

# INTRODUCTION

Patricia EICHEL-LOJKINE

Aux trois frères : à celui qui partit au pays des glaces ;  
à celui qui hésita à la croisée des chemins ;  
à celui qui sait que le plus jeune est promis à de grandes choses.

À mesure que l'ère triomphante du Texte et de la Structure s'éloigne de nous, c'est moins le conte sous son aspect de « meccano », de lego, de bricolage de motifs qui retient l'attention<sup>1</sup> que les contes dans leur historicité et dans leur dimension médiatique. Faire usage des contes, c'est les recevoir – sous une forme, sur un support, dans un environnement et selon des modalités de communication qui ne sont pas indifférents – et en user, pour rêver autour, pour les intégrer à son répertoire mental, pour les raconter, pour les réécrire, pour les combiner, pour les illustrer, pour les traduire, pour les transporter dans un autre medium, etc. Ceux qui accompagnent ce mouvement (chercheurs, formateurs, bibliothécaires, éditeurs, programmeurs de spectacles) sont bien conscients du renouveau des contes aujourd'hui dans le domaine du livre<sup>2</sup>, des arts de la parole et du spectacle, des industries cinématographique et numérique. Mais qu'en était-il hier ? L'activité créatrice actuelle qui se déploie dans toutes les directions (publication d'anthologies et d'albums, réalisation de films d'animation et d'applications, performances de conteurs), autour de contes de toutes origines, ravive notre curiosité pour les conditions d'écriture, de réception, de médiation des contes au temps de Straparola, de M<sup>me</sup> d'Aulnoy, de Rousseau.

- 
1. Nous faisons bien sûr allusion à Propp et à Bremond. L'expression « meccano du conte » a fait florès : BREMOND C., « Le meccano du conte », *Magazine littéraire*, n° 150, juillet/août 1979 et *Logique du récit*, Paris, Le Seuil, 1973.
  2. Outre la publication de classiques, l'édition accueille de plus en plus des contes du monde (collection « Tour du monde d'un conte » chez Syros) et des contes de tradition orale (collection « Contes du temps d'avant Perrault » dirigée par J.-J. Fdida chez Didier jeunesse).

*L'Usage du conte* : par ce clin d'œil au livre culte qu'est *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier, il s'agit de suggérer que le conte est un monde à arpenter, si possible avec des guides compétents, en tout cas avec l'aide de repères et d'outils assez différents de ceux qui sont opératoires pour des textes littéraires plus canoniques. Étant donné l'origine du genre en Occident (une captation, une imitation par l'écrit et par la culture savante d'une production orale), étant donné sa nature malléable et ses contraintes génériques (ignorées des poétiques antiques), le conte requiert une approche méthodologique spécifique. D'autant plus que son caractère mouvant pose un véritable défi théorique. Comment déterminer son horizon d'attente quand ses formes ont subi tant de métamorphoses successives, du conte mondain et salonnier au conte pour enfants ?

C'est justement ce que les chapitres de ce livre explorent. Les contes modernes furent mis au service tantôt de la distraction d'élites mondaines avec des « bagatelles » enjouées « dépourvues de raison<sup>3</sup> » (c'est la perspective de Perrault, de M<sup>me</sup> d'Aulnoy, de M<sup>lle</sup> Lhéritier et peut-être même de Galland) ; tantôt de la normalisation des comportements en société<sup>4</sup> ; tantôt de la promotion d'une contre-culture en rupture avec le legs antique (Perrault encore) ; tantôt d'un rapprochement avec le peuple (Grimm) ; tantôt de l'éducation des enfants (M<sup>me</sup> Leprince de Beaumont) ; tantôt de l'éveil de la pensée critique (le conte philosophique). Ces variations dans les horizons d'attente ont eu elles-mêmes pour corollaire l'évolution des applications pratiques des contes : instruction morale à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle et, plus récemment, thérapie psychologique, apprentissage scolaire de l'écriture narrative à partir d'« ingrédients » à combiner et de jeux parodiques, diffusion de valeurs universelles...

À la fois séduisants et inclassables, les contes déroutent souvent les professionnels, spécialistes du livre ou de l'enfance. C'est pourquoi cet ouvrage vise à aider ceux qui se posent des questions comme celles-ci :

– Comment situer, les uns par rapport aux autres, contes de Grimm et contes de Perrault, contes de fées et contes facétieux, contes folkloriques et contes lettrés, contes pour tous et contes pour enfants ?

– Qu'est-ce qu'un conte merveilleux ? Comment le merveilleux peut-il se combiner avec d'autres composantes<sup>5</sup> ? À quelle logique – défiant la logique du tiers exclu – le conte répond-il ?

3. PERRAULT C., Préface « À Mademoiselle », *Histoires ou contes du temps passé. Avec des moralités*, 1697.

4. Cette dimension des contes classiques a été mise en valeur par les travaux de Jack Zipes.

5. D'un point de vue poétique, les hybridations et les porosités entre différents registres traversent l'histoire littéraire du conte, des histoires mêlant comique et merveilleux collectées par Straparola

– Qu'est-ce qu'un cycle de contes, comment s'articulent des contes qui ne dérivent pas nécessairement les uns des autres, mais déclinent pourtant une même série de motifs et de séquences ?

– Comment la poétique du conte tresse-t-elle ensemble un fil narratif, un réseau d'images et une dimension symbolique ?

– Pourquoi adapter des contes ?

– Pourquoi certains contes dégagent-ils une saveur incomparable, pourquoi occupent-ils une place à part dans notre « bibliothèque intérieure » ? Ce point-là, avouons-le, reste un mystère que nous ne pouvons qu'approcher. Et les extraits donnés en ouverture de chaque chapitre sont là pour nous le rappeler.

– Pourquoi aimons-nous lire, écouter des contes, pourquoi y voyons-nous un type de récit spécial, quand bien même nous n'aurions jamais entendu parler de Vladimir Propp et de Bruno Bettelheim ? Quelles fibres de notre être le conte remue-t-il ? On se souvient que Roland Barthes, et Michel de Certeau après lui<sup>6</sup>, distinguaient plusieurs types de lecture :

– la lecture « qui s'arrête au plaisir des mots » : elle existe bien dans les contes (« Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir?... »), même si ce n'est pas ce qui vient en premier lieu à l'esprit ;

– « celle qui court à la fin et défaille d'attendre » : celle-là ne devrait pas exister, l'histoire étant toujours déjà connue, répétée en boucle, et pourtant, l'auditoire est tenu en haleine, il réclame la suite, il veut la fin, pas question de s'arrêter en cours de route, de laisser le héros voyageur en plan sous prétexte que la conclusion n'est ignorée de personne ;

– « celle qui cultive le désir d'écrire », ou de dessiner (Anthony Browne, Lisbeth Zwerger, Natali Fortier et tant d'autres...), de mettre en scène (Joël Pommerat, Bruno Castan...);

– celle qui favorise le rêve, en l'occurrence la fabrication d'images intérieures, la philosophie sans conceptualisation, à la manière d'Elzbieta qui avoue : « Parce que je ressens les images intérieures que suscitent ces récits comme des affaires profondes et confidentielles, je ne goûte pas trop les illustrations des contes véritables<sup>7</sup>. »

---

et par Basile aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles au *Conte de Noël*, déclinant les registres fantastique, allégorique et féerique, de Dickens (*A Christmas Carol*, Londres, 1843). Voir notamment : « Straparole au risque de l'impertinence », *Publije, revue de critique littéraire*, Ouverture au classique, 2015-2016, dossier *Le Seuil de l'acceptable*, en ligne : [<http://publije.univ-lemans.fr/publije/index.php?id=597>] mis à jour le 05-07-2016.

6. DE CERTEAU M., *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p. 244.

7. *Le Langage des contes*, Éditions du Rouergue, 2014, p. 75.

Les contes satisfont à ces différents désirs de lecture (ou d'écoute), ils sont ce condensé d'expériences de la vie et d'observation qui, mis en forme et en rythme, permet d'entrer en littérature autrement<sup>8</sup>.

Ne serait-ce d'ailleurs pas là la raison de leur persistance? En ces temps de post- et de trans-humanisme où l'ambition porte sur la construction de machines aux réactions indifférenciables de celles d'un humain (le fameux test de Turing, auquel font référence d'innombrables fictions contemporaines), où se profile l'invention de corps humains aux organes et aux facultés « augmentés » par la technique, ce condensé d'humanité que sont les contes nous parle davantage.

Par leurs sujets d'abord, aux résonances multiples. On y voit des jeunes gens quitter brutalement leur foyer sans laisser de trace, à la suite d'une humiliation<sup>9</sup> ou d'une menace<sup>10</sup>; des « mineurs isolés » perdus dans un environnement hostile, dans la sombre forêt où de mauvaises rencontres sont à craindre<sup>11</sup>; des parents abusifs accabler le héros (l'héroïne) ou le pousser à de terribles extrémités, qu'il s'agisse d'un père<sup>12</sup>, d'un frère<sup>13</sup> dénaturés ou de parents d'un autre sang (belle-mère<sup>14</sup>, mère adoptive<sup>15</sup>, époux<sup>16</sup>). On y voit des héros s'exposer au-delà du raisonnable, de fidèles serviteurs prêts à tout pour satisfaire des caprices princiers<sup>17</sup>, une sœur dévouée se refusant à ouvrir la bouche pour se défendre d'une

8. Pour reprendre l'expression de Marc AUBARET : *Secrets de conteurs, La Revue des livres pour enfants*, HS n° 3, Paris, BnF, CNLJ, 2016, p. 152-153.

9. « Fortunio » (Straparola, III, 4). Par convention, les guillemets désignent des titres attribués par la tradition à des contes sans titre (contes folkloriques, contes de Straparola).

10. « Doralice » (Straparola, I, 4), *L'Ourse* (Basile, II, 6), *Peau d'âne* (Perrault).

11. *Petit-frère et Petite-sœur, Hansel et Gretel* (Grimm), *Le Petit Poucet* (Perrault), *Les Cygnes sauvages* (Andersen), *Les Six Cygnes* (Grimm).

12. « Doralice », *L'Ourse, Peau d'âne* déjà cités.

13. *Penta-la-Manchote* (Basile, III, 2).

14. *La Chatte des cendres* (Basile), *Cendrillon* (Perrault); *La Belle au bois dormant* (Perrault, deuxième partie de l'histoire); « Lancelot, roi de Provins... » (Straparola, IV, 3), *La Princesse Belle Étoile et le Prince Chéri* (M<sup>me</sup> d'Aulnoy); *Petit-frère et Petite-sœur* (Grimm); *Les Cygnes sauvages* (Andersen), *Les Six cygnes* (Grimm).

15. *Raiponce [Rapunzel]* (Grimm), *Fleur-de-persil* (Basile, II, 1), *Persinette* (M<sup>lle</sup> de la Force). Voir au sujet de *Rapunzel* : MAINIL J., « Persinette en Allemagne : le corpus "purement allemand pour sa naissance et sa mise en forme" des frères Grimm », *Féeries*, 9 | 2012, 29-54 [disponible en ligne].

16. *Griséliadis* (Perrault); *La Barbe bleue* (Perrault), *L'oiseau de Fitcher* (Grimm).

17. *Le fidèle Jean* (Grimm), *Le Corbeau* (Basile, IV, 9), « Le fidèle Jean » (résumé et analysé par FLAHAULT F., *La Pensée des contes*, Paris, Economica, 2001, p. 139); « Livoretto » (Straparola, III, 2), *La Belle aux Cheveux d'Or* (M<sup>me</sup> d'Aulnoy).

accusation même quand sa vie est en jeu<sup>18</sup>, des naufragés s'accrocher à la vie avec un acharnement déraisonnable (Sindbad).

Par leur magie ensuite : les contes du répertoire merveilleux nous parlent parce qu'ils satisfont ce besoin profondément humain de sens et de beauté : avec une femme-myrrte plantée dans un pot qui enflamme le cœur d'un fils de roi<sup>19</sup> ; avec un cheveu d'or perdu qui conduit à une fiancée<sup>20</sup> ; avec trois généreux animaux, fils de roi, prêts à aider un fiancé dans sa quête<sup>21</sup> ; avec un moins-querrien qui sauve la situation<sup>22</sup> ; avec un couple en fuite multipliant les métamorphoses pour échapper à son agresseur<sup>23</sup>...

Nous ne donnons ici qu'un tout petit aperçu du répertoire, naturellement, en nous concentrant sur la question *des usages* qui ont été faits de *certain*s contes (ou motifs de contes) merveilleux dans des textes écrits ou dans des iconotextes depuis le XVI<sup>e</sup> siècle et en différenciant nettement les usages du « moment » classique et les usages contemporains.

De fait, à mesure que le genre perd sa capacité à produire des créations originales qui renouvellent ses formes et sa définition, la pratique des contes devient de plus en plus tributaire de la problématique de l'adaptation. Sous ce terme (pris au sens large) d'adaptation, on désignera trois réalités :

1 – Un premier niveau, souvent inaperçu, d'adaptation résulte du processus d'« actualisation » par la lecture de récits ressentis comme lointains, soit parce qu'il s'agit de textes un peu anciens (c'était déjà le cas pour Flaubert lisant les contes de M<sup>me</sup> d'Aulnoy, comme il le confie dans sa *Correspondance*), soit parce qu'ils ne sont pas rattachables à une tradition lettrée répertoriée. On pense à l'académicien Perrault lisant *Griselidis* dans un livret bleu. On pense aux Grimm découvrant le « conte du genévrier » en dialecte de Poméranie dans des sources écrites allemandes<sup>24</sup>. Chacun étant fils de son temps, cette simple lecture est déjà, inévita-

18. *Les Cygnes sauvages* (Andersen), *Les Six Cygnes* (Grimm), « La Fille qui cherche ses frères » (résumé par FLAHAULT F., *op. cit.*, p. 137).

19. *La Branche de myrrte* (Basile, I, 2).

20. Ce motif provenant de *Tristan et Iseut* apparaît dans une version yiddish de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle de l'histoire de « Livoretto » (*La Belle aux Cheveux d'Or*) consignée dans le *Mayse Bukh* (Bâle, 1602) : histoire résumée dans notre *Contes en réseaux*, Genève, Droz, 2013, p. 290-292.

21. *Les trois animaux rois* (Basile, IV, 3).

22. *Le Petit Poucet* (Perrault) ; « Pierre l'insensé » (Straparola, III, 1), *Peruonto* (Basile, I, 3).

23. « L'Oiseau vert », COSQUIN E., *Contes populaires de Lorraine*, Paris, Picquier, 2003 [1886], n° 9, *L'Oranger et l'Abeille* (M<sup>me</sup> d'Aulnoy).

24. Voir RIMASSON-FERTIN N. (éd.), Postface aux *Contes pour les enfants et la maison* de Grimm, Paris, Corti, 2009, t. I, p. 578.

blement, une réception personnelle, s'incorporant à des cadres de pensée contemporains, donc un peu forcée ou anachronique<sup>25</sup>.

Adolfo (Ado) Arrieta, Matteo Garrone ou Michel Ocelot, avant même d'en tirer les matériaux pour leurs œuvres cinématographiques inspirées de l'univers des contes merveilleux, ont dû, pour le premier, lire et relire *La Belle au bois dormant* de Perrault tout en ayant en tête *Peau d'âne* de Jacques Demy<sup>26</sup>; pour le deuxième, lire la première Journée du *Pentaméron* avec l'œil d'un amateur d'*heroic fantasy*<sup>27</sup>; pour le troisième, lire de vastes cycles de contes de toutes origines avec une sensibilité particulière à la fois pour le fabuleux, l'aventure, la poésie et, à un niveau méta-discursif, pour l'art et la manière de conter<sup>28</sup>.

De fait, toute lecture modifie son objet<sup>29</sup>. C'est une opération (nommée *lectio* par Certeau) par laquelle un lecteur « invente dans les textes autre chose que ce qui était leur "intention"<sup>30</sup> ». Cet écart inévitable avec l'hypothétique « intention » de l'auteur est encore plus net lorsque les textes en question sont historiquement éloignés du lecteur – sans parler du fait que les contes n'ont pas vraiment d'auteur, ou pas un auteur unique.

2 – L'arrangement (au sens musical du terme)<sup>31</sup> constitue le deuxième niveau. On donne à telle histoire un support écrit, on en fait un texte littéraire, puis on modernise sa graphie et sa ponctuation, on le traduit dans une autre langue (Andersen en français), on donne une version en prose d'un conte en vers; on le découpe pour le placer dans une anthologie (*Le Cabinet des fées*), un manuel scolaire ou un petit classique (avec le paratexte adapté); on le combine

25. Voir CITTON Y., « Métamorphoses du cerveau lecteur en esprit d'interprétation », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2011, n° 5, p. 6-10 (en part. : « L'interprétation comme actualisation »). Disponible en ligne : [<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-05-0006-001>] consulté le 8-10-2016.

26. *Belle dormant*, réalisé par Ado Arrieta, 2016. Pour un premier aperçu sur l'histoire de l'adaptation filmique des contes, voir la notice « Les contes de fées adaptés à l'écran », en ligne : [<http://expositions.bnf.fr/contes/arret/variant/indecra.html>].

27. *The Tale of Tales*, réalisé par Matteo Garrone, 2015. Les histoires sont principalement empruntées à la première journée du *Conte des contes* : Ouverture (*Introduzione*); I, 5 *La puce (Lo polecel/La pulce)*; I, 9 *La biche ensorcelée (La cerva fatata)*; I, 10 *La vieille écorchée (La vecchia scortecata/La vecchia scorticata)*.

28. Courts ou longs métrages animés à la façon d'ombres chinoises : *Princes et Princesses*, 2000; *Les Contes de la nuit*, 2011; *Ivan Tsarévitch et la princesse changeante*, 2016.

29. Borges, Michel Charles, Michel de Certeau, Yves Citton ne cessent de le répéter.

30. DE CERTEAU M., *op. cit.*, p. 245.

31. Voir à ce sujet BAETENS J., « L'Adaptation, une stratégie d'écrivain? », in ROCHE D., SCHMITT-PITLOT S., MITAINE B. (dir.), *Bande dessinée et adaptation*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2015, p. 42-43.

avec des images dans un livre illustré pour les enfants : « Je lis maintenant les contes d'enfant de M<sup>me</sup> d'Aulnoy, dans une vieille édition dont j'ai colorié les images à l'âge de six ou sept ans », confesse Flaubert<sup>32</sup>. Désormais, le *Pentaméron* n'est plus un recueil napolitain, mais un livre, pour des enfants anglais de bonnes familles, aux somptueuses planches signées Warwick Goble<sup>33</sup>. Désormais, *Peau d'âne* n'est plus un conte versifié, mais un texte en prose (à partir de 1781), souvent intégré à un groupement de textes provenant d'auteurs divers dont la singularité disparaît au profit d'une logique générique (*Contes de fées* par Perrault, M<sup>me</sup> d'Aulnoy, Hamilton et M<sup>me</sup> Leprince de Beaumont). Accompagné de gravures qui aident à fixer l'histoire dans l'esprit, sans recherche esthétique particulière (fig. 1), le texte est désormais destiné à une lecture enfantine et à un public élargi.

Ce faisant, le matériau se transforme profondément. On ne craint plus de le condenser, de le simplifier, de le réordonner, de l'expurger : les éditions normatives des *Mille et une nuits* à destination de « la jeunesse chrétienne » sont légion au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>34</sup>. Le jeune Poulou, bercé par le récit de *La*



Fig. 1. – *Peau d'âne* retire sa peau. Gustave STAAL, illustration pour *Contes des fées* par PERRAULT, M<sup>me</sup> d'AULNOY, HAMILTON et M<sup>me</sup> LEPRINCE DE BEAUMONT, Paris, Garnier frères, 1860, in-8, xylographie d'Adolphe Gusman (coll. part.).

32. *Correspondance*, t. II, BRUNEAU J. (éd.), Gallimard, 1980, p. 376.

33. *Stories from the Pentamerone* (traduction anglaise par John Edward TAYLOR, 1847), STRANGE E. F. (éd.), Londres, Macmillan & Co., 1911. Illustrations de W. GOBLE visibles sur le site : [<http://www.surlalunefairytales.com/pentamerone/>].

34. Voir la *Bibliographie* de CHAUVIN V, t. IV, « *Les Mille et une nuits* (Première partie) », p. 40-45 : n° 83 (« ... édition corrigée et revêtue de l'approbation de l'abbé Lejeune, chanoine de la métropole de Rouen... », 1873), n° 84 (« édition soigneusement épurée par un abbé français », 1865),

*Biche au bois* et des *Fées* que lui fait de manière improvisée sa mère au milieu des activités quotidiennes, redécouvre ces histoires avec stupéfaction, non plus dites, mais lues cette fois par sa mère : celle-ci croit alors bon de prendre une voix d'outre-tombe pour faire résonner des textes revus et corrigés par Maurice Bouchor, et agrémentés de questions pédagogiques<sup>35</sup>.

Aujourd'hui, on peut transporter des textes de contes dans des livres numériques « augmentés » qui exploitent les potentialités de l'édition hypertextuelle en incluant des ressources multimédia et qui supposent de la part du « lecteur » une maîtrise des nouvelles littératies (ou « littératie médiatique multimodale<sup>36</sup> »). Ce sera peut-être l'occasion d'un renouveau de l'usage des contes dans des formats et dans des configurations actuellement en cours d'expérimentation<sup>37</sup>, mais ce nouveau chapitre est encore à écrire...

Quoi qu'il en soit, la pragmatique a, en fait, depuis longtemps porté notre attention sur la « recontextualisation d'énoncés qui circulent au-delà de leur monde d'origine » et sur les effets de sens de ces recadrages d'énoncés<sup>38</sup>. Ces recadrages supposent une désacralisation de l'œuvre d'origine, un affaiblissement de cette « muraille de Chine » qui circonscrit, isole, solidifie, protège, rend intangible le « propre » d'un texte, pour reprendre l'image évocatrice de Michel de Certeau<sup>39</sup>. Les contes, avec leurs auteurs flottants et leur origine indécise, sont moins intimidants que des œuvres canoniques et se prêtent donc particulièrement bien à ce geste qui n'est plus alors qu'à moitié désacralisateur.

Lorsque le 25 août 1691, lors d'une séance à l'Académie, est lue publiquement une nouvelle en vers glamment tournée, *La Marquise de Salusses ou la*

---

n° 86 (« soigneusement expurgés par l'abbé D. Pinart », 1844), n° 87 (« revus et corrigés pour la jeunesse chrétienne », 1855, rééd. 1868).

35. SARTRE J.-P., *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, rééd. 1972, coll. « Folio », p. 33-35.

36. LEBRUN M., LACELLE N. et BOUTIN J.-F. (dir.), *La Littératie médiatique multimodale. De nouvelles approches en lecture-écriture à l'école et hors de l'école*, Sainte Foy, Presses de l'université du Québec, 2012; LEBRUN M., « Former des enseignants de français pour les nouvelles humanités numériques : enjeux épistémologiques et empiriques », *Tréma*, 43 | 2015, en ligne : [http://trema.revues.org/3319] mis en ligne le 25-06-2015, consulté le 27-09-2016.

37. Dans le cadre du programme EnJeu[x] soutenu par la Région Pays-de-la-Loire, des textes patriomoniaux comme des fables et des contes classiques (par exemple *La Belle aux Cheveux d'Or* de M<sup>me</sup> d'Aulnoy) sont l'objet d'éditions hypertextuelles à visée pédagogique (construction collaborative de liens hypertextuels dans un wiki ou de sous-couches dans un document ePub selon le dispositif eZoomBook développé à l'École Centrale de Nantes : [https://ezbresearch.hypotheses.org/what-is-ezoombook-2] consulté le 2-02-2017).

38. MAINGUENEAU D., « Introduction », in MONTANDON A. et NEIVA S. (dir.), *Dictionnaire raisonné de la caducité littéraire*, Genève, Droz, 2014, p. 33.

39. *Op. cit.*, p. 247.



*Patience de Grisélidis*, Charles Perrault n'a à craindre nulle objection du fait que sa composition a pris bien des libertés avec le texte qu'il a remanié et mis en vers, à savoir *Le Miroir des dames ou la patience de Grisélidis*, un médiocre imprimé destiné à une large circulation, publié à Tours (s. d.) par un auteur anonyme, qui adaptait lui-même une vieille histoire tirée de Boccace (l'héroïne s'appelait alors Griselda) et de Pétrarque (qui l'avait latinisée et ennoblée).

Lorsqu'entre 1701 et 1704, Antoine Galland « met en français » l'*Histoire de Sindbad le marin et de Hindbad le porte-faix* et fait entrer le récit des sept voyages du marchand Sindbad dans l'espace culturel, linguistique, littéraire occidental<sup>40</sup>, il est clair que nulle « muraille de Chine » ne circonscrit le « propre » d'un texte consigné dans un manuscrit arabe acquis par le savant orientaliste en 1690<sup>41</sup>.

3 – L'adaptation (*stricto sensu*) marque un palier, qu'elle reste interne à la « galaxie Gutenberg » ou qu'elle se décline dans d'autres médias<sup>42</sup>. Il est clair ici qu'en termes d'univers esthétique, mais aussi d'horizon d'attente et de public visé, le film *The Tale of tales* (2015) n'a rien de commun avec *Lo Cunto de li cunti* de Basile publié pour la première fois entre 1634 et 1636 à Naples (édition posthume) ; que l'album *Cendrillon* de Roberto Innocenti (1983) est un objet sémiotique qu'on peut certes articuler à *Cendrillon ou la petite pentoufle (sic) de verre*, Conte paru dans *Histoires ou contes du temps passé* (1697), mais que cet album fait avant tout partie de l'œuvre graphique contemporaine d'Innocenti et s'adresse aux enfants du xx<sup>e</sup> siècle<sup>43</sup>. Le même raisonnement vaut pour le dernier film d'Ado (Adolfo) Arrieta, déjà cité, pour l'album *Le Bois dormait* de Rébecca Dautremer<sup>44</sup>, et bien d'autres.

L'adaptation va donc poursuivre, mais à un autre niveau, le processus d'inter-textualité et les opérations qui avaient permis d'incorporer à la littérature française

40. Ce cycle « mis en français » sous le titre de *Sindbad le Marin* à partir de 1701 est intégré en 1704 au tome III des *Mille et une nuit (sic)* publié chez la veuve de Claude Barbin (Paris).

41. Manuscrit arabe 3645 aujourd'hui conservé à la BnF.

42. Linda HUTCHEON (*A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006) se situe d'emblée dans cette perspective élargie pour étudier le processus adaptatif et ses productions dans les arts du discours (« *telling* »), les arts mimétiques (« *showing* ») et les créations interactives (« *interactive modes* »). Sur l'intérêt de la démarche et sur ses limites, voir notamment : EVANS KINNEY M., « Linda Hutcheon's *A Theory of Adaptation* », *Critical Voices* (Fall 2013), p. 7-15 [disponible en ligne]; ROCHE D., SCHMITT-PITOT S. et MITAINE B., « Introduction : adapter les théories de l'adaptation à l'étude de la bande dessinée » in *Bande dessinée et adaptation*, op. cit., p. 14-15.

43. Voir COURSAULT C., « Le merveilleux désenchanté selon Roberto Innocenti », *Publie, revue de critique littéraire*, Le Contemporain, 2015-2016, dossier *Des mondes fabuleux : clés de lecture*, en ligne : [<http://publie.univ-lemans.fr/publie/index.php?id=590>] mis à jour le 24-06-2016.

44. Paris, Sarbacane, 2016.

*Griselidis* et l'*Histoire de Sindbad*. À un premier stade, des « arrangements » avaient contribué à faire du pitoyable destin de l'épouse du Marquis de Saluces, ou des aventures d'un marchand arabe s'embarquant à Bassorah pour faire fortune, des textes propres à émouvoir un public mondain.

Ces personnages<sup>45</sup> sont maintenant prêts pour de nouveaux réemplois, au-delà du texte, au-delà de la question de la fidélité à l'œuvre originale et vont conquérir de nouveaux publics. Au xx<sup>e</sup> siècle, voici *Griselidis* qui entre en scène avec une adaptation théâtrale par Antoine Vitez en 1977<sup>46</sup>. Quant à *Sindbad le marin*, avant d'être décliné en film (1947) et plus récemment en série télévisée, en *serious game*, en manga, il avait été capté par l'industrie naissante du divertissement pour la jeunesse dans l'entre-deux-guerres. Ce *Sindbad* raconté à la jeunesse se retrouve en héros de livres illustrés humoristiques, bien loin du marchand tourmenté, du « survivant<sup>47</sup> », que l'idée de suicide traversait parfois<sup>48</sup>.

En voici un exemple représentatif : un épisode dramatique du troisième voyage, celui des Nains roux, devient maintenant une péripétie comique, où *Sindbad* est aux prises avec d'« agaçants ouistitis » :

[...] Nous allâmes reconnaître le terrain et, à notre retour, nous nous trouvâmes entourés d'une nuée d'affreux nains, aux formes et aux dimensions variées. Certains, noirs comme le jais, d'autres velus et cornus, tous effroyables d'aspect. Ces moustiques se mirent à danser autour de nous une sarabande effrénée et à nous cribler de traits ou de javelots nains, dont l'effet, par bonheur, s'avéra plus lancinant que périlleux. Nous réussîmes sans trop de peine à nous défaire de ces agaçants ouistitis, mais nous découvrîmes avec consternation qu'une multitude d'entre eux s'enfuyait avec notre esquif.

Nous sommes loin du texte de Galland<sup>49</sup>. Dans le texte comme dans l'illustration (voir cahier couleur, fig. 1), le choix de l'humour, de la légèreté, de la paro-

45. Car c'est bien le personnage qui est le pivot de ces adaptations médiatiques et gagne ce faisant le statut de personnage fictionnel mythique. Voir à ce sujet à PRINCE N. et SERVOISE S. (dir.), *Les Personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, Rennes, PUR, 2015.

46. Festival d'Avignon et théâtre d'Ivry-sur-Seine (94).

47. Selon la belle expression d'André MIQUEL qui souligne son instinct de survie hors du commun : *Sept Contes des Mille et une Nuits ou Il n'y a pas de contes innocents*, Paris, La Bibliothèque arabe, coll. « Sindbad », 1981 : « Les voyages de Sindbad le marin », p. 77-109.

48. Pour saisir le processus de dédramatisation à l'œuvre, il faut prendre la mesure du désespoir du héros qui s'accroît au fil des voyages, et que souligne Jean-Louis LAVEILLE : *Le Thème du voyage dans Les Mille et une nuits*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 51-53.

49. « Nous vîmes paraître une multitude innombrable de sauvages hideux, couverts par tout le corps d'un poil roux, et hauts seulement de deux pieds. Ils se jetèrent à la nage et environnèrent en peu de temps notre vaisseau [...] » (Troisième voyage de Sindbad, LXXV<sup>e</sup> Nuit, *Les Mille et une nuits. Contes arabes*, GALLAND A. (trad.), Paris, Flammarion, coll. « GF », 2004, t.I, p. 246-247).

die « dépoussière » le récit classique et le rend attrayant pour un jeune public. Et cet art de la séduction par l'humour ne sera pas postérité<sup>50</sup>.

Ainsi va l'adaptation : elle fonctionne par détournement de modèles et changement d'horizon d'attente. Le souci de fidélité connaît des degrés très variables – secondaire dans des imprimés à large circulation, dans des productions humoristiques pour la jeunesse, elle passe au premier plan dans des adaptations recherchant une caution de légitimité – et est toujours subordonné à une perspective contemporaine.

En fait, le processus d'adaptation ne doit pas être appréhendé (en tout cas, pas uniquement) selon le schéma bipolaire d'un transfert d'un hypotexte vers un hypertexte, un schéma bâti pour rendre compte de procédés techniques limités comme la traduction, la condensation, le pastiche, le plagiat, « l'ajustement » cinématographique<sup>51</sup>. En effet, ce mode de pensée a l'inconvénient de se structurer autour d'un *avant* et d'un *après*, d'un fondement et d'un supplément. Il enferme l'interprétation dans un questionnement sur l'écart de la création secondaire par rapport à l'œuvre primaire selon une logique de hiérarchisation (fidélité ou déperdition), surtout lorsque l'œuvre source est une œuvre littéraire adaptée dans un art visuel et qu'elle est considérée comme un modèle indépassable<sup>52</sup>.

Or un objectif de fidélité n'est pas forcément ce qui motive la re-création : on l'a vu avec la dédramatisation des aventures de Sindbad, et on pourrait faire le même constat avec les histoires les plus effrayantes de Perrault dont l'atmosphère est allégée par les styles graphiques de Félix Lorioux ou de Lucien Laforge<sup>53</sup>. Faire le constat que les *Sindbad* racontés aux jeunes lecteurs de l'entre-deux-guerres sont infidèles à un texte d'« origine » (le texte de Galland) parce qu'ils ne se privaient pas de simplifier et de réordonner l'histoire<sup>54</sup>, tout en l'agrémentant d'une image-

50. On pense notamment à la bande dessinée en six tomes d'AYROLES A. (scénariste) et MAÏORANA B. (dessinateur), *Garulfo*, Paris, Delcourt, 1995-2002.

51. Sous ce terme, Thomas Leitch (LEITCH T., *Film Adaptation and Its Discontents*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2007) comprend cinq stratégies d'adaptation filmique courantes : la condensation, l'amplification, la modification, la mise à jour (transposition dans le monde contemporain), la superposition de sources (résumé dans ROCHE D., SCHMITT-PITOT S. et MITAINE B., *Id.*, p. 28-29). Sur les adaptations filmiques, voir aussi la revue *Adaptation*, en ligne : [<http://adaptation.oxfordjournals.org/>].

52. Voir ROCHE D., SCHMITT-PITOT S. et MITAINE B., *Id.*, p. 23-24.

53. *Le Petit Chaperon rouge*, LORIOUX F. (ill.), Paris, Hachette, 1920 [BnF : Ka mat 6a (boîte 4°) – Richelieu – Estampes et photographie] ; *Les Contes de fées par Charles Perrault illustrés par Lucien Laforge*, Paris, Éditions de la Sirène, 1920 (rééd. Albin Michel Jeunesse, 2008).

54. Pour reprendre l'exemple des *Voyages de Sindbad le marin*, MONIER H. (ill.), 1933, *op. cit.*, le récit coud ensemble des épisodes tirés des voyages I (la baleine, l'abandon sur une pièce de

rie joyeuse et bon enfant, n'est-ce pas un bien pauvre résultat qui passe à côté de l'intérêt que peuvent avoir des artefacts culturels pleins de fantaisie imaginative<sup>55</sup>? N'est-ce pas condamner ces productions « mineures » à rester en dehors du champ visuel de la critique?

Toute analyse en termes de fidélité/infidélité surdétermine un rapport de force entre une œuvre-monument et une dérivation secondaire, faite à des fins diverses (recyclage commercial, captation d'un héritage, vulgarisation, exploitation d'un potentiel poétique etc.) Or le conte, petit genre sans prétention, moins intimidant que d'autres, comme nous l'avons vu, n'a jamais correspondu à un tel dénivelé. Il n'y avait pas de raison pour que Perrault ait le sentiment de commettre un geste irrévérencieux, osé, en s'appropriant des histoires tirées de Straparola, de Basile, de livrets de colportage, pas plus qu'il n'y a de raison aujourd'hui pour que Matteo Garrone, Tahar Ben Jelloun, Joël Pommerat, Bruno Castan aient le sentiment de toucher à des mythes littéraires en revisitant librement, de manière personnelle, des contes plus ou moins connus dans leur *Tale of Tales*, leurs *Contes de Perrault*<sup>56</sup> ou leur *Cendrillon*<sup>57</sup>.

Naturellement, on peut déplorer certaines exploitations commerciales sans envergure s'installant dans une routine confortable et sans risque – les contes pour enfants sont une valeur sûre – au lieu de mobiliser une énergie créatrice capable de faire émerger des formes inédites (comme y encourageait Antonin Artaud). On peut remarquer une captation de l'héritage des contes par des séries télévisées (*Grimm*, *Once Upon A Time*) qui ne s'inspirent que très superficiellement d'un genre constitué par l'apport de traditions orales et écrites durant des siècles<sup>58</sup>. On

---

bois), II (l'enlèvement par l'oiseau roc, la vallée aux diamants et aux serpents géants, l'aide des marchands), III (les Nains roux, le Cyclope, la perte des compagnons), VII (les corsaires voulant vendre Sindbad comme esclave), sans se priver de rajouter des épisodes piquants à ce bricolage (le rhinocéros).

55. Sur les contes dans l'imagerie (notamment Perrault), voir RENONCIAT A., « Et l'image, en fin de conte? Suites, fantaisies et variations sur les contes de Perrault dans l'imagerie », *Romantisme*, 1992, vol. 22, n° 78, p. 103-126. Disponible en ligne : [[http://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1992\\_num\\_22\\_78\\_6082](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1992_num_22_78_6082)] consulté le 5-10-2016.
56. BEN JELLOUN T., *Mes Contes de Perrault*, Paris, Le Seuil, 2014; *La Belle au Bois dormant*, Le Seuil, 2004.
57. POMMERAT J., *Cendrillon*, Actes Sud, 2013; CASTAN B., *La Fille aux oiseaux*, Les éditions théâtrales, 2011 [1<sup>re</sup> éd. 1988]. Voir à ce sujet CONNAN-PINTADO C., « *Cendrillon* de Joël Pommerat : le conte sous le palimpseste », *Agôn*, Dossiers, (2014) HS n° 2 : *Mettre en scène le conte, Réécriture et réception*, en ligne : [<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3146>] mis à jour le 27-11-2015, consulté le 8-10-2016.
58. Voir PÉRIER I., « *Grimm* et *Once upon a time*, entre contes et séries télévisées », *Strenæ*, 8 | 2015, en ligne : [<http://strenae.revues.org/1353>] mis en ligne le 01-03-2015, consulté le 25-10-2016.

peut se demander si les contes détournés et parodiques, plébiscités par l'école, ne se sont pas aussi installés dans une certaine routine subversive<sup>59</sup>. On peut s'interroger enfin, d'une manière générale, sur une érosion culturelle qui rend la réception assez indifférente à la chronologie – que Garrone vienne après Basile, Disney après Collodi, qui s'en soucie? – et aux finesses de la sensibilité esthétique – qu'un film favorise les effets spéciaux au détriment de la suggestion, de l'allusion, du non-dit, du « contenu latent » du conte, qui s'en offusque, mis à part Elzbieta<sup>60</sup>?

Néanmoins, la question ne s'est jamais véritablement posée en termes de rapport de force pour les contes, perpétuellement repris, déclinés, modulés. Comme on le dit pour la liberté d'expression : le conte ne s'use que si l'on ne s'en sert pas. Ou pour le dire avec Borges : « Les émotions que suscite la littérature sont peut-être éternelles, mais les moyens doivent constamment varier ne serait-ce que d'une façon infime afin qu'elles ne perdent pas leur vertu<sup>61</sup>. » Or conte et variation sont toujours allés de pair.

Enfin, l'adaptation moderne ne se joue pas uniquement entre deux objets. À n'en pas douter, des auteurs contemporains qui voudraient – par exemple – adapter pour la scène *Pinocchio* auront davantage en tête le dessin animé de Disney (*Pinocchio*), voire sa novellisation, que le récit de Collodi (*Les Aventures de Pinocchio*). Des illustrateurs d'albums de contes auront davantage en tête les gravures de Gustave Doré que les *Histoires ou contes du temps passé* de Perrault. Matteo Garrone est plus familier des univers fictionnels de la *fantasy* que des courts contes merveilleux de Giambattista Basile. C'est d'ailleurs la clé de leur succès : ce sont là les références (la *fantasy*, la pop culture...) que ces créateurs partagent avec leur public, car ils font partie de la même communauté de lecteurs/récepteurs. À vrai dire, les ramifications entre les intertextes (au sens large) sont telles aujourd'hui – du fait que les migrations de contenus sont devenues la norme dans les productions culturelles et dans les *fanfictions*<sup>62</sup> – que les repères stables tendent à s'effacer pour le récepteur : au fait, quelle est l'œuvre première? Un modèle réticulaire semble plus apte à rendre compte de ces interférences qu'un modèle binaire vectorisé et même qu'un modèle triangulaire faisant ressortir un tiers masqué.

59. DAHL Roald et BLAKE Quentin (ill.), *Revolt Rhymes*, Londres, Jonathan Cape Ltd, 1982 (*Un Conte peut en cacher un autre*, KRIEF A. (trad. fr.), Gallimard, coll. « Folio Cadet », 1982); RIVAIS Y., *Les Contes du miroir*, Paris, L'École des Loisirs, 1987; DUMAS P. (ill.) et MOISSARD B., *Contes à l'envers*, Paris, L'École des Loisirs, 2011; les albums de KERLOC'H Jean-Pierre...

60. Cf. ELZBIETA, *op. cit.*, p. 76.

61. BORGES J.-L., « Sur les classiques », *Œuvres complètes*, traduction et édition sous la direction de Bernès J.-P., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. I, p. 818.

62. BAETENS J., art. cité, p. 47.

Dans ce volume, nous faisons l'hypothèse qu'il est possible de faire connaissance avec les « contes classiques » et avec les « classiques du conte » autrement : en prenant appui sur des contes merveilleux connus de tous (des contes de Perrault, de M<sup>me</sup> d'Aulnoy, de Grimm, d'Andersen), mais aussi en ouvrant le répertoire pour aller voir en amont quelles surprises nous réserve tel « pré-contes » français du xvi<sup>e</sup> siècle (« L'oiseau vert »), ou pour faire un pas de côté vers des tentatives expérimentales sans postérité avérée, comme les contes dialogués éducatifs de M<sup>me</sup> d'Épinay (*Les Conversations d'Émilie*). L'ancrage étant classique, l'étude de la réception programmée, des usages, des adaptations des contes se limite ici à des corpus de textes et d'iconotextes. Elle est sans exclusive pour ce qui relève de l'approche méthodologique : formés par les études littéraires et historiques, nous ne nous interdisons pas pour autant d'emprunter aux travaux des anthropologues, des spécialistes de l'oralité, des psychanalystes si besoin.

Ce livre est né de l'envie de combler le fossé existant :

- entre des ouvrages savants, érudits sur les contes (qui supposent des connaissances pointues dans différentes disciplines des sciences humaines) et des ouvrages nettement orientés vers le grand public, à la scientificité plus douteuse et portant sur une gamme de sujets plus restreints (sur les contes de Grimm, sur les ouvrages pour la jeunesse...);

- entre des ouvrages théoriques qui se situent à un niveau de généralité telle que le lecteur risque de perdre de vue les objets concernés et des ouvrages pratiques, à visée didactique empirique (« comment enseigner les contes »), qui peuvent rapidement tourner au « livre de recettes »;

- entre des études centrées sur les usages passés du conte et les travaux sur les adaptations transmédiatiques contemporaines.

C'est pourquoi cette enquête s'articule autour d'une thèse forte, *le réemploi comme principe constitutif du genre du conte*, et éclaire le basculement entre deux pratiques :

- une première pratique, correspondant aux usages classiques (du xvii<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup>, voire xix<sup>e</sup> siècle), est celle de la réécriture, de la reformulation, de l'appropriation : à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, les auteurs de contes de fées français redonnent vie à des thèmes, à des séquences, à des motifs présents dans des « textes » antérieurs, médiévaux, renaissants ou baroques (*exempla*, lais, nouvelles, *cunti*...), de sorte qu'un jeu d'emprunts circulaires, incorporant ce faisant des sources nouvelles (folkloriques, orientales...), se met en place jusqu'à son essoufflement au xviii<sup>e</sup> siècle, ouvrant ainsi la voie aux contes d'auteurs (Andersen) ;

- la seconde pratique, très différente, ne procède pas par recyclage, mais par renvoi métaphorique : à l'ère post-Freud (et post-Bettelheim), si des auteurs ou

des illustrateurs se penchent sur le miroir imaginaire des contes traditionnels – en privilégiant les « classiques du conte » avec la triade Perrault-Grimm-Andersen, plutôt que les « contes classiques » – c’est par attrait pour un langage symbolique élaboré qui sait suggérer bien des tourments intérieurs : la blessure de se sentir relégué, de voir l’affection maternelle se porter de préférence sur une sœur (*Les Fées*) ou sur un frère (*Le Petit Poucet*) ; la ferme résolution d’affronter son sort, quoi qu’il vous réserve (*La Belle et la bête*) ; le regret d’avoir fait une mauvaise rencontre qui met votre sort entièrement entre les mains d’un compagnon pernicieux (*Fernand-le-fidèle et Fernand-l’infidèle*) ; la détresse d’une pauvre aux allumettes...

Notre projet nous amène ainsi à faire cohabiter des objets rarement réunis dans un même livre d’études – comme un album d’Anthony Browne, une histoire extraite du *Philandre* de Jean Des Gouttes, un recueil d’Angela Carter, *Le Souterrain de cristal [Verdeprato]* de Basile – dans le but d’interroger la définition même de l’objet « conte ». L’idée est de mieux le situer par rapport à d’autres genres connexes (l’*exemplum*, la fable, la facétie, la nouvelle, le récit fantastique...) en posant la question des frontières du genre et en examinant ses mutations à l’âge moderne (tournant féérique, oriental, philosophico-éducatif). Du fait même de ce nouvel environnement critique qui favorise le surplomb épistémologique, des objets connus (des contes classiques, les albums d’Anthony Browne) peuvent être repensés, des idées communément répandues à son propos (style simple, enfantin...) peuvent être interrogées. C’est pourquoi nous associons à l’étude et à la mise en valeur des objets une approche réflexive sur nos méthodes de recherche en explicitant nos pratiques, nos présupposés, nos choix d’outils et de concepts opératoires. Ces choix, faits de manière pragmatique, puisent à différentes écoles de pensée, sans affiliation ni exclusive (par exemple, les références à la notion de *conte-type* n’impliquent pas forcément d’adopter une approche folkloristique).

Nous adoptons une méthode compréhensive, avec des études de cas exemplaires, tout en mettant systématiquement en relief les apports méthodologiques qu’on peut tirer de ces lectures rapprochées pour d’autres corpus. Nous nous intéressons, dans une première partie (*Mais où sont les neiges d’antan?*), aux enjeux de la réécriture actuelle de contes ou de la reprise de motifs folkloriques à forte valeur symbolique (la forêt). Notre attention se porte sur des écritures (Philip Pullman, Angela Carter, Pierrette Fleutiaux...) ou des interprétations graphiques (Lemoine, Janosch, Tomi Ungerer...) revisitant des « classiques du conte ». La constante qui se dégage de ces entreprises créatrices, c’est qu’elles cherchent à approfondir un univers esthétique spécifique, voire des motifs obsédants et des mythes personnels, à l’occasion de la relecture d’une histoire présente dans la mémoire collective,

d'un livre figurant dans notre « bibliothèque virtuelle<sup>63</sup> », dirait Pierre Bayard. Il ne s'agit pas de céder à la tentation patrimoniale, à un « devoir de mémoire » culturel. Ces expressions artistiques ne sont pas intéressées par la dimension historique, « patrimoniale », de ces textes (même si elles contribuent de fait à assurer leur présence sur la scène médiatique contemporaine<sup>64</sup>), mais bien par leur imaginaire et leur langage symbolique élaboré. Si ces auteurs contemporains ont encore quelque chose à voir avec Perrault, Galland, Grimm ou Andersen, c'est au sens où ils constatent avec Borges « que chaque écrivain crée ses propres précurseurs<sup>65</sup> » et qu'ils leur assignent cette fonction de précurseur. Selon la notoriété des créateurs contemporains, il pourra advenir que ce soit à travers le prisme de leur figuration (la forêt d'Anthony Browne) ou de leur récit « dérivé » que l'œuvre classique soit relue, de même qu'un lecteur français voit en surimpression l'univers de Jacques Demy lorsqu'il ouvre *Peau d'âne* et que la lecture de M<sup>me</sup> de Sévigné est devenue inséparable d'une coloration proustienne<sup>66</sup>.

Dans une seconde partie (*Comment sont nés les contes de fées?*), en nous attachant tantôt à des textes célèbres (*Les Fées* de Perrault), tantôt à des textes méconnus ou oubliés (« L'Oiseau vert » de Jean Des Gouttes, les contes de M<sup>me</sup> d'Épinay), nous revenons sur le processus historique qui donna progressivement aux contes une identité générique et sur la période de fécondité du genre en Occident, du milieu du xvi<sup>e</sup> siècle jusqu'au tournant de son utilisation pédagogique à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle.

Entre xvi<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècle, donc, l'usage du conte semble indissociable de l'affirmation de la figure de l'auteur. Ce qui confère son unité aux manifestations esthétiques si variées qui sont passées en revue, c'est sans doute une posture, une stra-

63. La « bibliothèque virtuelle est l'espace, oral ou écrit, de discussion des livres avec les autres.

Elle est une partie mouvante de la *bibliothèque collective* de chaque culture et se situe au point de rencontre des *bibliothèques intérieures* de chaque participant à la discussion. » (BAYARD P., *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus?*, Paris, Minuit, 2007, p. 116).

64. En tant que ces expressions artistiques participent au « nuage de discours » (Calvino) nécessaire à la survie des œuvres patrimoniales, elles assurent par un effet collatéral la présence de ces œuvres sur la scène littéraire et médiatique. Voir LOUICHON B., « Le patrimoine littéraire : du passé dans le présent », in LOUICHON B. et ROUXEL A. (dir.), *Du corpus scolaire à la bibliothèque intérieure*, Rennes, PUR, 2009, p. 104.

65. BORGES J.-L., *Kafka et ses précurseurs* (Buenos Aires, 1951), *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 753.

66. COMPAGNON A., « À la recherche du temps perdu, de Marcel Proust », in NORA P. (éd.), *Les Lieux de mémoire*, t. III, *Les France*, vol. 2, *Traditions*, Paris, Gallimard, 1992. Disponible en ligne (voir en part. p. 21) : [[http://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18784\\_1\\_A.Compagnon\\_Lieu\\_de\\_m\\_moire.pdf](http://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18784_1_A.Compagnon_Lieu_de_m_moire.pdf)].



tégie d'écrivain (d'artiste) consciente, tendue vers un objectif de reconfiguration et de réemploi d'un matériau lui-même intertextuel. Mais le rapport au langage symbolique du conte n'est assurément pas le même chez les auteurs classiques et chez les auteurs contemporains.

Une rubrique d'Annexes générales (*Compléments d'enquête*) apporte une touche plus pratique avec le texte d'un entretien avec le conteur Philippe Berthelot, suivi d'une enquête empirique sur les contes en bibliothèque aujourd'hui. La section « jeunesse » de la médiathèque tend en effet à s'imposer comme un nouveau lieu d'accueil pour les textes (le fonds « contes ») et pour le jeune public, d'autant plus que des conteurs professionnels peuvent être invités ponctuellement dans ses murs. Cette évolution va de pair avec la définition de la bibliothèque comme « troisième lieu » entre foyer et travail (ou école<sup>67</sup>), un lieu où un enfant peut illuminer sa solitude avec un livre d'images, un lieu où un auditoire peut vibrer aux pulsations d'une histoire portée par une voix et par une présence qui ne se dissolvent pas dans la grisaille des jours.

---

67. SERVET M., « Les bibliothèques troisième lieu », *Bulletin des bibliothèques de France* (BBF), 2010, n° 4, p. 57-63, en ligne : [<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-04-0057-001>].