilleul (Le), 87, 170, 171, 269, 270, 277, 384

L

Loup-garou et autres nouvelles (Le), 143, 147, 152, 244, 385

M

Métamorphoses de la reine, 256, 257, 363, 364, 384

Musée noir (Le), 141, 248, 260, 298, 299, 300, 301, 305, 384

N

Nain (Le), 143, 145, 151, 346, 384

Nouvelles orientales, 63, 73, 126, 174, 244, 247, 262, 272, 273, 385, 392

P

Paroles de laine, 67, 103, 385

Passe-muraille (Le), 51, 64, 71, 108, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 119, 120, 122, 194, 267, 270, 280, 283, 328, 330, 348, 349, 373, 374, 384, 392

S

Sauvée !, 324, 384

Soleil des loups, 134, 135, 136, 248, 279, 341, 385

V

Verger et autres nouvelles (Le), 227, 271, 384

Vin de Paris (Le), 157, 224, 280, 283, 284, 345, 346, 347, 376, 384

RÉSUMÉ

La thèse de doctorat *Le conte insolite dans la littérature française du XX^e siècle* concerne la forme brève littéraire située aux confins du fantastique et du merveilleux et veut montrer qu'un nouveau type de récit court apparaît dans la littérature française du XX^e siècle : c'est le conte insolite.

L'appellation « conte insolite » n'est pas fréquente dans le discours critique littéraire mais la catégorie, elle-même, a intéressé plusieurs critiques et théoriciens, entre autres, M. Guiomar, J.-B. Renard et J. Goimard.

Le but de la thèse consiste à saisir les traits définitoires des contes insolites et à proposer une définition de ce type particulier de récit court pratiqué par des auteurs comme G. Apollinaire, M. Aymé, G.-O. Châteaureynaud, P. Gripari, M. Schneider, J. Supervielle, B. Vian ou M. Yourcenar, pour ne citer que les noms les plus connus.

La lecture et l'examen des contes et des nouvelles dits insolites et dont la classification reste ambiguë imposent deux questions : comment créer l'insolite et comme le lire ? La construction de l'univers insolite nécessite le choix de personnages, d'un temps et d'un espace particuliers. La perception du conte insolite, à son tour, demande au lecteur la connaissance des codes culturels et des règles du jeu intertextuel.

SUMMARY

The thesis *The Uncanny Tale in the Twentieth Century French Literature* concerns the category of short fiction oscillating between the fantastic and the marvellous and it points out the existence of a new type of tale in the twentieth century French literature.

The term “uncanny tale” is not frequent in critical discourse, though some theoreticians, like M. Guiomar, J.-B. Renard and J. Goimard, have been interested in the concept of the uncanny.

The aim of this study is to characterize the essential features of the uncanny tale and advance a definition of the category on the basis of short fictions of G. Apollinaire, M. Aymé, G.-O. Châteaureynaud, P. Gripari, M. Schneider, J. Supervielle, B. Vian or M. Yourcenar, not to mention the most famous authors.

Reading and examining the uncanny tale or short stories, which classification remains ambiguous, accentuate two aspects: how the uncanny is created and how it should be read. The formation of the uncanny universe consists of choosing its particular figures, time and space. The perception of this category is subject to the reader’s knowledge of culture codes and intertextuality of the uncanny tales.

STRESZCZENIE

Rozprawa doktorska *Opowiadanie niezwykle w literaturze francuskiej XX wieku* traktuje o krótkich formach narracyjnych z pogranicza fantastyki i baśniowości i stawia sobie za cel udowodnienie, że w dwudziestowiecznej literaturze francuskiej pojawił się nowy typ opowiadania. Jest to właśnie opowiadanie niezwykle.

Termin „opowiadanie niezwykle” nie jest rozpowszechniony, ale sama kategoria „niezwykłości” zainteresowała krytyków i teoretyków literatury, m. in. M. Guiomara, J.-B. Renarda czy J. Goimarda.

Przedmiotem badań dysertacji jest ukazanie znamienych cech wybranych „opowiadań niezwykle” oraz opracowanie definicji tego typu opowiadania na podstawie utworów francuskich pisarzy dwudziestowiecznych, m. in. G. Apollinaire, M. Aymé, G.-O. Châteaureynaud, P. Gripari, M. Schneider, J. Supervielle, B. Vian czy M. Yourcenar.

Lektura i analiza opowiadań i nowel uważanych za niezwykle, których klasyfikacja pozostaje często niejednoznaczna, narzuca dwa pytania: jak (s)tworzyć „niezwykłość” i jak ją (od)czytać? Budowanie „niezwykłego” świata przedstawionego dokonuje się poprzez wybór odpowiednich postaci, czasu i przestrzeni. Właściwa percepcja opowiadania niezwyklego jest możliwa dzięki znajomości kodu kulturowego oraz zasad gry intertekstualnej.

La thèse de doctorat *Le conte insolite dans la littérature française du XX^e siècle* concerne la forme brève littéraire située aux confins du fantastique et du merveilleux et veut montrer qu'un nouveau type de récit court apparaît dans la littérature française du XX^e siècle : c'est le conte insolite.

L'appellation « conte insolite » n'est pas fréquente dans le discours critique littéraire mais la catégorie, elle-même, a intéressé plusieurs critiques et théoriciens, entre autres, M. Guiomar, J.-B. Renard et J. Goimard.

Le but de la thèse consiste à saisir les traits définitoires des contes insolites et à proposer une définition de ce type particulier de récit court pratiqué par des auteurs comme G. Apollinaire, M. Aymé, G.-O. Châteaureynaud, P. Gripari, M. Schneider, J. Supervielle, B. Vian ou M. Yourcenar, pour ne citer que les noms les plus connus.

La lecture et l'examen des contes et des nouvelles dits insolites et dont la classification reste ambiguë imposent deux questions : comment créer l'insolite et comme le lire ? La construction de l'univers insolite nécessite le choix de personnages, d'un temps et d'un espace particuliers. La perception du conte insolite, à son tour, demande au lecteur la connaissance des codes culturels et des règles du jeu intertextuel.

Mots-clés : forme brève (conte, nouvelle), surnaturel, fantastique, merveilleux, insolite, conventions littéraires, codes socioculturels

The thesis *The Uncanny Tale in the Twentieth Century French Literature* concerns the category of short fiction hesitating between the fantastic and the marvellous and it points out the existence of a new type of tale in the twentieth century French literature.

The term "uncanny tale" is in not frequent in critical discourse, though some theoreticians, like M. Guiomar, J.-B. Renard and J. Goimard, have been interested in the concept of the uncanny.

The aim of this study is to characterize the essential features of the uncanny tale and advance a definition of the category on the basis of short fictions of G. Apollinaire, M. Aymé, G.-O. Châteaureynaud, P. Gripari, M. Schneider, J. Supervielle, B. Vian or M. Yourcenar, not to mention the most famous authors.

Reading and examining the uncanny tale or short stories, which classification remains ambiguous, accentuate two aspects: how the uncanny is created and how it should be read. The formation of the uncanny universe consists of choosing its particular figures, time and space. The perception of this category is subject to the reader's knowledge of culture codes and intertextuality of the uncanny tales.

Key-words: short fiction (tale, short story), supernatural, fantastic, marvellous, uncanny, literary conventions, social and cultural codes

FLLASH
Le Mont Houy Bâtiment Matisse
59 313 Valenciennes Cedex 9

