

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

Yvon Houssais

**LA NOUVELLE ENCADRÉE AU VINGTIÈME SIÈCLE:
UN NOUVEL ART DE RACONTER**

RÉSUMÉ. La nouvelle encadrée, qui multiplie les figures de conteur et mime la conversation, représente par excellence cet art de raconter dont Walter Benjamin annonçait la disparition. Est-elle en train de se perdre? Elle continue à séduire les nouvellistes de l'entre-deux-guerres, et les *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar montrent comment le procédé s'enrichit pour orchestrer un vaste débat interprétatif entre l'Orient et l'Occident. Cependant, chez d'autres auteurs, comme Marcel Arland ou Jean Giono, le dispositif se voit réinterprété voire perverti dans la mesure où la multiplication des conteurs, l'enchâssement des récits perd toute dimension didactique pour venir opacifier au contraire l'acte interprétatif, brouiller le sens et non plus le servir. Ainsi, plutôt qu'à la fin du conte assistons-nous à une modification en profondeur de sa figure, de son statut. Parce qu'il se voit dépossédé de la possibilité de tirer une conclusion, une morale, le conteur perd sa fonction de guidage pour revendiquer sa subjectivité, une vision d'autant plus parcellaire, fragmentée du réel, que la narration se fait polyphonique. Le lecteur se voit donc privé de la position confortable qui fut la sienne au siècle précédent: à lui de faire le lien entre les lignes narratives, de combler les ellipses du récit, de reconstituer une unité derrière la pluralité des voix.

MOTS-CLÉS: Conteur, Entre-deux-guerres, Interprétation, Nouvelle encadrée, Polyphonie.

«[...] L'art de raconter est en voie de se perdre. Il est de plus en plus rare de rencontrer des personnes qui sachent narrer une histoire.»¹. C'est en ces termes que Walter Benjamin annonçait la mort du conteur, sous l'influence conjuguée de l'invasion de l'information et du traumatisme civilisationnel de la première guerre mondiale. Cet avis de décès devrait au premier chef concerner

¹ W. Benjamin, *Le narrateur*, in *Essais*, t. II, 1935-1940, Denoël/Gonthier, Paris 1983, p. 55.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

la nouvelle encadrée, qui multipliant les figures de conteur et mimant la conversation, représente par excellence cet art de raconter. Est-ce bien le cas? Elle remonte aux origines du genre² et, de Mérimée à Maupassant, en passant par Zola ou Barbey d'Aurevilly, connaît au dix-neuvième siècle un succès certain. Si elle continue à séduire les nouvellistes de l'entre-deux-guerres³ (nous en verrons l'illustration à travers les *Nouvelle orientales* (1938) de Marguerite Yourcenar), le dispositif se voit réinterprété, voire perverti, dans la mesure où, dans l'œuvre de Marcel Arland notamment, la multiplication des conteurs, l'enchâssement des récits perd toute dimension didactique pour venir opacifier au contraire l'acte interprétatif, brouiller le sens et non plus le servir. La perturbation atteint son paroxysme avec *Les Âmes fortes* (1949) de Giono, où les conteurs se contredisent au point de rendre impossible l'établissement d'une quelconque vérité du personnage.

² En effet, dans le *Décameron*, de Boccace, un cadre général réunit et donne cohérence à la narration d'une multiplicité d'histoires. Le procédé est repris ensuite dans *Les Cent nouvelles nouvelles* (1455), ouvrage anonyme, et *L'Heptameron* (1558) de Marguerite de Navarre.

³ Citons Alexandre Arnoux, Jacques Boulenger, Pierre Drieu la Rochelle, Joseph Kessel, Jacques de Lacretelle, Roger Martin du Gard. Pour une étude plus détaillée, voir: C. Camero-Perez, *La Survivance du cadre dans la nouvelle moderne*, "Littératures", XXII, 1990, pp. 105-113.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

Les *Nouvelles orientales* se conforment tout à fait à la structure traditionnelle de la nouvelle à cadre⁴. Un premier récit relate les conditions d'apparition du conte, en dépeignant le lieu et les circonstances de la rencontre des personnages, dont l'un sera par la suite conteur. Dans *Le Sourire de Marko*, les personnages partagent ce coin d'espace dans l'espace qu'est le paquebot à quai, alors que les autres passagers sont descendus. Le paquebot est lui-même situé dans un espace des confins, les Balkans, zone d'interpénétration entre l'Orient et l'Occident, comme en témoigne l'architecture, espace cosmopolite qui se joue des frontières, des limites. De la même manière, les protagonistes du *Lait de la mort*, compagnons de cabine, se retrouvent à Raguse dans un café du port.

Sans histoire, presque sans état civil, conteurs et auditeurs sont présentés aux lecteurs, par le biais de l'article défini, comme des personnages archétypiques, réductibles à une profession et une nationalité: «L'archéologue grec, le pacha égyptien et l'ingénieur français»⁵. Or, l'ingénieur deviendra par la

⁴ Étant entendu que nous ne nous intéresserons ici qu'aux nouvelles présentant un dispositif d'encadrement, à savoir: *Le Sourire de Marko*, *Le Lait de la mort*, *L'Homme qui a aimé les Néréides*, *La Fin de Marko Kraliévitch*.

⁵ M. Yourcenar, *Nouvelles orientales*, Gallimard, Paris [1938] 1963, p. 31.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

suite narrateur et l'archéologue narrataire, d'où une très grande proximité entre les deux instances de la narration. Dans *Le Lait de la mort* nous retrouvons cette figure de conteur-ingénieur qui a cette fois pour auditeur un jeune Anglais, soit deux personnages de voyageurs, à la fois proches l'un de l'autre et à distance du monde évoqué dans le conte. Jean Démétriadis, propriétaire de la savonnerie de l'île conteur de *L'homme qui a aimé les Néréides*, constitue la seule exception à ce principe de distance, puisque appartenant à ce monde, cette culture, où la mythologie antique continue à exercer une influence prégnante et dont il va donner par la suite une illustration dans le conte. Son auditeur, dont la présence se manifeste par une simple question: «Il est sourd-muet?»⁶, reste dans l'ombre jusqu'à la fin de la nouvelle, où sa réapparition à la première personne permet *a posteriori* de l'identifier comme étant le narrateur premier, responsable de la description initiale. C'est donc par le récit de Démétriadis que son portrait va se dessiner «en creux». Ainsi, appartient-il plutôt au Nord qu'au pays méditerranéen, comme le souligne l'opposition des possessifs: «Nos fantômes ne ressemblent pas à vos spectres du nord»⁷. La distance entre le conteur et

⁶ *Ibidem*, p. 80.

⁷ *Ibidem*, p. 82.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

l'auditeur renvoie à l'opposition qui traverse tout le recueil entre la culture orientale et la civilisation occidentale.

Ce jeu de distance et de proximité permet l'instauration de règles optimales de la communication. Ainsi, c'est très souvent le narrataire qui déclenche le récit. L'exemple le plus éloquent en est Philipp Mild qui réclame explicitement une histoire:

Racontez-moi une autre histoire, vieil ami [...] L'histoire la plus belle et la moins vraie possible et qui me fasse oublier les mensonges patriotiques et contradictoires des quelques journaux que je viens d'acheter sur le quai.⁸

La demande définit une attente qui oriente la lecture vers le divertissement, l'univers de la légende, un univers trompeur, irréel, mais dont l'irréalité est préférée aux mensonges de la vie quotidienne.

Le récit cadre remplit ainsi pleinement sa fonction traditionnelle en orientant très nettement l'interprétation du texte à venir, et d'abord en l'inscrivant dans un fonds populaire, une mythologie collective. Le conteur du *Lait de la mort* tient son histoire de vieilles femmes serbes. Dans *Le Sourire de Marko*, les deux protagonistes rivalisent de compétences historiques et la question que le conteur pose à son interlocuteur («Et vous, Loukiadis, qui

⁸ *Ibidem*, p. 46.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

connaissez le passé comme un fermier connaît les moindres recoins de sa ferme, vous ne me direz pas que vous n'avez pas entendu parler de Marko Kraliévitich?»⁹) rattache le conte et son héros à un fonds légendaire collectif, tout en entraînant une discussion sur les sources qui met en évidence l'ancienneté de l'histoire de Marko. En effet, alors que Loukiadis soupçonne le conteur archéologue d'offrir une version récente, celui-ci en réaffirme l'authenticité: «Vous aurez tort, dit l'ingénieur. Je vous l'ai donnée telle que me l'ont apprise les paysans du village où j'ai passé mon dernier hiver»¹⁰. Enfin, le récit cadre orchestre une confrontation de culture, de civilisations, où éclate la supériorité du monde oriental tel que le donnent à voir les légendes. Dans *Le Sourire de Marko*, le prologue met en parallèle deux cultures, deux mythologies, deux types de héros. Aux héros occidentaux «[...] maintenus par leur armature de principes comme les chevaliers du Moyen âge par leur armure de fer» s'oppose «[...] ce sauvage serbe [...] héros tout nu»¹¹. De la même manière, face aux femmes sophistiquées et artificielles de l'époque contemporaine, *Le Lait de la mort*

⁹ *Ibidem*, p. 32.

¹⁰ *Ibidem*, p. 41.

¹¹ *Ibidem*, pp. 33-34.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

dépeint les mères des légendes, «[...] ces créatures riches de lait et de larmes dont on serait fier d'être l'enfant [...]»¹²; *L'Homme qui a aimé les Néréides* oppose l'homme civilisé du Nord à l'homme nu de l'Antiquité, la mythologie du passé et ses nymphes aux plats et tristes fantômes du fantastique contemporain. Ce cadre argumentatif donne ainsi au récit qui va venir une valeur exemplaire.

La séquence finale réalise alors une sorte de bouclage interprétatif. Comme il est de tradition dans la nouvelle à cadre, l'auditeur réapparaît à la clôture, où il permet la mise en place du débat d'idées. L'épisode de la gitane, à la fin du *Lait de la mort*, montre bien à quel point cette évaluation du narrataire constitue une pièce maîtresse du dispositif d'interprétation. En effet, la nouvelle paraît s'arrêter sur les dernières paroles de Boutrin, soulignant lui-même le pathétique de son histoire «[...] digne d'inspirer aux poètes autant de larmes que celle d'Andromaque»¹³. Apparaît néanmoins un nouveau personnage, une gitane. Alors que Boutrin la repousse, Mild la rappelle pour lui faire l'aumône, l'assimilant à la jeune femme de la légende, qui, emmurée, continue à donner son sein à son enfant. Le conteur reprend alors la parole pour corriger cette

¹² *Ibidem*, p. 47.

¹³ *Ibidem*, p. 54.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

interprétation: la gitane mutile elle-même son enfant pour apitoyer les passants. La conclusion qui s'en suit: «Il y a mères et mères»¹⁴ ramène explicitement à l'opposition initiale entre les femmes occidentales et celles des légendes, le présent et le passé. De la même manière, la fin du *Sourire de Marko*: «Il a manqué à l'Iliade un sourire d'Achille»¹⁵ reprend l'antithèse entre héros de l'Orient et de l'Occident qui nourrit la première partie.

La fin de *L'Homme qui a aimé les Néréides* est plus ambiguë, conformément aux principes du fantastique. Un second auditeur, que l'on peut supposer présent mais silencieux depuis le début de la narration, intervient brutalement à la fin du récit: «Mais enfin, Jean, dit avec irritation Madame Démétriadis, vous ne pensez pas que Panégyotis ait réellement aperçu les Néréides?»¹⁶. Madame Dimitriadis joue ainsi, *in fine*, la fonction de contestation déjà mise en évidence, à cette différence qu'alors que l'on attendrait une réponse de Dimitriadis, c'est le narrateur premier qui intervient: «J'aperçus [...] le seul

¹⁴ *Ibidem*, p. 57.

¹⁵ *Ibidem*, p. 42.

¹⁶ *Ibidem*, p. 81.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

objet qui pût fournir à ma conviction une preuve impondérable [...]»¹⁷. Il s'agit d'un cheveu blond sur l'épaule du malheureux Panégyotis qui serait devenu fou suite à sa rencontre avec les Néréides.

Le cadre permet donc globalement la mise en œuvre d'un didactisme de la nouvelle. Par leurs compétences, la connivence qui les unit, conteurs et auditeurs assurent une interprétation d'ensemble du texte, esquissée dans le cadre, démontrée par le récit principal, confirmée à la fin.

Ce dispositif énonciatif traditionnel se grippe néanmoins dans l'entre-deux-guerres, comme en témoigne Marcel Arland¹⁸. Certes, le récit-cadre initial continue à remplir sa fonction traditionnelle et dépeint un moment du conte, un lieu, des personnages, des circonstances. D'une nouvelle à l'autre, le lieu du conte demeure inchangé: il s'agit du village, présent dans tous ses recueils et si intimement lié à l'autobiographie que le lecteur familier d'Arland l'identifie spontanément comme étant Varennes-sur-Amance, le village natal. Les conteurs appartiennent donc tous à la même communauté. D'autre part, le temps du conte

¹⁷ *Ibidem*, p. 88.

¹⁸ Rappelons que Marcel Arland, critique à *La Nouvelle Revue Française*, fut aussi l'un des plus grands nouvellistes de l'entre-deux-guerres.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

est toujours très spécifique. *Veillées de septembre*, dans *Les Vivants*, évoque dès le titre un instant à part, une sorte de parenthèse dans la journée, la tombée de la nuit, où, après avoir achevé leur activité diurne, les villageois se retrouvent aux portes des maisons pour profiter de la fraîcheur du soir. Instant du conte par excellence, la veillée s'avère propice au récit et les voix qui se font entendre alors exercent sur le narrateur une irrépressible fascination. Les ombres, la nuit, le silence constituent la toile de fond sur laquelle se détachent les conteurs et leurs paroles. Faut-il y voir le symbole du silence réflexif attendu chez le lecteur à la fin de la nouvelle?

Veillée offre une autre utilisation du terme, moins euphorique puisqu'il s'agit de la veillée d'une agonisante. Cependant de la même manière, il s'agit d'une sorte d'espace parenthétique à l'intérieur du village, un huis-clos coupé du temps, propice à la conversation à mi-voix, à la confidence, mais aussi au bilan de vie puisque les récits évoquent la vie du mourant. L'ouverture s'apparente alors à une indication de mise en scène, comme si le lecteur assistait à un lever de rideau: «Au fond de la pièce, trois femmes se penchaient sur un lit. La plus vieille tendait d'une main tremblante une lampe à essence et, de l'autre,

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

protégeait la flamme»¹⁹. L'ouverture de *Voisines* est quasi identique: «Penchées au-dessus du lit, dans l'ombre, elles guettaient sur le visage de la vieille femme le premier signe de conscience»²⁰.

La scénographie du cadre emprunte ainsi beaucoup au théâtre. Sur le seuil de la maison, devant le narrateur, apparaissent et disparaissent les propriétaires, dépeints en quelques coups de pinceau, telle Octavie («Affalée sur une chaise, les manches relevées sur les bras rouges, les pieds hors des sabots, son corps énorme [...] quêtait un peu de fraîcheur.»²¹) ou son mari Césaire («Le mari venait d'apparaître sur le pas de la porte, la chemise ouverte sur la poitrine [...] les yeux mi-clos, il tétait sa pipe à petits coups immobile lançant un jet de salive.»²²). Se mêlent aussi les passants qui, à la manière d'Albert, «[...] corps dégingandé, visage en coupe-vent, casquette de travers [...]»²³, viennent mêler leur voix à celle des conteurs, apporter leur témoignage, leur point de vue. De la même manière, chacune des veilles est décrite succinctement, mais très

¹⁹ M. Arland, *Les Plus beaux de nos jours*, Gallimard, Paris 1937, p. 103.

²⁰ M. Arland, *La Grâce*, Gallimard, Paris 1941, p. 43.

²¹ M. Arland, *Les Vivants*, Gallimard, Paris 1934, p. 205.

²² *Ibidem*, p. 202.

²³ *Ibidem*, p. 212.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

précisément. Le conteur est donc très fortement incarné, incorporé, il ne s'agit jamais d'une instance plus ou moins abstraite.

Il ne faudra donc pas attendre de ce type de conteur, la curiosité encyclopédique, la largeur de vue des conteurs yourcenariens. Il constitue néanmoins un témoin direct, donc fiable *a priori*. Césaire commence ainsi par affirmer sa compétence de conteur dépositaire d'un savoir. Témoin direct («Il y en a aussi plus d'une que j'ai vue [...]»²⁴), il est aussi la mémoire du village:

Il ne faut pas croire que c'est d'hier que je la connais, cette petite. Et pas seulement elle, mais son père et son grand-père. Pourtant, il n'y a pas beaucoup de gens qui peuvent se vanter d'avoir démêlé l'histoire²⁵.

Il ne peut cependant que délivrer des informations parcellaires, des récits limités à ce qu'il a pu voir ou entendre, et semble conscient des limites qu'impose parfois son manque de culture: «Il en faudrait un plus malin pour raconter ça»²⁶.

De même, les villageoises, du fait de la proximité, ont été témoins nécessairement d'une multitude de petits événements, même si elles peinent à en

²⁴ *Ibidem*, p. 218.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, p. 223.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

dégager un sens global. Ainsi, le témoignage de la bonne, voisine de l'héroïne de *Veillée*, fait monter d'un cran la tension dramatique du récit, dans la mesure où son récit vient compléter celui de la vieille Clémence, en exposant les souffrances subies par l'épouse et l'abjection du mari qui la roue de coups, la jette dehors, fait venir une servante qui lui sert de maîtresse et envoie à l'assistance publique le seul enfant du couple. Elles peuvent aussi remonter dans leur souvenir: dans *Voisines*, Madame Lambert, une des villageoises, peut raconter une scène décisive remontant à plus de quarante ans sur le récit que lui en fit la mourante.

Le texte mime ainsi très souvent la conversation. Notons d'ailleurs que, contrairement à Maupassant, les paysans arlandiens s'expriment dans un français «standard», sans patois, ni régionalismes – tout au plus peut-on noter quelques petites touches, du type: «[...] la récolte après celle-là [...]»²⁷. Le mimétisme de la conversation se traduit par des prises à partie incessantes des destinataires, dans des tournures très proches de l'oral familial: «Plus rien, vous m'entendez»²⁸, «[...] mais, vous allez voir...»²⁹. Dans *Veillée*, l'adresse à l'autre

²⁸ *Ibidem*, p. 237.

²⁸ *Ibidem*, p. 237.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

se fait appel au sens, à l'interprétation: «Qu'est-ce que vous en dites Madame Clémence? Qu'est-ce que vous en dites Jeanne?»³⁰. Dans *Voisines*, la première phrase de la nouvelle amène le lecteur à prendre une conversation en cours: «Eh bien, mais ... voyez donc, Pauline; la voilà qui ouvre les yeux»³¹. Le lecteur n'apprendra que progressivement qui parle à qui, comme au théâtre.

Comme dans la conversation, une multitude de récits digressifs viennent se greffer sur la narration. Dans *Veillées de septembre*, les vieilles mêlent le récit de leurs vies et de leurs souffrances à celui de la mystérieuse jeune fille qui est l'objet du récit principal. De la même manière, dans *Veillée*, emportées par leur élan, les conteuses relatent une multitude d'histoires tirées de leur quotidien, de leur passé.

Cependant, alors que, dans la nouvelle du dix-neuvième siècle, le dispositif de circulation des voix demeurerait relativement monolithique (un premier narrateur laisse la parole à un second narrateur et réintervient parfois à la fin du récit), chez Arland, les voix se croisent, non seulement entre le narrateur

²⁹ *Ibidem*, p. 234.

³⁰ *Ibidem*, p. 234.

³¹ M. Arland, *La Grâce*, cit., p. 43.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

principal et les narrateurs seconds mais entre conteurs pour aboutir à la polyphonie, à une narration chorale. Arland, dans le cadre exigü de la nouvelle, multiplie de la sorte narrateurs et locuteurs, dans un récit à plusieurs voix qui réalise une sorte de maillage narratif. Dans *Veillées de septembre*, la jeune fille mystérieuse, puisqu'éclairée de biais (dans tous les sens du terme: le narrateur n'en perçoit qu'une silhouette lorsque la fenêtre s'éclaire, de même le lecteur ne reçoit que des bribes de son histoire par les informations données au détour du dialogue), sert d'élément focalisateur de l'énigme. Ainsi, lors de la première scène, la lumière qui s'allume à sa chambre déclenche une série d'informations données alternativement par Octavie et Césaire: elle doit partir le surlendemain, deux sœurs doivent venir la chercher. Le lecteur apprend ainsi qu'après la mort mystérieuse de son père, elle a été élevée par le grand-père puis par une cousine. Les paroles de Césaire laissent attendre un récit explicatif:

Je sais bien que ce n'est pas de bon cœur qu'elle rentre dans son diable de couvent. Et que ce sont les morts qui la poussent à s'enterrer à son tour [...] Je vous dirai cela un autre jour³².

La deuxième partie de la nouvelle reprend donc le cadre de la première et le lecteur retrouve le narrateur à la porte de la maison de Césaire. Le vieil

³² M. Arland, *Les Vivants*, cit., p. 210.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

homme conte alors la dernière partie de l'histoire: il a assisté à la dispute entre le grand-père et le père de la jeune fille, qui se suicide quelques heures plus tard. La jeune fille est donc élevée par le grand-père et c'est lui qui, convaincu qu'elle a hérité de la nature dissolue de sa mère, la contraint à partir pour le couvent.

De même, dans *Veillée*, une multitude de narrations vient s'entrelacer. Ainsi, la bonne de la maison commence par raconter comment le mari, en rentrant chez lui et en apprenant la mort imminente de sa femme, est reparti en sifflotant. Une autre relate comment, au début de la maladie, la jeune femme aurait souri en comprenant qu'elle allait mourir. D'une voix à l'autre, le voyage dans le temps continue pour évoquer l'enfance de Lucie, son mariage, la tragédie que fut sa vie conjugale sous l'effet de la jalousie du mari. *In fine*, la vieille Clémence donne la clé du drame: Lucie avait aimé un autre homme dans sa jeunesse, et c'est le dépit amoureux du mari qui l'a conduite à ce comportement.

La narration chorale réalise ainsi un bilan de vie à plusieurs voix. Dans *Voisines*, la fatalité de malheur qui pèse sur la mourante tient en une phrase: «Les rêves de bonheur qu'elle faisait avec son mari autour de leur nouvelle maison au village se sont écroulés», «et en un an, mari, fille, gendre, petit-

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

enfant, il n'y avait plus rien, plus rien qu'elle, la malheureuse»³³. Les héroïnes des autres nouvelles ne connaissent pas une existence beaucoup plus heureuse, leur vie pouvant se résumer à une longue souffrance. Le cadre exigü de la nouvelle renforce ce tragique de l'existence humaine, dont les conteurs semblent avoir une perception très aiguë. Ainsi, toujours dans *Voisines*, la photo observée et commentée par une des protagonistes («Que le monde est drôle [...] Cette petite mariée [...] et cette vieille femme»³⁴), par la juxtaposition de deux moments de l'existence, met en évidence le hiatus, le tragique de la dégradation. Un peu plus loin, Madame Lambert, villageoise un peu excentrique mais qui a bien connu la mourante, peut rapporter le récit que celle-ci lui a fait d'une soirée au cours de laquelle elle a dansé toute la nuit. Avec cette formule: «Danser un jour pour toute une vie, je le comprends.»³⁵, une existence tout entière se trouve réduite à un seul moment de bonheur, brève parenthèse dans une vie de chagrin.

En même temps, le récit tragique se déroule constamment sur le fond d'un mystère, d'un secret, d'un savoir dissimulé, du personnage, comme du conteur.

³³ M. Arland, *La Grâce*, cit., p. 47.

³⁴ *Ibidem*, p. 48.

³⁵ *Ibidem*, p. 50.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

L'héroïne se caractérise avant tout par son mutisme, elle ne parle pas, n'exprime rien. Les conteurs se voient donc réduits à des conjectures. Lucie, dans *Veillée*, demeure silencieuse et impassible, même au cœur du drame, et ce mutisme s'étend à l'ensemble de sa famille, comme le reconnaît la vieille Clémence qui fut pourtant leur voisine: «Quand ils sont morts je ne les connaissais guère plus que le premier jour»³⁶. Paradoxalement, cette parole retenue caractérise également le conteur. Césaire comme la vieille Clémence affirment en même temps leur mutisme et leur savoir: «Moi non plus longtemps je n'ai rien dit et pourtant Dieu sait ce que j'ai vu»³⁷. Le lecteur se trouve donc exactement dans la même position que les personnages conteurs et/ou auditeurs, pareillement à la recherche d'un secret. Ce dispositif narratif participe de l'efficacité de la nouvelle, ces conteurs «taiseux» permettent d'éveiller tout de suite la curiosité du lecteur par le pressentiment d'un mystère, et de maintenir l'intérêt jusqu'à la chute.

Parce qu'ils cherchent le sens, tentent de percer le mystère des consciences, les conteurs évaluent aussi les comportements, en mettant en œuvre un système

³⁶ M. Arland, *Les Plus beaux de nos jours*, cit., p. 109.

³⁷ *Ibidem*, p. 115.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

de valeurs qui tourne autour d'un paradigme central: le village. La bonne, dans *Veillée*, «[...] n'appartenait pas au village, on la savait curieuse et bavarde mais prête à rendre service et on l'avait adoptée»³⁸. Dans ce jugement, le point central est bien l'appartenance au village, à la communauté. Le fait de ne pas être natif entraîne le rejet, à moins que, comme c'est le cas ici, certaines qualités de cœur ne viennent compenser le fait d'être «une étrangère». Lucie et ses parents illustrent l'inverse: «C'étaient des bretons, jamais ils n'ont pu se faire au village»³⁹. Leur étrangeté, dans tous les sens du terme, leur mutisme font qu'ils n'ont jamais pu s'intégrer et sont restés définitivement des exclus, des êtres hors norme, tout comme l'héroïne de *Voisines*. Ayant perdu son mari et sa fille après son arrivée au village, elle se retrouve dans la solitude face au «on» des conteurs et des villageois: «On ne la voyait pas, on ne l'entendait pas»⁴⁰. «[...] Une vieille femme qui n'est même pas du village»⁴¹: cette formule qui clôt la nouvelle souligne à quel point la question de l'appartenance au village est

³⁸ *Ibidem*, p. 50.

³⁹ *Ibidem*, p. 109.

⁴⁰ M. Arland, *La Grâce*, cit., p. 48.

⁴¹ *Ibidem*, p. 56.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

centrale dans le système de valeurs des conteuses, la destinée de l'héroïne s'avérant finalement de peu d'importance.

Cette dernière remarque nous amène à la question de la chute, déterminante dans la nouvelle à cadre. Nous avons vu comment Yourcenar, par la réapparition du narrateur principal, par la discussion entre les conteurs protagonistes, élabore un débat interprétatif qui permet l'attribution d'une signification d'ensemble à la nouvelle. Rien de tel chez Arland, où la nouvelle se clôt plutôt sur le silence et abandonne le lecteur à sa perplexité. Le récit de Césaire, dans *Veillées de septembre*, se termine ainsi par l'évocation du départ de la jeune fille pour le couvent, élément mystérieux du récit, puisque cette décision demeure inexplicée. Césaire propose alors l'interprétation suivante: «Elle avait peur d'elle vous m'entendez? D'elle ou des morts, c'était tout comme»⁴². La formule demeure néanmoins pour le moins elliptique: pourquoi aurait-elle peur d'elle? Le lecteur peut en déduire que le grand-père l'a convaincue de l'infamie de sa mère. Sentant en elle l'éveil de la sensualité, elle aurait alors pris peur et préféré le couvent, à moins que ce choix ne résulte du désespoir qu'aurait entraîné la révélation du passé de sa mère? Peut-être encore est-ce un moyen d'échapper à

⁴² M. Arland, *Les Vivants*, cit., p. 236.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

la tyrannie du grand-père? Le lecteur est d'autant plus livré à sa perplexité que le vieil homme arrête là son histoire: «Assez causer. La loterie doit avoir commencé»⁴³.

Le narrateur principal réapparaît alors, mais, curieusement, ne se prononce absolument pas sur l'interprétation de Césaire. Il revient au contraire à une ligne de sens très présente dans la nouvelle, la description de la nature et de la vie du village. Au cours de sa promenade, il aperçoit la mystérieuse jeune fille mais dépeint ses geste et attitudes de l'extérieur sans aucun commentaire: elle rit en entendant le feu d'artifice et remonte l'allée à cloche-pied avant de rentrer chez elle. Une fois de plus, le lecteur se voit réduit à des conjectures. Faut-il interpréter cette attitude comme un dernier adieu au monde de l'enfance? la marque d'un esprit dérangé? Le narrateur se garde bien de répondre et préfère retourner à ses sensations et au spectacle de la nature: «La fraîcheur s'était avivée. C'était vraiment une autre saison»⁴⁴. De la même manière, les conteuses de *Veillée* tirent une morale bien convenue de leur histoire: «Le monde n'est pas

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 238.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

beau pour tout le monde»⁴⁵. La vieille Clémence, sommée de mettre du sens après l'annonce du suicide du mari, conclut par une sorte d'appel à la compassion: «C'étaient deux malheureux, voilà tout. Et lui encore plus qu'elle»⁴⁶. Le narrateur lui laisse le dernier mot et se réfugie dans le silence.

Dans ces textes qui se referment sur eux-mêmes, sur le silence, le cadre ne se veut plus au service du sens ou de l'éthique: au contraire il opacifie l'acte interprétatif puisqu'il multiplie les relais, les intermédiaires, entre le personnage et le lecteur. Chaque conteur est fiable mais ne possède qu'une compétence limitée et offre donc une vision tronquée, parcellaire des événements, même si le lecteur peut, par recoupements, assez aisément reconstruire un drame, un récit linéaire: les malheurs de la défunte dans *Veillées*, de la jeune fille dans *Veillée de septembre*. Que se passe-t-il lorsque la polyphonie laisse entendre des points de vue divergents, irréconciliables voire contradictoires? Pour percevoir l'enjeu de ces expérimentations sur la nouvelle contée, il faut avancer un peu dans le temps avec *Les Âmes fortes* de Jean Giono, publié en 1950. Les ressemblances avec les nouvelles précédemment analysées d'Arland sont spectaculaires. Tout

⁴⁵ M. Arland, *Les Plus beaux de nos jours*, cit., pp. 119-120.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 125.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

d'abord, même s'il s'agit d'un roman dans la version finale (ou «chronique» pour reprendre l'appellation générique de Giono) à l'origine l'auteur voulait en faire une nouvelle qui se serait insérée dans un recueil intitulé *La Chose naturelle*⁴⁷. D'autre part, le texte intitulé à l'origine *La Veillée* se déroule dans la maison d'un mort que plusieurs femmes veillent. Nous retrouvons donc le cadre énonciatif défini plus haut. Dans une première partie d'une vingtaine de pages, les femmes se racontent des histoires de leur vie, du village. Par la suite, même si l'oral reste très présent, une dénommée Thérèse prend la parole et raconte une partie de sa vie: elle s'est enfuie avec son amant, Firmin, à Châtillon, dans une auberge où elle devient le témoin d'un drame local: la dette contractée par Madame Numance conduit son mari à la faillite. Thérèse, dans l'auberge, mène son enquête pour essayer de discerner qui, parmi les voyageurs de l'auberge, pourrait être l'amant de Madame Numance. Une seconde narratrice prend alors la parole et contredit en partie le récit de Thérèse. Firmin aurait profité de la bonté démesurée de Madame Numance pour obtenir du couple qu'il les loge et lui fournisse un travail. Puis il leur aurait fait croire à une reconnaissance de dette, l'arrivée de l'usurier provoquant le décès de Monsieur Numance. Thérèse

⁴⁷ Pour de plus amples informations, voir la notice de R. Ricatte *Les Âmes fortes*, in J. Giono, *Œuvres romanesques complètes*, tome V, Gallimard, Paris 1972, pp. 1008-1056.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

reprend alors la parole, raconte à peu près les mêmes événements, mais en contredisant à son tour l'interprétation précédente et en s'attribuant la responsabilité de l'escroquerie des Numance: elle aurait sciemment joué sur la passion maternelle que Madame Numance éprouve à son égard et se serait servie de Firmin. La seconde conteuse reprend alors son récit: pour venger sa bienfaitrice qu'elle adorait, Thérèse assassine son mari. Thérèse conclut alors en racontant la mort de son mari. Nous retrouvons donc le jeu sur les voix narratives et les points de vue d'Arland, mais poussé beaucoup plus loin. Si chez celui-ci les récits demeurent partiellement complémentaires, ici aucune vérité sur le personnage ne se dégage du texte: qui est Thérèse? Une manipulatrice cruelle tout entière livrée à la volonté de puissance ou une pauvre fille tendre et aimante? Quel est le rôle joué par Firmin? Qui manipule qui? Le récit à cadre opère ici une véritable révolution copernicienne: il n'y plus de vérité romanesque mais un soupçon généralisé sur les personnages et les événements sans que le lecteur ne puisse plus avoir aucune certitude.

Certes, la nouvelle encadrée est de moins en moins pratiquée au cours du vingtième siècle. Peut-être paraît-elle un peu désuète, un peu artificielle? Peut-

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

être aussi devient-il de plus en plus difficile de fixer un sens, une interprétation à un récit, une vie, un acte? Cependant, plutôt qu'à la mort du conteur qu'annonçait Walter Benjamin, peut-être assistons-nous à une modification en profondeur de sa figure, de son statut? Le cadre continue à conférer une sorte de dimension artisanale à la narration, comme le notait Walter Benjamin:

[...] la narration est elle-même une forme pour ainsi dire artisanale de la communication. Elle ne vise point à transmettre le pur «en-soi» de la chose, comme une information ou un compte rendu. Elle fait pénétrer la chose dans la vie même du narrateur et c'est à cette vie qu'ensuite elle emprunte⁴⁸.

Masque de l'auteur, le conteur rattache fictivement le récit à l'oral, à une culture populaire et permet d'ancrer l'histoire dans un déjà-dit, déjà-entendu, mais le rapport au lecteur se fait de plus en plus subtil. Parce qu'il se voit dépossédé de la possibilité de tirer une conclusion, une morale, le conteur perd sa fonction de guide, pour revendiquer sa subjectivité, une vision d'autant plus parcellaire, fragmentée du réel, que la narration se fait polyphonique. Le lecteur se voit donc privé de la position confortable qui fut la sienne au siècle précédent: à lui de faire le lien entre les lignes narratives, de combler les ellipses du récit,

⁴⁸ W. Benjamin, *Le narrateur*, cit., p. 66.

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

de reconstituer une unité derrière la pluralité des voix. Se creuse ainsi l'écart entre les deux univers dépeints par Benjamin: la narration et l'information:

Chaque matin on nous renseigne sur tout ce qui s'est passé à la surface du globe. Et cependant nous sommes pauvres en histoire surprenantes. Cela tient à ce qu'aucun événement n'arrive plus jusqu'à nous sans être accompagné d'explications. Autrement dit, à peu près rien de ce qui advient ne profite à la narration, presque tout sert à l'information⁴⁹.

En venant perturber l'interprétation, la nouvelle encadrée se revendique comme narration, réaffirme son droit au mystère, au silence, se refuse à conclure.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 62.

Quaderno n. 8 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 11 (ottobre-dicembre 2016)

Incarnations et représentations de l'oralité conteuse

BIBLIOGRAPHIE

Arland M. (1934), *Les Vivants*, Paris, Gallimard.

Arland M. (1937), *Les Plus beaux de nos jours*, Paris, Gallimard.

Arland M. (1941), *La Grâce*, Paris, Gallimard.

Benjamin W. (1983), *Le narrateur*, in *Essais*, t. II, 1935-1940, Paris, Denoël/Gonthier.

Camero-Perez C. (1990), *La Survivance du cadre dans la nouvelle moderne*, "Littératures", XXII, pp. 105-113.

Giono J. (1972), *Œuvres romanesques complètes*, tome V, Paris, Gallimard.

Yourcenar M. (1963), *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard.