



HAL
open science

Le genre du conte littéraire en Russie à la période romantique

Simon Albertino

► **To cite this version:**

Simon Albertino. Le genre du conte littéraire en Russie à la période romantique. Littératures. Université Grenoble Alpes [2020-..], 2024. Français. NNT : 2024GRALL012 . tel-04822938

HAL Id: tel-04822938

<https://theses.hal.science/tel-04822938v1>

Submitted on 6 Dec 2024

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

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

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

École doctorale : LLSH- Langues, Littératures et Sciences Humaines

Spécialité : Etudes Slaves

Unité de recherche : Institut des Langues et des Cultures d'Europe, d'Amérique, d'Afrique, d'Asie et d'Australie

Le genre du conte littéraire en Russie à la période romantique

The genre of literary fairy tales in Russia during the romantic era

Présentée par :

Simon ALBERTINO

Direction de thèse :

Isabelle DESPRES

PROFESSEURE DES UNIVERSITES, UNIVERSITE GRENOBLE ALPES

Directrice de thèse

LAURE THIBONNIER

MAITRE DE CONFERENCES, UNIVERSITE GRENOBLE ALPES

Co-encadrante de thèse

Rapporteurs :

Galina KABAKOVA

PROFESSEURE DES UNIVERSITES, Université de Paris 4-Sorbonne

Catherine GERY

PROFESSEURE, INALCO (Institut National des Langues et Civilisations Orientales)

Thèse soutenue publiquement le **17 juin 2024**, devant le jury composé de :

Natacha RIMASSON FERTIN,

PROFESSEURE DES UNIVERSITES, Université Grenoble Alpes

Présidente

Isabelle DESPRES,

PROFESSEURE DES UNIVERSITES, Université Grenoble Alpes

Directrice de thèse

Galina KABAKOVA,

PROFESSEURE DES UNIVERSITES, Université de Paris 4-Sorbonne

Rapporteure

Catherine GERY,

PROFESSEURE, INALCO (Institut National des Langues et Civilisations Orientales)

Rapporteure

Natalia GAMALOVA,

PROFESSEURE DES UNIVERSITES, Université Lyon 3 Jean Moulin

Examinatrice

Serge ROLET,

PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université de Lille

Examineur

Invités :

Laure Thibonnier

MAITRESSE DE CONFERENCES, Université Grenoble Alpes



À mes grands-pères

Remerciements

Je remercie sincèrement ma directrice de thèse madame le Professeur Isabelle Després pour ses conseils avisés, sa patience et sa bienveillance sans faille, tout au long de ces années de travail et d'études à Grenoble. Je lui serai toujours reconnaissant d'avoir placé sa confiance en moi et d'avoir accepté de me servir de guide pour mener à bien cette étude.

Je remercie profondément ma co-encadrante de thèse madame Laure Thibonnier, maître de conférence, pour son écoute attentive, sa compassion et ses précieux encouragements. Je la remercie spécialement pour sa disponibilité exemplaire depuis que je suis tout jeune étudiant, et pour la force de détermination qu'elle su me transmettre. Je lui dois en grande partie la décision de me lancer dans la réalisation de ce travail de recherche.

Je remercie avec toute mon amitié mes collègues de russe Viktoriia Rybina, Daria Terebikhina-Noël et Grigory Kunichkin pour leur aide linguistique précieuse, leur soutien et leur gentillesse. Mes remerciements vont également aux personnes qui m'ont accueilli et aidé lors de mon séjour à Saint-Pétersbourg.

Je remercie tout particulièrement Jessica Small, Camille Marion et l'ensemble des membres du groupe de doctorants Thes'Art, qui m'ont tous offert une oreille attentive quand cela était nécessaire et m'ont suivi dans de nombreux projets.

Je remercie enfin mes parents et ma sœur, ainsi que mon amie, qui se reconnaîtra.

Conventions adoptées

La translittération des slavistes est généralement employée pour la totalité des noms, prénoms et mots russes directement intégrés dans le corps du texte français. La norme appliquée est le GOST 2002 (Système A). Note indicative pour la lecture de certains caractères :

ж	→	ž
х	→	h
ц	→	c
ч	→	č
ш	→	š
щ	→	š̂
я	→	â
ю	→	û
ë	→	ë
й	→	j

Le signe mou (ь) et le signe dur (Ъ) sont respectivement translittérés par ‘ et ”.

Lorsque la translittération sert à inclure dans le texte français un mot russe (par exemple : *skazka*), celui-ci est signalé en italique. Quand il s’agit d’un nom propre (par exemple : *Žukovskij*), l’italique n’est pas employé. L’alphabet cyrillique est utilisé pour toutes les citations en russe. En fonction de leur longueur, celles-ci sont signalées par une paire de guillemets français, dans le cas où elles peuvent être intégrées dans le corps du texte, ou par un retrait spécifique. Le cyrillique est également généralement utilisé dans les notes de bas de page.

En raison de leur récurrence, et jugeant qu’ils sont entrés dans la langue française par usage, les mots *tsar*, *tsarevna* et *tsarevitch* ne sont pas translittérés. Pour des raisons de confort de lecture et de cohérence, le terme *tsar-devitsa* a été inclus dans ces exceptions.

Sauf mention contraire, les traductions en français sont les nôtres.

Notice d'information relative au référencement des textes du corpus

Afin de faciliter l'accès du lecteur aux textes du corpus, les citations des contes littéraires analysés ont été tirées d'éditions accessibles en ligne non paginées. Pour cette raison, les citations des œuvres du corpus ne sont pas agrémentées d'une note de bas de page indiquant la page à laquelle elles peuvent être trouvées.

Afin d'éviter une répétition superflue de notes renvoyant systématiquement vers la même source sans indication de page, nous avons fait le choix de rassembler les références bibliographiques de chaque texte du corpus dans une partie dédiée au sein de la bibliographie. Ces références se composent du lien renvoyant vers le texte en ligne, ainsi que de l'édition papier originale d'où le texte a été tiré.

Seuls quatre contes d'Anna Zontag ne pouvant être trouvés sur une source en ligne fiable sont référencés de manière traditionnelle lorsqu'ils sont cités.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	13
PREMIÈRE PARTIE : LE CONTE LITTÉRAIRE EN CONTEXTE.....	53
Chapitre 1. S’affranchir des classiques.....	55
Chapitre 2. Se positionner dans la construction d’une littérature russe nationale.....	85
Chapitre 3. Faire valoir son individualité.....	115
DEUXIÈME PARTIE : ANALYSE TEXTUELLE DU CORPUS.....	153
Chapitre 1. Les styles du conte littéraire.....	155
Chapitre 2. Les temps du conte littéraire.....	209
Chapitre 3. Les espaces du conte littéraire.....	301
Chapitre 4. Profondeur(s) du récit.....	429
TROISIÈME PARTIE : LE CONTE LITTÉRAIRE AU PRISME DE SA RÉCEPTION.....	535
Chapitre 1. Le lecteur impliqué.....	537
Chapitre 2. La place de l’auteur.....	583
Chapitre 3. Lire le conte littéraire russe aujourd’hui.....	631
CONCLUSION.....	663
ANNEXE : LISTE DES ŒUVRES DU CORPUS CLASSÉES PAR AUTEURS.....	675
BIBLIOGRAPHIE.....	683
INDEX DES AUTEURS.....	701
INDEX DES ŒUVRES.....	703
TABLE DES MATIÈRES.....	707

Introduction

À l'évocation du conte littéraire russe de la période romantique, on pense généralement à des œuvres bien connues. *Le Conte du tsar Saltan* [*Skazka o care Saltane, o syne ego slavnom i mogučem bogatyre knâze Gvidone Saltanoviče i o prekrasnoj carevne Lebedi*] de Puškin, *La Poule noire* [*Černaâ kurica ili podzemnye žiteli, volševnaâ povest' dlâ detej*] de Pogorel'skij ou *La Petite Ville dans la tabatière* [*Gorodok v tabakerke*] d'Odoevskij font partie de ces textes dont la classification sous le statut de « conte littéraire » semble faire sens, voire même découle d'une certaine évidence. Définir les raisons pour lesquelles ces œuvres peuvent être considérées comme des contes littéraires, en revanche, est une tâche bien plus complexe.

Est-ce en raison de leur rapport avec le folklore ? Mais où sont les références à la culture populaire dans *La Tabatière* ? Peut-être est-ce sinon une question de forme ? Probablement pas, si les contes de Puškin sont en vers, tandis que ceux de Pogorel'skij et Odoevskij sont écrits en prose. Alors le lectorat visé ? Les contes littéraires sont certes majoritairement considérés comme des œuvres pour la jeunesse dans le contexte contemporain, mais sommes-nous certains que Puškin a écrit ses contes en pensant en premier lieu à ses potentiels jeunes lecteurs ? Le fait est, en tout cas, qu'au moment de leur publication, ses textes ne leur sont pas explicitement destinés.

Pour établir une définition du genre du conte littéraire, sans doute faut-il d'abord s'intéresser à ce que désigne le conte au départ.

1. Définir le conte

Dans l'introduction de son ouvrage *Le Conte russe*, Vladimir Propp écrit : « Nous savons tous très bien ce qu'est un conte, nous n'en avons pas moins du mal à le définir¹. »

Nous aurions ainsi tous une idée, une représentation empirique de ce que peut être un conte. Pourtant, il faut reconnaître que la question « Qu'est-ce qu'un conte ? » nous plonge dans un profond embarras. La moindre tentative d'apporter une réponse synthétique se retrouve en effet confrontée à des exemples contradictoires, des contes aux formes et au contenu si différents qu'aucune forme de généralisation ne semble opérante.

Ce même flou sémantique se retrouve dans la définition du conte littéraire et se voit même davantage complexifiée, dans la mesure où la formulation « conte littéraire » suggère l'idée d'un conte dont la particularité serait de posséder des caractéristiques dites « littéraires ». Le conte littéraire serait donc un conte disposant d'une *littéarité*, or si établir une définition du conte est déjà problématique, dire ce qui fait la littéarité d'une œuvre est une entreprise non moins complexe². Ainsi, derrière une formule éloquente en apparence se cache un nœud sémantique épineux dont la résolution passe d'abord par l'éclaircissement de la notion de conte en tant que telle.

En guise de point de départ, nous proposons de nous appuyer à nouveau sur le texte de Propp. Bien que celui-ci reconnaisse le fait que donner une définition au conte soit difficile, il s'essaie quand même à l'exercice.

Au cours de ses explications, Propp présente le conte de cette façon : « Le conte, le conte populaire, est un genre folklorique de récit³. » Ce passage révèle que le

1 Vladimir Propp, *Le Conte russe* (traduction de Lise Gruel-Apert), P., IMAGO, 2017, p. 17.

Nous ajoutons la version originale, sensiblement différente : « Эмпирически все мы как будто очень хорошо знаем, что такое сказка, и имеем о ней более или менее ясное представление. »

V. Я. Пропп, *Русская сказка (Собрание трудов В. Я. Проппа.) Научная редакция, комментарии Ю. С. Рассказова*, М., Лабиринт, 2000, с. 5.

2 Pour Jakobson, auquel on attribue l'introduction du terme de littéarité, celui-ci se définit comme « ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire » (Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973), mais depuis, d'autres études ont approfondi le sujet (voir Thomas Aron, *Littérature et littéarité, un essai de mise au point*, P., Les Belles Lettres, 1984.)

3 Propp, *op. cit.*, p. 31.

« Сказка, народная сказка есть повествовательный фольклорный жанр. » В. Я. Пропп, *op. cit.*, с. 24.

structuraliste met clairement sur un pied d'égalité la notion de conte et celle de conte populaire, ce qui nous invite à prendre du recul avec la définition du genre qu'il formule. Le conte dont parle Propp n'inclurait pas en effet les contes ne disposant pas de lien avec la tradition populaire, ce qui, pour nous, concerne une part non négligeable des contes littéraires. La définition qu'il établit, finalement, s'applique davantage aux contes populaires en particulier, par conséquent sa réponse à la question « Qu'est-ce que le conte ? » ne reste que partielle, bien qu'utile pour avoir une idée de ce que le terme général « conte » est en mesure de désigner.

Mais est-il réellement nécessaire de définir ce que nous entendons par conte si, comme le dit Propp, tout le monde a une idée plus ou moins précise de ce dont il s'agit ? Ce dernier explique à ce sujet que certains auteurs d'études portant sur le conte choisissent sciemment de ne pas se prêter à l'exercice, estimant que cela n'est pas nécessaire ou utile¹. L'absence de définition du conte ne nuirait donc pas nécessairement à la qualité scientifique d'une étude portant sur le sujet. Si nous jetons de notre côté un œil aux derniers travaux francophones majeurs autour du genre du conte, nous constatons qu'effectivement, la présence d'une définition explicite du conte, ou seulement d'une interrogation autour de ce que le terme désigne concrètement, n'est pas systématique². Bien loin d'une lacune ou d'une omission, il semble que cette absence de définition s'explique d'abord par le fait que ces études ont pour objet des œuvres dont l'appartenance au genre du conte est indiscutable³. Ces exemples suggèrent que lorsqu'il est question de contes aussi archétypiques, la question de la définition se résout d'elle-même et ne présente pas le besoin d'être abordée frontalement.

Ce type de démarche n'est toutefois pas systématique. Dans *L'Archipel des contes*, Pierre Péju revendique par exemple son choix d'éluder sciemment la question de la définition du conte, estimant plus intéressant de laisser aux contes leur part de mystère en leur restituant « un peu d'obscurité ». En présentant les contes comme « des récits

-
- 1 Propp cible précisément les travaux de Honti, Veselovskij et Pypin (Propp, *op. cit.*, c. 27-28.)
 - 2 En guise d'exemple : Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes*, P., Classiques Garnier, 2014 ; ou encore Cyrille François, *Les Voix des contes, Stratégies narratives et projets discursifs des contes de Perrault, Grimm et Andersen*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2017. Dans un autre ouvrage très récent, consacré aux contes d'Andersen, Cyrille François questionne toutefois la signification du concept de conte littéraire (Hans Christian Andersen, *Udvalgte eventyr og historier, Contes et histoires choisies* (édition de Cyrille François), P., Classiques Garnier, 2023.)
 - 3 Le plus souvent, il s'agit des contes de Charles Perrault, des frères Grimm et d'Hans Christian Andersen.

très purs, susceptibles de préserver, dans la simplicité apparente de leur forme, des énigmes définitives¹ », Péju semble vouloir embrasser le caractère insoluble du genre du conte et montre ainsi que l'exercice de la définition peut être accompli d'une manière alternative et plus individuelle.

Une approche inverse serait celle d'André Jolles, qui consacre tout un chapitre de son livre *Formes simples* à la définition du genre du conte. Son travail nous pose toutefois deux problèmes qui l'empêchent de pouvoir être pleinement exploité pour notre étude. Le premier porte sur une question de traduction. L'ouvrage de Jolles étant initialement écrit en allemand, la définition qu'il élabore s'applique surtout au terme *märchen* plutôt qu'au terme de conte. Ce décalage, inévitable en traduction, doit selon nous être activement pris en compte, en particulier lorsque Jolles emploie des formules pouvant prêter à confusion, comme lorsqu'il dit que le conte a acquis pour la première fois sa forme littéraire grâce au recueil des frères Grimm, sans préciser s'il parle de contes populaires ou du conte en général². Le second problème, qui découle du premier, rejoint celui posé par l'étude de Propp. Dans son entreprise pour définir le conte, il semble que Jolles cherche plutôt à définir le conte populaire, ou du moins qu'il n'envisage le genre qu'au prisme de son lien avec la tradition populaire. Son travail montre malgré tout que la définition du conte demeure encore problématique à plusieurs niveaux, et que s'engager dans cette entreprise est loin d'être injustifié ou inutile dans le cadre d'une étude scientifique.

Définir ou non ce qu'est un conte paraît donc relever davantage d'un choix méthodologique que d'une réelle impossibilité. Dans le cadre de notre étude, et afin de pouvoir approcher la notion de conte littéraire en minimisant autant que possible la gêne provoquée par l'amplitude sémantique du concept de conte, il convient d'identifier le choix le plus légitime pour l'approche qui est la nôtre, c'est-à-dire celle d'une focalisation sur le genre du conte littéraire russe de la période romantique.

Tout d'abord, ne pas donner de définition du conte sous-entend que la représentation commune que l'on en a serait suffisante pour pouvoir lui consacrer une étude scientifique sans que cela n'induisse un quelconque problème de compréhension. Cela

1 Pierre Péju, *L'Archipel des contes*, P., Aubier, 1989, p. 10.

2 André Jolles, *Formes Simples*, P., Seuil, 1972, p. 174.

suppose donc de se reposer en premier lieu sur cette vision empirique et personnelle du conte évoquée par Propp. Or nous l'avons justement vu avec l'exemple tiré du *Conte russe*, le glissement sémantique à partir du terme conte est aisé et il n'est pas surprenant que, par commodité ou par choix, on parle de conte quand on entend plutôt parler de conte populaire. Ce type de raccourci lexical n'est d'ailleurs pas exclusif à Propp et est en fait largement répandu. Dans la recherche francophone, on l'observe par exemple du côté de Nicole Belmont¹, qui parle de conte pour désigner le conte de tradition orale, ou de Raymonde Robert², qui fait de même avec le conte littéraire français. Si, comme c'est le cas dans l'étude de Belmont, ce raccourci peut n'induire aucun amalgame grâce à une présentation explicite de l'objet de recherche ciblé, nous comprenons que l'absence de définition a pour risque d'encourager l'installation de généralisations problématiques, où des caractéristiques propres à certains types de contes finissent par s'étendre à la totalité de ce que le concept de conte est en mesure de désigner.

D'un autre point de vue, renoncer à donner une définition du conte peut aussi suggérer que la question ne se pose tout simplement pas. Dans ce cas, tous les types de contes peuvent être placés sur un pied d'égalité et librement comparés entre eux. Or, si ce nivellement peut présenter un intérêt dans une perspective comparatiste, il ne faudrait pas que cela se fasse au prix d'une mise à l'écart des spécificités de chaque type de contes, et plus particulièrement de leur contexte d'élaboration. En effet, comme le démontre Cyrille François par son étude comparative des contes de Perrault, Grimm et Andersen³, chaque conte s'inscrit dans un projet discursif spécifique qu'il convient de prendre en compte afin de ne pas céder à une généralisation excessive du genre.

Si l'absence de définition facilite donc un rapprochement entre les différents types de contes, elle présente aussi pour risque de progressivement faire du concept de conte un magma sémantique dont on ne parviendrait plus à distinguer les différentes composantes. Chaque tentative d'élaboration de définition s'en retrouverait dissuadée, au profit d'un emploi plus subjectif et permissive du concept de conte, alors bien plus difficile à identifier.

1 Nicole Belmont, *Poétique du conte : essai sur le conte de tradition orale*, P., Gallimard, 1999.

2 Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France : de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*, P., Honoré Champion, 2002.

3 Cyrille François, *op. cit.*

À l'inverse, donner une définition du conte nous éloignerait des risques d'amalgames et de confusion. Il ne s'agirait pas de compter sur une représentation empirique du conte, mais plutôt de préciser sur quelle représentation objective du conte l'étude s'appuie.

Compte tenu de la complexité sémantique de ce concept, ainsi que des nombreuses manières dont il est possible de se représenter le genre, donner une définition précise du conte pourrait cependant avoir pour effet discutable de réduire sa portée sémantique à seulement une partie de ce qu'il est en mesure de recouvrir. Autrement dit, en déclarant clairement ce qu'est un conte et ce qui ne l'est pas, le risque est de mettre de côté des textes qualifiés comme tel à leur époque, mais qui ne correspondent plus à une forme décrétée a posteriori, pour favoriser toujours les mêmes textes à partir desquels la définition a été formulée.

Selon la façon dont elle est construite, donner une définition du conte s'apparente finalement à trier des textes selon leur degré de correspondance à une liste de critères prédéfinis, quand bien même ces derniers seraient limités, voire biaisés s'ils ont été établis à partir d'un corpus de contes spécifique. Le recours à une définition pourrait de ce point de vue entraîner un appauvrissement de la notion de conte, ainsi que la mise à l'écart de nombreux textes.

Définir ou non le concept de conte semble finalement aboutir au même problème, celui d'une manipulation inadaptée du genre susceptible d'entraîner la perte de sa richesse et de sa complexité interne. Il semble toutefois qu'entre ces deux directions, donner une définition a au moins pour avantage d'empêcher la propagation d'amalgames gênants en rendant possible une cohésion explicite de visions différentes mais facilement identifiables. Celles-ci, même si contradictoires, peuvent à termes être associées et construire un horizon de ce que le concept de conte est en général ou spécifiquement en mesure de désigner. Le fait que la nécessité d'une définition se heurte à l'impossibilité de formuler quelque chose d'exhaustif n'est donc plus un problème à partir du moment où l'on admet que la définition en question n'a pas pour objectif d'être exhaustive. En le faisant, toute affirmation dictant ce qu'est ou n'est pas un conte en règle générale est évitée au profit d'une approche fondée sur la potentialité (ce que

peut ou ne peut pas être un conte), ce qui permet de progresser malgré l'instabilité inhérente du genre sur le plan sémantique.

La définition du conte que nous proposons donc de formuler pour notre étude a deux objectifs : clarifier ce que nous entendons par « conte » tout au long de notre travail, et servir de base à l'introduction d'une définition plus spécifique du conte littéraire, auquel nous voulons consacrer l'ensemble de notre réflexion.

Au regard des éléments fournis par l'ensemble des études littéraires sur le sujet, ainsi que par les œuvres conventionnellement associées au genre du conte, notre première approche consiste à considérer comme « contes » un ensemble de récits aux formes et au contenu variés, réunis par le fait que tous soient labellisés comme conte. Nous faisons donc le choix d'une définition performative, qui part du principe que le qualificatif de conte, lorsqu'il est appliqué à un récit, est porteur d'un geste de rattachement générique, plutôt que de n'avoir qu'une valeur ornementale. Pour être recevable, cette qualification doit être formulée par l'émetteur du conte lui-même (qu'il s'agisse d'un conteur, d'un collecteur ou d'un auteur), plutôt que par son récepteur (l'auditeur ou le lecteur). Cette définition, bien entendu, n'est pas stricte et peut admettre quelques exceptions¹.

Cet ensemble hétéroclite peut ensuite selon nous être scindé en deux principales catégories : celle des contes oraux et celle des contes écrits. À cette première distinction, nous ajoutons un second modèle de catégorisation, transversal au premier, qui sépare les contes populaires des contes littéraires².

Ces distinctions peuvent, selon nous, servir d'appui à l'élaboration d'une représentation moins binaire du conte en distinguant à la place trois types principaux de contes à partir de leur modèle d'élaboration. Ces trois types sont le conte oral, le conte

1 Nous pensons notamment aux œuvres comme *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll (1865) ou *Pinocchio* de Carlo Collodi (1881), qui, même s'ils ne disposaient pas de l'étiquette générique de conte lors de leur parution, ont parfois eu l'occasion d'être intégrés à des corpus de contes en raison de l'influence exercée par leur réception. La pertinence de ce rattachement nécessite, selon nous, d'être interrogée dans le cadre d'une étude consacrée; en attendant, celui-ci doit au moins être relevé.

2 Ce second type de distinction est notamment utilisé par Raymonde Robert (Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 17), bien que l'auteur préfère l'expression « conte folklorique » pour désigner une catégorie différente de celle du conte littéraire. Nous faisons le choix de conserver le terme de « conte populaire », qui nous paraît plus éloquent et cohérent par rapport à l'expression conventionnelle russe, *narodnaâ skazka*.

populaire et le conte littéraire. Le conte écrit recouvre principalement les contes populaires et littéraires, mais peut, nous le verrons, aussi désigner une forme du conte oral. Enfin, précisons que les frontières entre ces catégories de contes ne sont ni parfaitement définies, ni étanches. Nous proposons plutôt d'envisager les catégories proposées comme des ensembles dont les frontières communiquent et se superposent. L'objectif de cette typologie est donc surtout d'établir différentes « régions » servant de repères au sein du concept général de conte.

Il convient à présent de préciser ce que nous entendons par chacune de ces catégories, de manière à nous diriger progressivement vers le conte littéraire.

2. Conte oral, conte populaire, conte littéraire

Tout d'abord, notre définition du conte oral s'appuie essentiellement sur l'essai *Poétique du conte* de Nicole Belmont¹. Dans son ouvrage, Belmont présente ce qu'elle nomme « conte de la tradition orale » comme un conte dont les mécanismes d'élaboration se situent en dehors de l'écriture. Nous dirons donc que le conte oral est en premier lieu un récit qualifié de conte dont la caractéristique principale est d'exister initialement sous forme orale. Ce type de conte est émis et reçu dans un contexte impliquant une élocution, un locuteur (souvent un conteur) et un ou plusieurs auditeurs (souvent le public pour qui le conte est raconté). Contrairement au conte écrit, et c'est là leur différence majeure, le conte oral ne dispose pas de forme fixe : il change en permanence par l'intermédiaire d'une multitude de variantes, toutes simultanément produites et perdues au moment exact où elles sont contées. Les incertitudes inhérentes à la parole (hésitations, répétitions, oublis...), la gestuelle qui accompagne le discours, les intonations et enfin les contextes d'élocution font que tout conte oral produit est unique, car différent de ses variantes antérieures et postérieures.

Le conte oral a ainsi pour propriété d'être un objet très difficile à saisir, même en ayant recours à l'enregistrement, qui ne saurait répliquer entièrement les conditions de contage. L'écriture peut, elle aussi, proposer une réponse au caractère éphémère du conte oral, au moyen de la transcription. De ce point de vue, le conte oral n'est donc pas

1 Nicole Belmont, *ibid.*

totallement déconnecté de la forme écrite. Cette dernière, néanmoins, intervient plutôt dans une logique de sauvegarde, en particulier dans les cultures où la pratique du conte oral s'est progressivement perdue.

Le conte transcrit ne peut donc pas être réellement vu comme un reflet exact du conte oral. Il doit plutôt être envisagé comme un cliché, une forme identifiable mais pas parfaitement représentative, soumise qui plus est aux normes imposées par la forme textuelle et plus largement la littérature écrite (ajout d'un titre, corrections grammaticales et syntaxiques...). Le passage au texte n'est donc pas sans effet sur le conte oral, bien au contraire, le processus dépouille nécessairement ce dernier de ses caractéristiques propres à l'oralité (comme nous l'avons dit, l'intonation, la gestuelle, les imperfections du langage parlé...). Certains aspects peuvent être au moins remplacés par l'usage de substituts, mais d'autres sont voués à disparaître complètement¹.

Le conte oral et le conte populaire, bien que proches, doivent être distingués. Là où le conte oral trouve son essence dans l'oralité, le cœur du conte populaire, lui, est ailleurs, même si son mode d'écriture tend souvent à reproduire l'impression d'une parole orale.

Pour mieux dissocier ces deux types de conte, nous proposons de nous tourner à nouveau vers Belmont. En s'appuyant sur l'étude de Jolles, l'autrice souligne l'importance de la transmission dans l'élaboration du conte oral. Elle explique :

La forme simple, le conte en l'occurrence², s'élabore, se modèle et se remodèle en même temps qu'il se transmet, sans que les transmetteurs aient conscience de créer³.

Le conte oral n'est donc pas sciemment créé, il se construit par lui-même au fur et à mesure qu'il est transmis. Ce schéma de transmission fait également partie du conte populaire. Plus encore, nous pourrions dire qu'il en est au centre, car c'est de cette transmission qu'émerge selon nous la caractéristique majeure du conte populaire : le fait qu'il n'ait pas de créateur. Pour qu'un conte populaire soit désigné comme tel, il faut en effet que l'origine de sa création soit indéterminée, et qu'on lui prête une origine

1 Nicole Belmont, *Petit-Poucet rêveur*, P., Corti, 2017, p. 148-156.

2 Comprendre ici le conte de tradition orale, et non le conte dans sa généralité.

3 Nicole Belmont, *op. cit.*, 1999, p. 10.

collective plutôt qu'individuelle (sous-entendu auctoriale). Le conte populaire doit être présenté comme un récit ayant été transmis, récupéré, collecté à partir d'une source externe, qui elle-même l'a reçu d'un tiers, et ainsi de suite. La question du créateur ne se pose pas, puisque le concept de conte populaire associe ce créateur à une temporalité perdue, mythique.

En revendiquant des contes porteurs d'une poésie populaire, les frères Grimm ont concrétisé l'existence de récits d'appartenance collective, voire nationale, dont la création « spontanée¹ » relève d'un processus différent de la poésie d'art, du poème savant, propre à son auteur. Ainsi, plus que sur l'absence de créateur, le concept de conte populaire se fonde surtout sur l'absence de la figure de l'auteur. Afanas'ev adopte à ce titre la même posture que celle des frères Grimm, puisqu'il se positionne en premier lieu comme transmetteur des contes qu'il publie en les désignant de « populaires » et en indiquant l'origine de leur collecte, se détachant ainsi du statut de créateur.

Nous remarquons toutefois qu'à l'absence d'auteur se substitue la présence du collecteur. À première vue, le collecteur se caractérise par une posture d'ordre anthropologique, néanmoins, à l'instar des Grimm et d'Afanas'ev, son rôle n'est pas passif dans le processus de mise à l'écrit. En plus de réunir les contes dans un même ouvrage, le collecteur leur donne aussi un titre, les sélectionne et les agence selon les critères qu'il a choisis. C'est ainsi que dans le recueil des Grimm, certains contes sont le produit d'une fusion de plusieurs récits incomplets ou de différentes versions d'un même conte², tandis que dans celui d'Afanas'ev, plusieurs versions d'un même récit se succèdent, certaines n'ayant pas été écrites en entier pour ne pas répéter ce qui est déjà raconté dans le texte précédent. Cette manipulation des textes s'ajoute au fait que les frères Grimm, comme Afanas'ev, ont apporté eux-mêmes des corrections et des modifications aux textes, notamment afin de les adapter aux normes de la littérature écrite, mais aussi pour des raisons esthétiques³.

1 Jolles, *op. cit.*, p. 175.

2 Voir la traduction française de Natacha Rimasson-Fertin, qui indique en note lorsqu'un conte a été fabriqués de cette manière.

Jacob et Wilhelm Grimm, *Contes pour les enfants et la maison* (traduction de Natacha Rimasson-Fertin), P., José Corti, 2013.

3 Cet aspect de la collecte a été un sujet de dispute entre Achim von Arnim et Jacob Grimm (voir Jolles, *op. cit.*, p. 179)

L'existence d'un tel travail stylistique montre que le conte populaire n'a pas besoin d'être entièrement exempt d'une intervention créatrice individuelle pour exister en tant que tel, quand bien même cela semble implicitement remettre en question l'absence d'auctorialité.

Considérer que les contes populaires seraient, en raison de l'intervention du collecteur au moment de la mise à l'écrit, des contes originaux déguisés, nous semble néanmoins réducteur. On sait en effet que l'élaboration des recueils des frères Grimm ou d'Afanas'ev part avant tout d'une démarche scientifique. Les textes qui y figurent, même s'ils sont retravaillés, proviennent, vraisemblablement, d'un travail authentique de collecte qui s'inscrit dans le schéma de transmission dont nous avons parlé. L'identité même des textes présentés dans ces recueils repose donc bel et bien sur l'absence d'une production écrite entièrement attribuée à une figure signataire ; leur mise à l'écrit implique une modification de forme, voire parfois de fond, mais l'objectif principal de leur publication reste de rendre accessibles des récits provenant d'une chaîne de transmission ancienne, et non de présenter un conte créé et signé par un auteur. L'intention à l'origine de la publication d'un conte populaire n'est pas la même que celle d'une œuvre littéraire.

L'histoire de la littérature a montré qu'il était toutefois possible pour un auteur de se faire passer pour collecteur, en publiant des textes qu'il dit avoir collectés, alors qu'il les a en réalité créés. Un exemple d'une telle mystification serait celui de Ivan Saharov, qui raconte dans l'introduction de son recueil publié en 1841 avoir repris mot à mot des textes tirés d'un manuscrit authentique. Il a fallu quinze ans après la publication dudit recueil pour découvrir que le manuscrit en question n'avait jamais existé. Les contes, publiés sous l'étiquette de contes populaires, ont aussitôt été destitués, leur auteur ayant été révélé au grand jour¹.

La publication d'un conte populaire implique donc aussi l'instauration d'une confiance entre le lecteur et le collecteur. Il y aurait donc un pacte de lecture spécifique au genre, selon lequel l'émetteur à l'origine de l'ouvrage certifie présenter des textes qui ne sont pas ses créations, ni celles d'un autre auteur identifiable. En donnant aux contes

¹ И. П. Лупанова, *Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века*, Петрозаводск, Госиздат Карел. АССР, 1959, с. 432-435.

l'étiquette de contes populaires, celui qui conçoit l'ouvrage certifie ainsi implicitement avoir participé à un travail de collecte des textes et, si nécessaire, avoir réalisé un travail d'écriture en vue de les adapter aux normes des publications écrites, et ce sans jamais quitter sa posture anthropologique.

Un contrat implicite similaire s'observe aussi dans le conte oral, où le conteur fait moins office de créateur initial (conscient, tout du moins) que de transmetteur et re-créateur¹. D'un certain point de vue, le collecteur aussi joue le rôle de transmetteur, toutefois, par l'étape de la mise à l'écrit, la chaîne de transmission se retrouve ancrée sur la ou les versions qu'il choisit de valoriser.

Dans le cas du conte littéraire, en revanche, ce pacte de lecture garantissant une absence d'auctorialité des textes n'existe pas. Au contraire, là où un conte populaire ne peut pas avoir d'auteur, le conte littéraire, lui, ne peut pas ne pas en avoir un.

L'auteur peut mettre de la distance entre lui et son texte en faisant intervenir un narrateur (sous les traits d'un conteur, par exemple), mais dans le processus de réception, l'œuvre produite reste d'abord vue comme la création d'un auteur identifié, son nom, placé aux côtés du titre, faisant office de signature. S'il est commode, ce rapport de création à créateur ne nous paraît pas encore suffisant pour saisir pleinement le concept de conte littéraire : il s'agit là avant tout d'une caractéristique qui permet, comme nous venons de le voir, d'établir une distinction claire entre le conte littéraire, le conte oral et le conte populaire.

Rappeler le conte littéraire à son statut d'œuvre créée par un auteur permet tout d'abord de souligner son individualité. Si le conte populaire veut dépendre d'un environnement collectif, le conte littéraire, lui, est nécessairement rattaché à une figure unique.

L'élaboration du conte littéraire ne repose donc pas sur le même schéma de transmission et de création inconsciente que le conte populaire ou le conte oral. Au contraire, ce sont les décisions créatives de l'écrivain qui déterminent en premier lieu sa forme et son contenu. De plus, du fait de la présence de la figure de l'auteur, le conte

1 Nicole Belmont, *op. cit.*, 1999.

littéraire s'inscrit naturellement dans le même contexte que ce dernier, un contexte délimité entre autres par des bornes chronologiques et géographiques précises. De cette façon, l'origine d'un conte littéraire n'est pas lointaine et perdue, comme pour le conte oral ou populaire. Elle peut au contraire être insérée dans différentes continuités en lien avec l'auteur : sa vie, son œuvre, et plus généralement la période littéraire dans laquelle il se situe. L'invention du conte littéraire se place par conséquent dans un contexte spatio-temporel que l'on peut, dans une certaine mesure, aisément identifier. Comme le formule justement Schneeberger, cité par Lûdmila Braude, le conte littéraire est de ce point de vue un conte « porteur de la vision du monde et de l'esthétique de son temps¹ » ; il résulte autrement dit d'une production en lien direct avec son époque.

Étant l'œuvre d'un artiste, et non d'un anthropologue ou d'un ethnologue, le conte littéraire est également étranger aux problématiques de formes multiples, de variantes et d'instabilité qui régissent les concepts de conte populaire et oral. Dès sa première publication, le conte littéraire est défini, il n'a qu'une forme, celle que son auteur a choisi de lui donner. Il n'est bien sûr pas exclu que cette forme puisse évoluer au fil de potentielles rééditions, mais les modifications demeurent en général aisément traçables et identifiables.

Le fait que le texte du conte littéraire ait pour caractéristique d'être défini ne signifie néanmoins pas pour autant qu'il est toujours achevé. L'existence de contes littéraires russes incomplets, comme *Le Conte de l'ourse* [*Skazka o medvedihe*] de Puškin ou *La Guerre des souris* [*Vojna myšej i lâgušek (Otryvok)*] de Žukovskij le prouve. Mais à la différence d'un conte populaire, qui, comme le laisse entendre l'usage qu'en ont fait les frères Grimm, a pour caractéristique d'être malléable et manipulable, ces contes littéraires demeureront virtuellement toujours incomplets, quand bien même un écrivain tiers viendrait ajouter sa propre fin.

Enfin, rappeler le conte littéraire à son statut de texte original et unique donne aux mots qui le composent une importance toute particulière, car ils sont le résultat de choix assumés, signés par l'auteur. En ce sens, le conte littéraire peut également être envisagé

1 L. Ю. Брауде, « К истории понятия "Литературная сказка" », *Серия литературы и языка*, М., Наука, 1977, т. 36, № 3, с. 231.

en sa qualité de discours, fruit d'un engagement d'écriture¹ de la part de l'écrivain. Les mots utilisés, ainsi que les images développées dans le conte littéraire ne se limitent donc pas à leur portée symbolique et sémantique, mais aussi à leur signification par rapport au contexte auquel l'œuvre et son auteur sont rattachés. Dans le cas du conte populaire, le collecteur n'est pas considéré comme énonciateur, seulement comme transmetteur d'un récit qui ne lui appartient pas. Le texte qu'il publie n'est donc pas un discours qui lui est propre. L'acte de publication peut, dans certaines conditions, être considéré comme un engagement, toutefois l'intention reste différente de celle à l'origine du conte littéraire, car elle ne repose pas sur l'idée d'une création. D'une certaine manière, le collecteur peut se dédouaner du message contenu dans le texte qu'il publie, contrairement à l'écrivain, qui, lui, n'a d'autre choix que de s'engager. Ainsi, un portrait critique du souverain ne disposera, par exemple, pas de la même portée, selon qu'il figure dans un conte populaire ou dans un conte littéraire.

Ces caractéristiques qui distinguent le conte littéraire du conte populaire ou oral ont pour effet de le rapprocher de genres voisins, comme le roman ou la nouvelle, et plus largement de toute production littéraire née d'une création consciente et revendiquée. La question qui se pose serait alors de savoir en quoi le conte littéraire se distingue de ces autres genres : existe-t-il vraiment un genre du conte littéraire, ou bien ne s'agit-il que de nouvelles ou de poèmes que les auteurs feraient passer pour un conte ?

Pour répondre à cette question, il faut d'abord identifier les éléments responsables du rattachement d'un texte au genre du conte. Autrement dit, de mettre le doigt sur ce qui établit une connexion entre une œuvre littéraire et le conte.

À nos yeux, cette connexion ne peut pas simplement venir de la présence au sein du texte littéraire d'éléments qui seraient issus de contes oraux ou populaires. Si tel était le cas, les contes littéraires ne faisant pas référence au folklore ou à la tradition populaire, comme *La Tabatière* ou *Le Coq d'or* [*Skazka o zolotom petuške*] de Puškin², ne pourraient plus être qualifiés comme tels (mais que seraient-ils, alors ?). Qui plus est, s'inspirer de genres populaires pour produire une œuvre littéraire n'entraîne pas

1 Nous empruntons ici l'expression de Sartre (Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, P., Gallimard, 1948.)

2 En dehors de la littérature russe, plusieurs contes d'Andersen peuvent également faire office d'exemple.

systématiquement la création d'un conte littéraire : *Ruslan et Lûdmila*, par exemple, tire plutôt son inspiration de la byline¹, tandis que *Le Gel au nez rouge* de Nekrasov, même s'il reprend explicitement un conte populaire, ne se revendique pas conte littéraire pour autant. Enfin, la forme textuelle, comme nous l'avons dit, n'est pas non plus la cause du rattachement d'un texte au genre du conte, les œuvres russes que nous avons citées ayant chacune une forme différente.

En accord avec la définition que nous avons choisi de donner au conte, le seul élément commun qui pourrait encore provoquer le processus de rattachement générique serait l'appellation de conte attribuée par leurs auteurs aux différents textes littéraires. À ce stade, on ne peut néanmoins encore déterminer s'il s'agit là du seul point commun que partagent ces textes. Si tel est le cas, alors le développement du conte littéraire en Russie durant la période romantique pourrait n'être en fait qu'une simple mode, une coquetterie des auteurs, qui se serviraient de l'étiquette générique simplement à des fins ornementales. Si, en revanche, cette étiquette s'accompagne de caractéristiques textuelles communes internes aux textes, alors l'attribution du statut de conte à une œuvre littéraire aurait bel et bien une valeur générique.

À ce stade, nous pouvons au moins supposer qu'en qualifiant son œuvre de conte, l'auteur entraîne chez son lecteur une réception spécifique de son texte. Autrement dit, l'appellation « conte » engendre automatiquement des attentes. Dans le cas où le lecteur dispose déjà de connaissances empiriques (en ayant lu d'autres contes auparavant, par exemple), alors sa lecture du texte a de fortes chances d'être influencée par la façon dont il se représentait le conte au départ. En résultat de sa lecture, le lecteur peut ainsi avoir une réaction de rejet, estimant que le texte lu ne correspond pas à l'idée préconçue qu'il a du conte, ou au contraire une réaction d'acceptation en incluant ce « nouveau » conte dans la représentation générale qu'il a du genre. Il demeure que quelle que soit la façon dont le texte est accueilli, sa réception passe nécessairement par une comparaison plus ou moins directe avec d'autres œuvres qui partagent son étiquette générique, c'est-à-dire d'autres contes.

1 Pour la question des ressemblances entre le conte populaire et les autres principaux genres folkloriques, voir Propp, *op. cit.* p. 34-47. (p. 28-48 pour la version originale en russe, plus étayée).

Pour nous, le concept de conte littéraire doit par conséquent être envisagé à partir de deux formes complémentaires de distinctions : d'une part il se démarque des contes populaires ou oraux par les propriétés que lui confère son statut d'œuvre littéraire signée par un auteur, et d'autre part il se différencie des autres genres littéraires par un processus de réception particulier, induit par son étiquette générique, qui incite à établir une connexion avec d'autres contes et plus largement le genre du conte lui-même. Cette position intermédiaire entre conte et œuvre littéraire peut selon nous être considérée comme spécifique au genre du conte littéraire.

Nous proposons par conséquent de traiter comme conte littéraire toute œuvre qualifiée de conte, créée et signée par un auteur identifié. Cette marque générique peut se trouver dans le titre du texte, dans le texte lui-même ou dans l'intitulé du recueil où il figure. Cette qualification doit être assumée et revendiquée par l'auteur pour être opérante.

Nous reconnaissons qu'une telle manière d'envisager le conte littéraire comporte le risque de complexifier encore davantage la notion de conte, car elle englobe un grand nombre de textes, parfois diamétralement opposés sur certains aspects. Elle ne répond pas non plus entièrement au problème posé par quelques cas spécifiques, comme les contes de Hoffmann, dont le rattachement générique tend à varier d'une langue à l'autre¹. Nous sommes encore au stade de l'hypothèse, toutefois ; il nous faut encore déterminer si l'appellation générique s'accompagne d'autres caractéristiques qui justifient de faire du conte littéraire un genre à part entière. Notre définition sert pour le moment surtout de guide en vue de la construction du corpus analysé pour notre étude. Elle est aussi à prendre comme la marque de notre approche vis-à-vis du conte, à savoir d'envisager ce dernier comme un concept modulable, plutôt que comme un objet fixe et universel. En acceptant le fait que la notion de conte varie selon les différentes aires culturelles et les différentes époques, il est plus aisé d'identifier le rapport de ces textes présentés comme contes avec le genre, plutôt qu'en les confrontant à une représentation fermée de cette notion, basée sur un modèle unique et discriminant.

1 Philippe Forget, « Introduction », Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, *Tableaux nocturnes*, Paris, Imprimerie nationale édition, 1999, Vol. 1, p. 23-26.

Dans le cadre de notre étude, nous faisons donc le choix d'envisager le conte comme un concept relativement large et abstrait, qui désigne un récit, oral ou écrit, qualifié de conte non pas en raison de sa conformité à un supposé modèle préexistant, mais pour des raisons contextuelles propres au récit en question. En nous appuyant sur leur mode de création respectif, nous avons pu distinguer au sein de ce concept trois grands types de contes : le conte oral, objet d'une (re)création permanente dans un schéma de transmission oral, le conte populaire, fruit d'une transmission similaire, mais à terme fixé par un travail d'écriture à visée non créative, et le conte littéraire, œuvre littéraire créée ex nihilo par un auteur.

Cette typologie, sur laquelle nous nous appuyerons pour l'ensemble de notre étude, nous permet de mieux cerner l'objet principal de notre étude, que sont les contes littéraires russes de la période romantique. Il reste, toutefois, avant de présenter notre corpus, une question que notre classification ne permet pas de résoudre : jusqu'à présent, notre approche de la notion de conte s'est faite délibérément sans s'interroger sur les nuances sémantiques pouvant distinguer le mot conte de ses potentielles traductions russes.

3. Conte ou *skazka* ?

Il y a, en effet, une distinction qu'il convient, à défaut de résoudre, d'explicitier. Si notre étude est écrite en français, son objet, lui, est écrit en russe. Là où nous avons exploré le concept de conte, il n'en va pas nécessairement de même pour son équivalent russe *skazka*. Or notre hypothèse veut que la notion de conte soit étroitement liée au substantif par lequel elle s'incarne. Les nuances entre le mot français et sa traduction russe doivent ainsi être prises en compte, puisqu'elles sont susceptibles d'avoir des répercussions aussi bien dans l'analyse des textes concernés que dans la manière dont ceux-ci sont traités dans la recherche russophone. Qualifier son texte de conte n'est pas un acte strictement équivalent à qualifier son texte de *skazka*.

Au regard des traductions existantes, le conte et la *skazka* agissent à première vue comme une paire sémantiquement interchangeable. Par exemple, les contes de Perrault sont traduits en russe par *skazki*, tandis que ceux publiés par Afanas'ev sont qualifiés de

contes. D'après Ol'ga Kireeva¹, l'entrée du terme *skazka* au sein de la littérature russe a pu se faire à partir de 1748, par Aleksandr Sumarokov, lorsqu'il a choisi de traduire le substantif français « conte » par le terme russe *skazka*. L'idée d'un jumelage sémantique paraît donc pertinente. L'usage conjoint des deux termes au sein de la littérature scientifique, comme le montre la traduction française de *Morphologie du conte* de Propp par Marguerite Derrida² ou celle de *L'Étude structurale et typologique du conte*³ de Meletinskij par Claude Kahn, semble confirmer l'idée d'un lien spontané entre les deux termes.

Une comparaison des définitions contemporaines de chaque terme nous suggère toutefois que cette apparente synonymie cache autre chose qu'une parfaite superposition entre deux champs sémantiques.

En russe, on trouve par exemple ce type de définition pour *skazka* : « Œuvre narrative habituellement issue de la poésie populaire, traitant de personnages et d'événements imaginaires avec dans la plupart des cas la présence de forces magiques ou surnaturelles⁴ » ou encore « Œuvre narrative de l'art populaire oral traitant de personnages et événements imaginaires⁵ », tandis qu'en français, nous trouvons plutôt ce type de définition : « Récit d'aventures imaginaires destiné à distraire, à instruire en amusant⁶ » ou « Récit, en général assez court, de faits imaginaires⁷ »

D'un côté, nous constatons que toutes les définitions partagent pour même noyau le fait que le conte désigne avant toute chose un récit imaginaire, qui ne prétend pas raconter la vérité. D'un autre côté, nous voyons également que le terme *skazka* se spécifie par rapport à son pendant français par le fait qu'il garde en lui un lien actif avec la poésie populaire. La représentation russe du conte correspondrait alors davantage à ce

1 O. И. Киреева, *Становление русской литературной сказки: (Вторая половина XVIII-первая половина XIX века)*, Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к филол.н., СПб., Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 1995, с. 5.

2 Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, P., Points, 2015.

3 E. Meletinskij, « L'Étude structurale et typologique du conte », *Morphologie du conte*, P., Points, 2015.

4 « Повествовательное, обычно народно-поэтическое произведение о вымышленных лицах и событиях, преимущ. с участием волшебных, фантастических сил. » (définition tirée du dictionnaire informatisé d'Ožegov, <https://slovarozhegova.ru>)

5 « Повествовательное произведение устного народного творчества о вымышленных лицах и событиях. » (définition tirée du dictionnaire Informatisé de Efremova, <https://www.efremova.info>)

6 Définition tirée du Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), <http://atilf.atilf.fr>

7 Définition tirée du Larousse : <https://www.larousse.fr>

que nous avons défini comme conte populaire, ce qui, en plus d'écarter certains contes littéraires du champ du conte, donnerait à la formule « conte littéraire » en russe une valeur d'oxymore bien plus marquée qu'en français.

Dans la littérature scientifique russophone, l'existence de cette nuance sémantique a tendance à se confirmer, en particulier dans les études ayant pour objet le conte littéraire. Selon Sergej Eremeev, « Le conte littéraire dans la recherche scientifique n'a, pendant longtemps, pas su se distinguer du conte de la poésie orale et n'est pas apparu comme genre de manière générale¹ », ce à quoi il ajoute « Les chercheurs actuels affirment que le plus important pour le conte littéraire est son rapport à l'imaginaire folklorique et son rapprochement avec le conte de tradition populaire² » La nuance sémantique présente dans *skazka* encouragerait donc une démarche scientifique davantage portée sur le rapport du conte littéraire avec la poésie et l'imaginaire populaires. Eremeev justifie en partie cette tendance par le fait que *skazka* est un terme qu'il qualifie de « folklorique³ ».

Pourtant, la définition de *skazka* qui figure dans le dictionnaire de Vladimir Dal' (1863-1866) montre que relier le mot à un contexte populaire n'a pas toujours été une évidence. En effet, si l'idée d'oralité est implicite, le terme étant introduit par l'entrée du verbe *skazyvat'* (dire), il n'y est faite aucune mention d'une origine populaire du récit, voire du terme dans son ensemble : « Histoire imaginaire, récit fictif et même irréaliste, *skazanie*. Il existe des contes de bogatyrs, de mœurs, facétieux etc⁴. » Le plus surprenant (et contradictoire) étant que pour illustrer l'emploi du terme dans une phrase construite, Dal' utilise en guise d'exemple des formules récurrentes de contes populaires russes. La nuance sémantique ne semble donc pas pouvoir être justifiée uniquement par voie étymologique, comme le suggère Eremeev.

-
- 1 « Долгое время литературная сказка в науке не отделялась от устно-поэтической и как жанр не обозначалась вообще. » С. Н. Еремеев, *Русская литературная сказка первой половины XIX века: к проблеме преемственности*, Мичуринск, МГПИ, 2007, с. 5.
 - 2 « Многие современные исследователи утверждают, что наиболее важным для литературной сказки является ее фольклоризм, ориентированность на традиции народной сказки. » *ibid.*, с. 11.
 - 3 *ibid.*, с. 12.
 - 4 « Сказка, вымышленный рассказ, небывалая и даже несбыточная повесть, сказание. Есть сказки богатырские, житейские, балагурные и пр. » (Source : Толковый словарь Даля, <https://slovardalja.net>)

Finalement, le rapport que le mot *skazka* entretient avec la poésie populaire et l'imaginaire qui en est issu paraît être avant tout le résultat d'une construction esthétique, qui aurait essentiellement pris place au cours du XIX^e siècle¹. Il demeure que si les mots « conte » et *skazka* peuvent effectivement s'utiliser comme traduction mutuelle, les deux termes ne se placent en réalité pas tout à fait sur la même ligne sémantique.

Pour cette étude, nous proposons d'éclaircir au maximum cette distinction de la façon suivante : le terme *skazka* appelle par sa mention un répertoire d'images, d'idées et de représentations spécifiques, ce que le terme « conte », à moins d'être associé à un contexte russe, ne fait pas. Autrement dit, le mot « conte » n'évoque à lui seul rien de spécifique, hormis un récit imaginaire, et s'adapte au contexte dans lequel il est formulé, tandis que *skazka* désigne d'abord par défaut un ensemble d'images spécifiques en lien avec la culture populaire, avant de s'adapter dans un second temps au contexte dans lequel il est employé. De la même manière, le terme *skazka* est enclin à construire spontanément autour de lui un contexte essentiellement fondé sur un rapport à la tradition et à l'oralité, ce que le mot « conte » n'est en mesure de faire qu'à partir du moment où il se voit complété d'un qualificatif supplémentaire (conte oral, conte populaire, conte régional...).

Malgré la prise en compte de cette nuance, notre manière de considérer le genre du conte littéraire, c'est-à-dire dans le sens d'une œuvre littéraire qualifiée de conte par son auteur, demeure inchangée. Néanmoins, il convient d'y intégrer, dans le cas du conte littéraire russe du moins, le fait que cette tonalité introduite par *skazka* se retrouve perturbée et donc mise en relief lors de la formulation de l'expression russe *literaturnaâ skazka* (conte littéraire), ce qui n'est pas le cas de son équivalent français.

Ainsi, en russe, les termes *skazka* et « littéraire » se rapprochent de l'idée de pôles opposés, dont la mise en contact engendre une tension dont la recherche russophone ayant pour objet le genre du conte littéraire a fait son objet de réflexion principal. Ce conflit entre deux sphères, populaire et littéraire, inhérent au conte littéraire au regard de

1 O. K. Герлован, *Русская литература сказка XVIII - начала XIX (Понятие. Истоки. Типология)*, Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к филол.н., М., Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького, 1996, с. 10-13.

la littérature scientifique russophone, explique, selon Olga Gerlovan, la difficulté pour un tel genre à se trouver une place en tant qu'objet d'étude :

Le conte littéraire n'a pas attiré l'attention des folkloristes puisque ceux-ci voyaient en lui « principalement un matériau d'histoire de la littérature, uniquement susceptible d'avoir par certains aspects un intérêt pour la recherche de l'histoire du folklore¹ ». D'autre part, les historiens de la littérature n'ont pendant longtemps pas reconnu les contes créés par les écrivains dans leur aspect purement littéraire, et voyaient les contes du XVIIIe et du début du XIXe comme un genre « mi-folklorique », « mi-littéraire », ou alors voyaient en eux simplement une variété de roman, récit ou poème².

Le conte littéraire semble donc, par la manière dont il est perçu dans la recherche russe, avoir longtemps oscillé entre deux disciplines sans pouvoir s'inclure totalement dans aucune d'elles.

4. État des recherches sur le conte littéraire russe

Dans le cas de la recherche sur le conte littéraire de la première moitié du XIX^e siècle, l'étude du conte littéraire en tant que genre fait pour cette raison une apparition tardive dans la recherche russe : il est d'abord traité par l'intermédiaire de travaux centrés sur une période ou un auteur en particulier³, avant d'être appréhendé de manière plus globale à partir des années 1990⁴. Sans doute l'hégémonie du réalisme (critique dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, puis socialiste dans le siècle suivant) a également dû contribuer à ce retard des travaux sur les littératures de l'imaginaire.

1 М. К. Азадовский, *История русской фольклористики*, М., Гос. учебно-пед. изд. Мин. прос. РСФСР, 1958, с. 102.

2 « [Литературная сказка] не привлекала внимания фольклористов, поскольку те видели в ней «в основном историко-литературный материал, только в некоторой части имеющий существенное значение для изучения истории самого фольклора». С другой стороны, историки литературы долгое время не признавали созданную тогда писателями сказку в качестве самостоятельного литературного вида и относились к сказка XVII - начала XIX века как жанру «полуфольклорному», «полукнижному», либо видели в ней лишь разновидность романа, повести, поэмы. » (Герлован, *op. cit.*, с. 3-4)

3 Т. Г. Леонова, *Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке : (Поэтик. система жанра в ист. развитии)*, Томск, Изд-во Том. ун-та, 1982.

4 М. Н. Липовецкий, *Поэтика литературной сказки (На материале рус. лит. 1920-1980-х гг.)*, Свердловск, Изд-во Урал. ун-та, 1992.

Parmi les travaux ayant précédé cette période, l'étude d'Irina Lupanova publiée en 1959⁵ est la plus fréquemment citée. Cette monographie n'a pourtant pas pour objet principal le conte littéraire, le titre de son livre (*Le Conte populaire dans l'œuvre des écrivains de la première moitié du XIX^e siècle*) annonçant qu'elle a davantage pour but de repérer dans la production littéraire de l'époque romantique la présence d'éléments jusque là vus comme propres aux contes populaires (leurs images, leur style, leurs symboles...). Pourtant, dans la conclusion de son travail, Lupanova précise : « Toutes les œuvres analysées précédemment peuvent, quels que soient les objectifs idéologiques et artistiques de leurs auteurs, ainsi que les particularités de leur réalisation, être qualifiées de “contes littéraires”⁶ ». », amorçant de cette manière une continuité méthodologique au sein de laquelle de futurs travaux sur le conte littéraire s'inscriront eux aussi.

Du fait de sa démarche, en grande partie héritée de la manière dont Propp perçoit le conte, Lupanova aborde donc, en premier lieu, ce qu'elle qualifie de contes littéraires, par le biais de leur ressemblance avec les contes populaires. Dans son introduction, elle distingue très nettement le genre du conte (*skazka*), qu'elle qualifie de populaire, du genre du conte littéraire, qu'elle associe aux autres genres dits « littéraires³ », c'est-à-dire le poème ou la ballade. Les textes analysés sont par conséquent tous sélectionnés en premier lieu sur la base de leur proximité avec le conte et l'imaginaire populaires. En résulte une réflexion en grande partie consacrée aux contes de Puškin, Žukovskij et Eršov, avec en guise d'apports complémentaires une attention plus superficielle aux œuvres d'autres écrivains (Čulkov, Vel'tman, Somov, Nekrasov...). L'analyse s'emploie majoritairement à déterminer quelles sources se situent à l'origine des différentes œuvres abordées, poursuivant de cette manière le travail entamé notamment par Azadovskij au sujet des contes de Puškin.

À l'issue de sa recherche, Lupanova attribue à Puškin et Eršov une volonté commune de restituer dans la littérature écrite un environnement propre aux contes populaires (par l'emploi de la figure du conteur, par le profil archétypique des personnages), approche

5 И. П. Лупанова, *op. cit.*

6 « Все рассматривавшиеся нами выше произведения, независимо от идейно-художественных задач, ставившихся их авторами, и от особенностей их реализации, могут быть охарактеризованы как “литературные сказки”. » (*ibid.*, с. 474)

3 *ibid.*, с. 4.

qu'elle distingue de celle de Žukovskij, qui correspond davantage à une mise en avant des valeurs véhiculées par les contes populaires en ayant recours à des éléments précis qui en sont issus (des objets magiques par exemple¹).

Lupanova propose par conséquent comme point de convergence des contes littéraires sélectionnés une origine commune, située dans la poésie populaire. Selon elle, c'est cet héritage qui ferait d'un texte un conte, et non le fait qu'il soit qualifié comme tel. L'appellation, pour elle, serait au contraire parfois utilisée de manière injustifiée :

Il n'est pas rare de trouver dans les revues périodiques des premières décennies du XIX^e des œuvres dont le genre est présenté par leurs auteurs avec le terme « skazka ». Cependant, dans la majorité des cas, ces œuvres non seulement ne possèdent aucun lien avec la tradition populaire du conte russe, mais plus généralement ne présentent pas les marqueurs indispensables au genre du conte².

D'après Lupanova, le terme *skazka* aurait ainsi été mal employé pendant la première moitié du XIX^e siècle. La raison, selon elle, se trouve dans « l'absence, à cette époque, d'une représentation précise de la nature du conte³ ». Selon ce raisonnement, l'usage du qualificatif *skazka* au sein de la littérature russe ne se justifie donc que si le terme correspond à une forme ou un contenu prédéfini de l'œuvre concernée.

Ainsi, bien que Lupanova n'aborde pas de manière directe la question du conte littéraire en tant que genre, son étude participe grandement à l'élaboration d'une première représentation concrète de celui-ci dans la recherche russophone. L'entrée du conte littéraire russe comme objet au sein de la recherche soviétique se fait donc en premier lieu par une méthodologie folkloriste, approche qui a perduré et perdure encore, à la fois dans les travaux actuels en Russie sur le conte littéraire, mais aussi dans la manière d'envisager le genre en tant que tel. Le fait que le conte littéraire soit, comme le constate Eremeev, encore essentiellement abordé selon son rapport avec la poésie populaire ne s'explique donc pas uniquement par l'appartenance supposée du terme

1 *ibid.*, c. 335-336.

2 « Нужно сказать, что в периодических изданиях первого десятилетия XIX века нередко встречаются произведения, жанр которых определен их авторами термином « сказка ». Однако они в большинстве случаев не имеют никакого отношения не только к русской фольклорной сказочной традиции, но вообще не содержат в себе необходимых жанровых признаков сказки. » (*ibid.*, c. 48)

3 « [...] отсутствие в русской литературе начала XIX века четких представлений о сущности сказочного жанра. » (*ibid.*)

skazka à un lexique folklorique, mais aussi par l'évolution spécifique du conte littéraire au sein de la recherche russophone et soviétique, dont la porte d'entrée a été une méthodologie d'analyse basée sur les sources, elle-même entre autres motivée par les travaux structuralistes sur le conte populaire, à l'instar de ceux de Propp.

La recherche russe sur le conte littéraire de la période romantique trouve ainsi pour point de départ une réflexion d'abord centrée sur l'œuvre de trois auteurs : Puškin, Žukovskij et Eršov, leurs textes étant non seulement les plus documentés, mais aussi les plus similaires à ce que l'on retrouve dans les recueils de contes populaires russes de référence, ceux publiés par Afanas'ev, entre autres. Par la suite, ce corpus s'est enrichi de nouvelles entrées (les contes d'Odoevskij et de Pogorel'skij, surtout), à mesure que la question générique du conte littéraire a gagné en importance.

C'est à partir des années soixante-dix que le qualificatif de conte littéraire commence véritablement à être questionné. Une définition s'impose, à la fois pour répondre au caractère encore imprécis du genre, mais aussi pour résoudre l'incompatibilité entre les approches folkloristes et l'existence de contes littéraires ne présentant aucun lien avec la poésie populaire.

Les premières définitions proposées alors témoignent d'une quête commune des chercheurs pour concilier les nombreuses variantes du conte littéraire en une seule entité. En guise d'exemple, nous proposons de reprendre les définitions repérées et analysées par Lipoveckij et Emereev dans leurs études respectives¹ :

1 M. Н. Липовецкий, *op. cit.*, с. 5-7 ; С. Н. Еремеев, *op. cit.* с. 3-6.

Genre littéraire, en prose, en vers ou sous forme théâtrale, dans lequel sont résolues des intrigues d'ordre moral, éthique et esthétique dans un développement merveilleux ou allégorique d'événements et en principe de sujets et images originales¹. (Ármyš, 1972)

Œuvre d'auteur en prose ou poétique, basée soit sur un fondement folklorique, soit entièrement originale ; œuvre principalement merveilleuse, magique, dépeignant les aventures merveilleuses de héros traditionnels et imaginaires et, dans certains cas, destinée aux enfants ; œuvre dans laquelle la magie et les merveilles jouent un rôle clé dans l'élaboration de l'intrigue et servent de point central aux caractéristiques d'un personnage². (Braude, 1977)

Genre réunissant les caractéristiques créatives d'un auteur individuel avec l'utilisation dans une plus ou moins grande mesure de canons folkloriques : images, sujets, style³. (Surat, 1984)

Chacune de ces définitions prend pour base le contenu potentiel du conte littéraire et se retrouve pour cette raison confrontée à la nécessité d'adopter une approche aussi généralisante que possible, afin de pouvoir répondre théoriquement à la pluralité des formes et des contenus de leur corpus. En résultent des définitions devenues si larges qu'elles semblent perdre de vue l'objet principal qu'elles cherchent à désigner (au point où celle de Surat ne mentionne pas l'imaginaire). D'après Eremeev, chacune de ces trois définitions peut s'appliquer à d'autres genres, comme la ballade, le poème ou la fable⁴.

Pour Lipoveckij, ces définitions sont le résultat d'un problème d'ordre méthodologique, car établir une définition en se basant sur la somme d'analyses de

1 « Литературная сказка — это такой жанр литературного произведения, в котором в волшебнo-фантастическом или аллегорическом развитии событий, и, как правило оригинальных сюжетах и образах в прозе, стихах или драматургии решаются морально-этические и эстетические проблемы. » Ю. Ярмыш. « О жанре мечты и фантазии », *Теория Фантастики*, Киев, Радуга, 1972, № 11, с. 177.

2 « Литературная сказка — авторское, художественное прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных принципах, либо сугубо оригинальное; произведение преимущественно фантастическое, волшебное, рисующее чудесные приключения вымышленных и традиционных сказочных героев и, в некоторых случаях, ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетобразующего фактора, служит отправной точкой характеристики персонажа. » Брауде, *op. cit.*, С. 234.

3 « Жанр, соединяющий в себе черты индивидуального авторского творчества с использованием в большей или меньшей степени некоторых фольклорных канонов — образных, сюжетно-композиционных, стилистических. » И. З. Сураг. « Русская литературная сказка: история поэтика », *Вопросы литературы*, М., ИМЛИ, 1984, № 8, с. 263.

4 С. Н. Еремеев, *op. cit.*, с. 6.

plusieurs textes ne permet pas selon lui d'accéder aux caractéristiques fondamentales du genre quand il s'agit du conte littéraire¹.

Ainsi, à la différence des études antérieures à la sienne (1992), Lipoveckij propose d'installer une distance entre le conte littéraire et le conte populaire. S'il n'écarte pas l'idée d'une relation étroite entre ces deux genres, il questionne le degré de dépendance du conte littéraire vis-à-vis du populaire et s'interroge sur les raisons pour lesquelles le conte littéraire demeure un conte, quand bien même celui-ci peut ne rien reprendre du conte populaire, ni dans sa forme, ni dans son contenu. D'après Lipoveckij, les études faites jusqu'alors² ne permettent pas d'identifier les caractéristiques génériques du conte littéraire. Pour cette raison, il fait le choix de s'écarter de la méthodologie déjà en place, c'est-à-dire la recherche des sources et leur comparaison avec le texte écrit, au profit d'une approche typologique visant à ébaucher ce qui serait une « mémoire du genre », théorie qu'il reprend de Bahtin et qu'il propose d'appliquer au conte littéraire. Celui-ci se baserait, selon Lipoveckij, sur des éléments spécifiques dont la présence permettrait d'activer une forme de mémoire du conte par un mécanisme empirique. Autrement dit, ces éléments feraient que le conte est reconnaissable pour tout lecteur ayant déjà lu des contes. Cette mémoire aurait pour propriété de s'actualiser en permanence et de se construire aussi bien à partir de textes issus de la poésie populaire que de textes littéraires.

Cette méthode d'analyse est dans le cadre du travail de Lipoveckij appliquée uniquement à un corpus de contes littéraires publiés au cours du XX^e siècle, et n'aborde donc pas directement le cas des contes littéraires du siècle précédent. À notre connaissance, aucune étude n'a encore essayé d'appliquer cette théorie de la mémoire du genre aux contes littéraires du XIX^e, du moins avec la même exhaustivité que celle de Lipoveckij³. Nous n'envisageons pas non plus, pour notre part, d'avoir recours à un tel concept, car si celui-ci permet une approche moins « folklo-centrée » des contes populaires, il semble s'attacher encore beaucoup à ce qui précède les textes, plutôt qu'à

1 M. Н. Липовецкий, *op. cit.*, c. 6.

2 En désignant celle de Lupanova, Leonova, Braude et Armyš.

3 Il convient de mentionner ici l'étude réalisée par Olga Timanova qui s'intéresse de près à la méthodologie employée par Lipoveckij.

О. И. Тиманова, *Русская литературная сказка второй половины XVIII - первой половины XIX века: становление жанра*, СПб., Наука, 2007.

eux directement. Nous souhaitons, pour notre part, avoir recours à une méthodologie davantage centrée sur l'œuvre, son fonctionnement et ce qu'elle raconte. L'emploi de la théorie de la « mémoire du genre » comme outil analytique ne nous paraît donc pas pertinent.

Pour autant, l'approche de Lipoveckij demeure pionnière par sa manière d'envisager le genre du conte littéraire. Elle ouvre la voie à d'autres travaux qui, eux aussi, tâcheront de trouver une réponse aux nombreuses questions restées en suspens à propos du conte littéraire et plus particulièrement sa construction en tant que genre, sans avoir recours à une approche folkloriste.

La thèse d'Ol'ga Kireeva¹ (1995), ainsi que celle d'Ol'ga Gerlovan² (1996) envisagent par exemple de chercher les origines du genre du conte littéraire non pas seulement dans la poésie populaire, mais aussi dans les textes d'auteurs de la deuxième moitié du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècle. Leurs objectifs sont proches : retracer l'évolution du conte dans l'histoire de la littérature russe écrite et dessiner les contours du genre du conte littéraire en proposant une classification des œuvres publiées au cours de la première moitié du XIX^e siècle. Mais là où Gerlovan concentre son champ d'investigation sur les textes du XVIII^e afin d'éclairer de manière plus globale les contes publiés le siècle suivant, Kireeva s'appuie quant à elle sur un corpus moins conventionnel, composé de textes écrits par Vladimir Odoevskij, Anna Zontag et Nikolaj Nekrasov, ainsi que de récits tirés de la littérature de masse des années 1830.

En guise de justification à leur approche, les deux chercheuses partagent un constat identique : le genre du conte littéraire est encore très peu traité dans la recherche russophone et les principales études qui le prennent pour objet se concentrent principalement sur les sources des textes sélectionnés³. Selon elles, le travail effectué ne permet pas de définir de manière concrète les caractéristiques du genre. Elles proposent ainsi, comme réponse, une méthodologie typologique visant à replacer le genre du conte littéraire dans son contexte historique.

1 Киреева, *op. cit.*

2 Герлован, *op. cit.*

3 Киреева, *op. cit.*, с. 1. ; Герлован, *op. cit.*, с. 5.

La question de la définition du genre est ainsi plutôt traitée à travers un découpage du conte littéraire russe en catégories et sous-catégories, les principales étant les contes inspirés du folklore, les contes parodiques et les contes philosophiques. Bien que la classification ne soit pas tout à fait la même entre les deux thèses, le corpus étudié étant différent, la similitude méthodologique montre que la diversité du genre du conte littéraire se place désormais comme problématique principale. Il ne s'agit plus de trier les textes et de les sélectionner en fonction de leur proximité avec la poésie populaire, mais plutôt de dégager une logique typologique au sein du genre, c'est-à-dire d'identifier différents types de contes littéraires, chacun, suivant une évolution spécifique, donnant lieu à des mutations ou des subdivisions supplémentaires. Le conte littéraire russe se voit, de cette manière, associé à un héritage littéraire vaste, recouvrant tant des sources issues de la poésie populaire, que d'autres genres de la littérature écrite, comme le roman ou la nouvelle. Le genre du conte littéraire de la première moitié du XIX^e siècle apparaît alors comme le résultat d'une hybridation multiple et complexe qui, sans éliminer le lien avec le conte populaire, ne le place plus comme élément central. Le corpus de contes littéraires s'en retrouve agrandi¹, bien que la constitution de catégories aux intitulés parfois exagérément spécifiques (par exemple : « conte philosophico-romantique² ») reste susceptible, à nos yeux, de favoriser un isolement des textes, plutôt que leur rapprochement³.

Nous comprenons donc mieux le constat de Eremeev, lorsqu'il affirme que la question des sources demeure centrale dans les études les plus récentes sur le conte littéraire : la raison serait que, dans la littérature scientifique russophone, le conte littéraire a dès le départ été présenté comme une anomalie esthétique particulière, ne pouvant à première vue être résolue que par une identification exhaustive de ses origines.

1 Au sujet de l'élargissement du corpus, nous pourrions également citer le recueil de contes littéraires coordonné par N. Tarhova, publié en amont des travaux que nous venons de citer, en 1988. Ce dernier rassemble en un unique ouvrage les contes de quatorze écrivains de la première moitié du XIX^e siècle (dont Karamzin, Puškin, Odoevskij ou Aksakov, pour ne citer qu'eux). Le recueil n'est à notre connaissance pas référencé dans la littérature scientifique, mais il illustre lui aussi le changement de paradigme que semble subir le conte littéraire russe dans la recherche de la fin du XX^e siècle.

H. A. Тархова, *Литературная сказка пушкинского времени* (Сборник), М., Правда, 1988.

2 Киреева. *op. cit.*, с. 18-19.

3 À noter que les réflexions proposées dans ces travaux demeurent très éclairantes, en particulier au sujet du mot *skazka*, son usage et son évolution dans la littérature écrite.

Eremeev lui-même semble par ailleurs rattrapé par cette méthodologie systématique centrée sur ce qui précède le conte littéraire, puisque dans sa propre étude, alors qu'il constate la récurrence de ce modèle d'analyse du conte littéraire, il ponctue sa propre lecture des contes de Puškin, Žukovskij, Eršov, Odoevskij et Pogorel'skij de références et comparaison à des sources issues de la poésie populaire. Plus encore, chaque conte, lorsqu'il est présenté, est introduit par la ou les sources qui se situeraient à sa base, comme par réflexe, ou selon un impératif méthodologique dont il semble difficile de s'affranchir. Eremeev présente pourtant une analyse des contes davantage portée sur le texte, puisqu'il en repère notamment l'aspect théâtral¹ et relève l'importante individualité de chaque texte, en plus de son rapport étroit avec la figure de leur auteur. Le corpus choisi semble, quant à lui, à première vue, ne pas être affecté par la barrière séparant les contes littéraires similaires aux récits populaires de ceux qui s'en distinguent, mais une lecture du sommaire suffit pour comprendre que la frontière est toujours établie, puisque Puškin et Žukovskij font l'objet d'une partie de l'étude, tandis qu'Odoevskij et Pogorel'skij sont réservés à une autre, sans qu'aucune comparaison directe ne soit proposée, pas même dans la conclusion.

En cela, l'ouvrage de Eremeev illustre bien à quel point les premières méthodes d'analyses du conte littéraire dans la recherche russophone demeurent encore présentes dans les études contemporaines², malgré l'élargissement de la notion de conte littéraire observée à partir des années 1990.

En guise d'observation générale, nous pouvons par conséquent dire que le genre du conte littéraire apparaît dans la littérature scientifique russe comme un sujet pourvu d'une bibliographie, certes variée et pertinente, mais encore limitée. La quête des sources, régulièrement actualisée, s'inscrit dans une perspective analytique plus globale dont l'objectif principal reste de déterminer comment le genre du conte littéraire s'est construit. Les méthodes privilégiées demeurent le repérage des textes au sein de la littérature, la documentation de leurs sources ainsi que leur classification. L'élargissement progressif du corpus de contes littéraires russes témoigne néanmoins

1 C. H. Еремеев, *op. cit.*, с. 42-43.

2 Un accent similaire mis sur les sources populaires du conte littéraire s'observe également dans les études suivantes :

М. П. Шустов, *Сказочная традиция в русской литературе XIX века*, Новгород, НГПИУ, 2000.

Л. В. Овчиникова, *Русская литературная сказка XVIII - XIX веков*, М., Дрофа, 2009.

d'une prise de conscience de l'existence du genre et d'une évolution de ce dernier ainsi que de ses représentations, bien que la lecture des textes, elle, peine à se diversifier. Une approche similaire à celle que propose Ol'ga Zvorygina¹ nous montre pourtant que la question du conte littéraire russe est susceptible de connaître un nouveau développement, notamment dans d'autres disciplines, telles que la linguistique. Il nous semble en revanche que cette dynamique s'est ralentie, à en juger par l'absence de publications d'ampleur sur le sujet depuis ces dix dernières années, à la date de cette étude.

Il demeure que la question du conte littéraire russe se présente comme bien plus documentée dans la recherche russophone que dans le champ anglophone ou francophone, où nous ne trouvons pas encore de trace de travaux d'ampleur écrits sur le sujet. De ce point de vue, les contes littéraires russes demeurent encore particulièrement isolés.

Il faut dire que la recherche anglo-saxonne, d'une part, se heurte à une importante confusion lexicale en termes de recherches sur le conte. Si l'expression *fairy tale* semble être dominante, le champ sémantique qu'elle recouvre nous semble loin d'être précis, en particulier lorsqu'elle est mise en parallèle avec des expressions voisines, comme *magic tale* ou *wonder tale*, dont on ne sait si elles doivent être considérées comme de simples synonymes, ou non². Jack Zipes, auteur de l'ouvrage intitulé *Les Contes de fées et l'art de la subversion*³, parle par exemple de *fairy tales*, un choix terminologique qui a vraisemblablement influencé sa traduction en français, qui utilise « contes de fées » alors même que l'expression tend à regrouper surtout les contes littéraires français⁴ (tandis que Zipes cible quant à lui surtout les contes des frères Grimm). Ce flou terminologique s'accroît encore lorsque l'on sait que la *Morphologie du conte* de Propp, de son côté, a été traduit en anglais par *Morphology of the folktale*. D'une

1 O. И. Зворыгина, *Система именованний персонажей русской литературной сказки*, М., Изд-во ИГПИ, 2007.

O. И. Зворыгина, *Русская литературная сказка : жанр, язык, стиль*, М., Изд-во ИГПИ, 2009.

2 Dans une traduction anglaise regroupant quelques contes de Puškin et d'Afanas'ev, Robert Chandler préfère par exemple le terme de *magic tales* pour l'ensemble de son recueil, mais choisit de qualifier plus spécifiquement les contes d'Afanas'ev de *folktales*. (Robert Chandler, *Russian Magic Tales from Pushkin to Platonov*, s. l., Penguin Books Ltd, 2012.)

3 Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion* (1983), s. l., Routledge Classics, 2012. (Version française : Jack Zipes, *Les Contes de fées et l'art de la subversion* (traduction de François Ruy-Vidal), P., Payot, 1986.)

4 Nous nous appuyons ici sur Raymonde Robert (Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 29-35)

certaines façon la traduction anglaise est plus précise que la française, puisqu'elle circonscrit plus explicitement l'objet d'étude autour du conte populaire. Mais dans un même temps, elle montre que ce qui en français peut être uniformément considéré comme conte peut en anglais être appelé de différentes manières (*tale, folktale, fairy tale, magic tale...*), ce qui suppose un réseau sémantique bien plus souple et permissif autour du conte qu'en russe ou français. En découle une situation où le genre du conte littéraire peut être qualifié en anglais de différentes façons, y compris sous l'appellation générique de *fairy tale*. L'expression *literary fairy tale* a au moins le mérite d'exister¹, mais elle semble encore très peu employée.

Il nous semble donc que la recherche anglo-saxonne ne compte pas d'étude spécifiquement dédiée aux contes littéraires russes, en grande partie car le genre lui-même n'y a pas encore été clairement théorisé et formalisé, ne serait-ce que par l'emploi d'une expression commune qui permettrait aux études sur le sujet de se distinguer de celles sur les autres types de contes.

Bien entendu, cela ne signifie pas pour autant que les contes littéraires russes sont résolument absents de la recherche anglo-saxonne. L'étude réalisée par Ben Hellman sur la littérature de jeunesse en Russie² mentionne par exemple plusieurs contes littéraires, comme *La Poule noire, La Tabatière* ou *Le Petit Cheval bossu* [*Konëk-Gorbunok, Russkaâ skazka*]. Nous pouvons aussi mentionner le travail consacré à Orest Somov par John Mersereau³, dans lequel il s'intéresse à plusieurs contes créés par l'auteur. Ces ouvrages, toutefois, laissent comprendre qu'en l'état actuel de la recherche anglo-saxonne, les contes littéraires russes sont, d'une part, surtout cantonnés à des analyses plus historiographiques que génériques, et, d'autre part, qualifiés de telle manière (par l'appellation générique *tale*, le plus souvent) qu'ils n'existent même pas sous la forme d'un corpus pouvant être analysé.

Dans la recherche francophone, la situation est également très éloignée de celle de la recherche russophone. D'abord, l'héritage littéraire du conte, à l'instar des études

1 Nancy L. Canepa, *Out of the Woods : The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France*, Detroit (Michigan), Wayne State University Press, 1997.

2 Ben Hellman, *Fairy Tales and True Stories; The History of Russian Literature for Children and Young People*, Leiden-Boston, Brill, 2014.

3 John Mersereau Jr., *Orest Somov, Russian Fiction between Romanticism and Realism*, Ann Arbor (Michigan), Ardis Publishers, 1989.

anglophones, n'est pas le même. Dans le cas français, le conte littéraire a principalement pour base le modèle de Perrault, tandis que le concept de conte populaire renvoie d'abord aux textes des frères Grimm. Par ailleurs, au regard des études produites par Cyrille François, Ute Heidmann ou Nicole Belmont¹, nous pouvons dire que les préoccupations de la recherche francophone au sujet du conte sont tout à fait différentes de ce qui figure dans les sphères russophones. Ces divergences peuvent selon nous en partie s'expliquer par des raisons méthodologiques. D'une part, les corpus construits dans les études francophones ne comptent presque jamais de contes russes, en particulier les contes littéraires, qui demeurent très isolés par rapport au reste des textes européens. D'autre part, les outils d'analyse employés, eux aussi, sont radicalement différents, en témoigne le recours très régulier des chercheurs et chercheuses francophones à la classification internationale des contes populaires Aarne-Thompson-Uther², largement absente des travaux russes cités précédemment.

Il nous faut au moins mentionner ici à nouveau l'étude réalisée par Raymonde Robert à propos des contes littéraires français, qui partage une réflexion spécifiquement centrée sur le genre français du « conte de fée ». L'analyse s'inscrit dans l'héritage structuraliste de Propp, ayant pour objectif d'analyser « moins les textes eux-mêmes, que leur fonctionnement général et le caractère collectif du phénomène³ », proposant à terme une méthodologie proche, pour ne pas dire similaire, aux études russes déjà présentées.

Pour en revenir à l'absence des contes littéraires russes au sein de la recherche et plus largement de la littérature francophone, un élément d'explication serait le fait qu'un grand nombre des textes concernés n'a pas encore été traduit, ou dispose d'une traduction qui n'est désormais plus accessible. Si l'on se concentre sur les contes littéraires publiés dans la première moitié du XIX^e siècle, par exemple, seuls les contes de Puškin semblent faire l'objet de traductions et de publications régulières⁴. D'autres œuvres marquent par leur absence ou leur rareté, à l'instar du *Petit Cheval bossu*⁵, de *La*

1 *op. cit.*

2 Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales : A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, coll. « Folklore Fellow's Communications, 284-286 », 2004.

3 Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 22-23.

4 La dernière en date a été publiée en 2023 : Alexandre Pouchkine, *Contes* (traduction de Hélène Vivier-Kousnetzoff), s. l., GINGKOÉditeur, 2023.

5 Traduit une seule fois par Michel Raslovleff dans les années 1950.

*Poule noire*¹ ou des contes de Žukovskij. La récente traduction des *Contes bigarrés [Pestrye skazki s krasnym slovom, sobrannye Irineem Modestovičem Gomozejkoj, magistrrom filosofii i členom raznyh učenyh obšestv, izdannye V. Bezglasnym]* par Victoire Feuillebois² montre pourtant l'intérêt que représente une telle démarche et incite à la publication de traductions supplémentaires afin d'enrichir et potentiellement compléter un corpus encore très lacunaire au sein de la littérature russe traduite.

Notons que si le conte littéraire russe demeure encore globalement peu traduit en français, le conte populaire russe a de son côté observé une trajectoire différente, en grande partie grâce à l'existence du recueil de la traduction française du recueil d'Afanas'ev par Lise Gruel-Apert³. Dès sa première publication en 1988, cette traduction est venue répondre à un manque et un besoin créé par la traduction en 1965 de la *Morphologie du conte* de Propp, qui utilise les textes compilés par Afanas'ev comme base de sa réflexion. Le conte populaire russe disposait donc au moment de sa traduction d'une place déjà établie par un ouvrage théorique ayant bénéficié d'un rayonnement important, et n'avait plus qu'à l'occuper. Ce sont donc des circonstances favorables qui ont permis au conte populaire russe d'acquérir la visibilité dont manque pour le moment le conte littéraire russe dans l'espace littéraire et scientifique francophones. Il ne paraîtrait d'ailleurs pas étonnant que cette grande visibilité ait polarisé la question du conte russe au sein de la recherche francophone (voire anglophone), au point d'occulter l'existence des contes littéraires de son champ de vision.

Nous voyons dans cette situation de méconnaissance générale des contes littéraires russes une opportunité double : premièrement, celle d'introduire de nouveaux textes à l'intérieur d'un champ scientifique dont ils sont absents, et deuxièmement, de proposer une approche alternative et complémentaires aux études déjà existantes sur le genre du conte, dans la recherche francophone et anglophone, mais également russophone.

1 Traduit deux fois, successivement en 1989 (par Colette Stoianov) puis 2003 (par Gennady Spirin). Les deux ouvrages sont désormais indisponibles en librairie ou chez les éditeurs.

2 Vladimir Odoïevski, *Les Contes bigarrés et autres nouvelles* (traduction de Victoire Feuillebois), Paris, Classiques Garnier, 2016.

3 Alexandre Afanassiev, *Contes populaires russes* (traduction de Lise Gruel-Apert), Paris, IMAGO, 2014-2016, T. 1-3.

5. Démarche, méthodologie et corpus

Au regard de l'état général et actuel du genre du conte littéraire russe au sein des différents littératures scientifiques auxquelles nous avons accès, la démarche que nous avons choisie est la suivante :

Tout d'abord, il nous semble nécessaire d'adopter un regard nouveau vis-à-vis du genre, ce qui pour nous signifie approcher les textes en leur qualité première d'œuvres d'auteurs, plutôt qu'au prisme de leur lien avec les contes oraux ou populaires. Pour ce faire, l'outil le plus pertinent semble être l'analyse littéraire textuelle, qui permet, d'une part, d'identifier comment fonctionnent les œuvres sur le plan structurel (en termes de narration et de diégèse), mais aussi quelles sont leurs caractéristiques stylistiques ainsi que thématiques, et d'autre part, de nous focaliser uniquement sur ce qu'offrent ces œuvres sur le plan textuel, indépendamment de leurs sources potentielles ou de la place qu'ils occupent dans l'œuvre de leur auteur. Nous voulons, autrement dit, revenir au texte, à son contenu concret, et lui consacrer une lecture aussi complète que possible.

Pour être réalisable, cette démarche demande nécessairement de construire un corpus non exhaustif, c'est-à-dire qui ne recouvre pas l'ensemble des contes littéraires de la littérature russe, trop volumineux. La sélection de l'échantillon doit néanmoins être pertinente au regard de l'histoire du genre, qui s'étend de ses balbutiements¹ à son état au sein du contexte contemporain et ne peut se faire sur des critères trop arbitraires. Qui plus est, il est important, pour vérifier notre hypothèse, de proposer un corpus construit sur la base de notre définition.

Par conséquent, les contes littéraires sélectionnés ont tous pour premier point commun de partager la même étiquette générique, généralement présente dans leur intitulé, et plus rarement dans le texte lui-même. Pour ce qui est des bornes chronologiques, notre choix, comme le révèle l'intitulé de cette étude, s'est porté sur la période du romantisme², et plus précisément sur la décennie de 1830, ainsi que les

1 La deuxième moitié du XVIII^e siècle, si l'on se fie à Kireeva et Gerlovan (*op. cit.*).

2 À titre indicatif, bien qu'il soit complexe de donner des bornes concrètes à cette période, nous préférons préciser que nous entendons par « période romantique » (dans le domaine de la littérature, du moins) une époque allant des années 1820 à la fin des années 1840, avec une concentration autour des années 1830. Nous tirons notamment ce découpage de John Mersereau Jr. et David Lapeza.

John Mersereau Jr. et David Lapeza, « Russian Romanticism », *Romanticism in national context*, Cambridge, Cambridge university press, 1988, p. 284-316.

quelques années qui la précèdent et la suivent. Ce contexte présente en effet un intérêt indiscutable à l'échelle de l'histoire du genre du conte littéraire, puisqu'il se place à une étape clé de son développement. Il faut dire qu'à chacune de ses extrémités se situe un ouvrage ayant joué un rôle majeur dans la période de maturation du conte comme genre littéraire en Russie : nous parlons des *Contes du foyer* des frères Grimm, parus à partir de 1812, et des *Contes populaires russes* d'Afanas'ev, publiés à partir de 1856. Si d'une part le premier recueil a connu un rayonnement important sur le territoire européen et a lancé une dynamique de collecte de contes populaires nationaux dans plusieurs pays, dont la Russie¹, le second a quant à lui donné aux écrivains russes et à la littérature russe en général une source abondante et documentée de contes populaires russes à partir desquels s'inspirer dans une perspective tant créative que scientifique. Au cours des années séparant ces deux publications, le genre du conte russe est par conséquent en pleine construction, pris dans un balancement, à l'instar de la littérature russe en général à cette époque, entre des modèles issus de recueils de la fin du XVIII^e siècle, et d'autres, plus novateurs, mais d'origine étrangère.

Ce qui nous intéresse donc dans les contes littéraires russes écrits au cours de la période romantique est d'abord le fait qu'ils aient été produits sans modèle unique ou conventionnel de référence. Chaque écrivain s'est d'abord appuyé sur une représentation empirique personnelle du genre du conte, basée sur des sources diverses, autant littéraires que populaires, pour élaborer son œuvre. Un autre intérêt majeur que représente la période du romantisme est le fait qu'elle se situe à l'intervalle entre deux courants majeurs de la littérature russe, le classicisme, alors en recul, et le réalisme, qui n'exerce pas encore son hégémonie. Dans cette période de transition, la littérature écrite accueille l'émergence de genres nouveaux, et le conte littéraire en fait justement partie.

La période romantique se présente ainsi comme un contexte favorable au développement du conte littéraire, ce que l'on observe dans le nombre particulièrement important de contes littéraires originaux publiés en l'espace de quelques années.

Ce contexte dynamique constitue pour nous un terrain de recherche idéal, car il permet d'élaborer un corpus riche, composé de textes écrits par différents auteurs au

1 D'après Propp, Afanas'ev s'est directement inspiré des Grimm pour réaliser ses recueils (Propp, *Le Conte russe, op.cit.*, p. 67.)

profil varié. Par ailleurs, pour envisager le genre du conte littéraire russe comme un ensemble de textes partageant les mêmes caractéristiques, il est aussi important de déterminer si, au départ, les différentes œuvres qui en font partie ont été écrites pour des raisons propres à chaque auteur, ou si leur création a été motivée par des circonstances spécifiques communes. Autrement dit, la prise en compte du contexte romantique permet de déterminer si le développement du genre du conte littéraire en Russie au cours des années 1830 est le résultat d'une série de publications coïncidentes, ou s'il s'agit d'un phénomène collectif qui correspond au paradigme romantique. Cet angle de vue doit ainsi permettre, d'une part, d'établir un terrain commun pour les œuvres du corpus, et donc de mettre au jour une connexion d'ordre extra-textuelle entre elles, et d'autre part de rappeler que les contes littéraires russes de la période romantique répondent à des enjeux spécifiques liés au contexte de leur publication, ce qui les distingue des autres contes littéraires, comme ceux français, allemands ou danois.

Cette étude propose par conséquent de réunir plusieurs œuvres littéraires ayant pour point commun de partager la même appellation générique de conte (*skazka*) et de les analyser afin de déterminer si derrière ce rattachement apparent se trouvent d'autres caractéristiques textuelles qui légitiment leur qualification commune de conte. Pour ce faire, ces textes seront replacés dans leur contexte de publication, afin d'identifier les raisons de leur parution simultanée, et analysés sur le plan structurel, narratif, thématique et stylistique, pour voir si leur fonctionnement repose sur une même stratégie littéraire. De ce travail, nous comptons établir quel type de rapport particulier l'appellation de conte installe entre l'auteur, son texte et le lecteur.

Le corpus sur lequel se base notre étude se compose d'un total de quarante-cinq contes littéraires, écrits par un ensemble constitué de onze auteurs et d'une autrice¹. Il comprend d'une part des textes en vers, largement lus et connus, à commencer par ceux d'Aleksandr Puškin : *Conte du pope* [*Skazka o pope i o rabotnike ego Balde*] (1830), *Conte de l'ourse* (1830), *Conte du tsar Saltan* (1831), *Conte du pêcheur* [*Skazka o rybake i rybke*] (1833), *Conte de la tsarevna morte* [*Skazka o mërtovoj carevne i o semi bogatyrâh*] (1833), *Conte du coq doré* (1834) ; ainsi que ceux écrits par Vasilij Žukovskij : *Conte du tsar Berendej* [*Skazka o care Berendee, o syne ego Ivane-*

1 La liste complète des œuvres, avec les titres originaux complets, est donnée en annexe.

careviče, o hitrostâh Košeâ Bessmertnogo i o premudrosti Mar'i-carevny, Koševojo dočeri] (1831), *La Tsarevna endormie [Spâšaâ Carevna]* (1831), *La Guerre des souris* (1831), *Le Chat botté [Kot v sapogah]* (1845), *Le Tulipier [Tûl'pannoe derevo]* (1845), *Conte du loup gris [Skazka o Ivane-careviče i Serom Volke]* (1845) et enfin celui de Pëtr Eršov : *Le Petit Cheval bossu* (1834). Ces textes, dans le contexte contemporain à notre étude, font encore figure de références et ne peuvent être, en ce sens, exclus de notre corpus. Leur inclusion nous semble d'autant plus nécessaire que l'approche alternative que nous revendiquons doit au moins passer par leur relecture.

À ces textes, nous adjoignons des œuvres en prose, elles aussi toujours lues, à l'instar de *La Poule noire* d'Anton Pogorel'skij (1829) et *La Tabatière* de Vladimir Odoevskij (1834). Le nombre de contes écrits par Odoevskij dépasse néanmoins largement l'unité et tous s'illustrent par leur hétérogénéité, c'est pourquoi nous avons fait le choix d'inclure au corpus le recueil des *Contes bigarrés* (1833), qui comprend huit contes en prose, ainsi que cinq autres contes, tirés des *Contes de grand-père Irinej [Skazki deduški Irineâ]* (1841). À l'exception des *Contes bigarrés*, ces œuvres d'Odoevskij et de Pogorel'skij ont pour particularité d'être explicitement destinées aux jeunes lecteurs par l'emploi d'un sous-titre qui précise que le conte ou le recueil est en premier lieu destiné « aux enfants ». Ces textes nous serviront notamment d'appui central dans le cadre d'une analyse consacrée au rapport entre le genre du conte littéraire et la littérature de jeunesse, naissante durant la période romantique.

Le corpus comprend enfin un nombre important de contes moins connus, produits par d'autres auteurs. Sont ainsi inclus cinq contes en prose d'Orest Somov : *Le Loup-garou [Oboroten']* (1829), *Conte de l'ours Briseur-d'os [Skazka o medvede kostolome i ob Ivan kuneckom syn]* (1829), *Ukrom le gardien de chevaux [Skazanie o hrabrom vitâze Ukrome-tabunšike]* (1830), *Sur le champ de bataille [V pole s"ezžaûtsâ, rodome sčitaûtsâ]* (1832), *Conte de Nikita Vdovinič [Skazka o Nikite Vdoviniče]* (1832) ; deux contes en vers de Nikolaj Âzykov : *Conte du sanglier sauvage [Skazka o dikom vepre]* (1835) et *L'Oiseau de feu [Žar-ptica - Dramatičeskaâ skazka]* (1836-1838) ; un conte, également versifié, de Pavel Katenin intitulé *Princesse Miluša [Knâžna Miluša]*, et de Nikolaj Nekrasov ayant pour titre *Baba-Âga, jambe d'os [Baba-Âga, Kostânaâ Noga. Russkaâ narodnaâ skazka v stihah]* (1840) ; et enfin le conte *Ašik-Kerib* (1837)

écrit par Mihail Lermontov. Nous avons également choisi de compléter notre corpus avec d'autres textes destinés à la jeunesse (une destination explicitée de la même manière que pour Pogorel'skij et Odoevskij), plus précisément ceux écrits par Anna Zontag, qui incluent : *Dame Bouleau*¹ [*Devica Bereznica*] (1829), *Maître et serviteur* [*Gospodin i sluga, skazka*] (1831), *Le Nain au violon* [*Karlik so skripkoj*] (1833), *Le Chasseur heureux* [*Sčastlivyj ohotnik*] (1834), *Le Fouet dans la sacoche* [*Knutik v mešočke*] (1834).

Le *Conte du jeune sergent* [*Skazka o Ivane Molodom Seržante, Udaloj Golove, bez rodu, bez plemeni, sprostâ bez prozviša*] et le *Conte du juge Šemâkin* [*Skazka o Šemâkinom sude i o voevodstve ego i o pročem; byla kogda-to byl', a nyne skazka budnišnââ*] (1832) sont les derniers contes à figurer dans le corpus. Ces derniers textes sont tirés du recueil des *Contes du cosaque de Lugansk* [*Russkie skazki iz predaniâ narodnogo izustnogo na gramotu graždanskuû pereložennye, k bytu žitejskomu prinorovlennye i pogovorkami hodâčimi razukrašennye kazakom Vladimirom Luganskim — Pâtok pervyj*] écrit par Vladimir Dal'. Ce dernier auteur figure comme un cas particulier par rapport aux autres que nous venons de citer, car si le volume total de contes produits est sans doute aussi élevé que celui d'Odoevskij, la masse textuelle qu'ils représentent dépasse de loin l'œuvre des autres auteurs. Les contes de Dal' occupent une place singulière au sein du champ littéraire russe, car leur contenu est à mi-chemin entre l'œuvre littéraire et le travail ethnographique. Pour notre étude, nous faisons le choix de ne pas inclure l'ensemble des contes écrits par Dal', car cela provoquerait un déséquilibre important au sein du corpus. Pour autant, il ne nous semble pas pertinent de les ignorer complètement. C'est pourquoi nous décidons de nous concentrer surtout sur le recueil du cosaque de Lugansk qu'il a publié en 1832, et plus particulièrement sur les deux premiers contes qui y figurent, notamment car Dal' se sert de l'introduction du premier conte pour annoncer le reste de l'ouvrage. En cela nous considérons que ces deux textes sont représentatifs du style particulier de Dal', qui nous intéresse particulièrement.

1 En russe, « девица » renvoie à l'image d'une jeune fille vierge, ce qui n'est pas le cas de « dame » en français. Nous avons malgré tout choisi de traduire « Девица Березница » par « Dame Bouleau » en raison de la proximité récurrente en français du terme « dame » avec la figure de la fée marraine des contes français, dont Zontag semble s'être inspirée pour écrire son conte. La marraine étant aussi une figure maternelle, il nous a également paru plus approprié de parler en français de « Dame Bouleau » que de « Fille Bouleau ».

Ce corpus a été conçu pour être représentatif de l'état du genre du conte littéraire tel qu'il existait au cours de la période romantique. Il comprend des œuvres écrites en vers et en prose, des textes publiés indépendamment au sein de revues périodiques, et d'autres publiés dans des monographies ou réunis dans des recueils. Il recouvre également des textes destinés à différents types de lectorats, en plus de contenir des textes répartis sur l'ensemble de la décennie des années trente. Nous n'écartons pas la possibilité qu'un ou plusieurs autres contes littéraires auraient gagné à intégrer le corpus, néanmoins, pour cette étude, cette sélection nous semble optimale.

En accord avec notre volonté de dégager des liens intertextuels entre les textes sélectionnés, la méthodologie appliquée pour analyser le corpus présenté ci-dessus s'est fondée sur une mise à l'écart de toute forme de verticalité et de catalogage. Autrement dit, les contes n'ont pas été classifiés selon leur potentiel degré d'importance, ni n'ont fait successivement l'objet d'une analyse qui leur serait spécialement consacrée.

À la place, tous les contes ont été abordés de façon transversale, selon l'exploration d'une thématique ou un aspect textuel particulier. Nous proposons donc une étude divisée en trois parties principales.

La première a pour objet le contexte dans lequel les contes littéraires sont publiés. Par l'intermédiaire des trois chapitres qui la constituent, nous expliquons dans quelle mesure le recul du classicisme a créé des conditions favorables au développement du genre du conte littéraire, quelle relation le genre partage avec le conte populaire et comment le premier a participé à la concrétisation du second, et enfin quel intérêt pouvaient trouver les auteurs à écrire un conte signé de leur nom. Cette partie permet de comprendre ce qu'écrire un conte au cours de la période romantique implique.

La seconde partie a pour objet l'analyse textuelle des contes. Elle se compose de quatre chapitres, et offre une lecture attentive et précise des différents textes du corpus. Ceux-ci ne sont pas abordés tour à tour, mais collectivement, de manière à dégager des similitudes en termes de style, de structure et de thématique. À l'issue de cette partie, les textes du corpus doivent avoir révélé une grande partie de leurs liens génériques.

Introduction

La troisième et dernière partie, enfin, propose une approche centrée sur la question de la réception. Nous y explorons les mécanismes internes du genre qui ont pour effet d'installer un rapport spécifique entre le lecteur, le texte et la figure de l'auteur. Cette dernière partie a pour objectif de démontrer en quoi les contes littéraires russes de la période romantique ont tous pour origine un même geste créatif et se rejoignent dans une même modalité de réception. Le dernier chapitre, quant à lui, a une fonction pré-conclusive et s'interroge sur l'état de la réception contemporaine des textes du corpus.

PREMIÈRE PARTIE :
LE CONTE LITTÉRAIRE EN
CONTEXTE

Chapitre 1. S'affranchir des classiques

A. Éclatement de la forme textuelle

Le manque d'uniformité entre les différents contes littéraires s'observe en grande partie dans le fait que le genre évolue simultanément dans deux espaces distincts : celui du vers et celui de la prose. La moindre mise en commun de l'ensemble des contes écrits au cours de la période romantique se heurte à cette opposition franche, comme si les contes en vers et ceux en prose appartenaient chacun à une catégorie différente.

Si cette différence figure toutefois comme la plus apparente, le caractère hétérogène des contes littéraires repose aussi sur d'autres aspects, comme les différences de longueur ou encore la façon dont chaque conte est publié (en recueil, en livre, dans des revues...). *L'Ours Briseur-d'Os* et *Le Petit Cheval bossu* constituent à ce sujet un parfait exemple : le premier est un récit en prose d'un millier de mots, publié pour la première fois dans un almanach¹ littéraire. Le second, en plus d'être dix fois plus long, est quant à lui entièrement raconté en vers et se divise en trois parties, dont la première a fait l'objet d'une publication préalable dans les pages d'un journal, avant que le texte entier ne soit entièrement publié, cette fois dans un ouvrage. Une fois mis côte à côté, ces deux œuvres, hormis leur qualificatif de conte, n'ont rien à voir sur le plan formel.

1 Dans le cadre de cette étude, nous utiliserons le terme « almanach » au sens où il est utilisé en russe, c'est-à-dire pour désigner un recueil réunissant les œuvres de plusieurs auteurs et publié généralement une fois dans l'année. Les almanachs sont à distinguer de ce que nous nommerons les revues littéraires (толстые журналы), qui suivent un rythme de parution plus important et se sont surtout développées en Russie à partir des années 1830, c'est-à-dire plus tardivement que les almanachs.

Et pourtant, leur rattachement au genre du conte littéraire n'est pas contradictoire pour autant.

La question formelle apparaît donc plus exclusive qu'inclusive pour les contes littéraires, puisqu'elle met principalement en évidence leurs nombreuses différences. Pour autant, plusieurs contes littéraires sont écrits en vers, et plusieurs sont écrits en prose ; alors, à défaut de pouvoir réunir tous les textes sous une même forme, la scission entre ces deux formes principales pourrait au moins permettre de trouver un peu d'ordre dans cet ensemble qui, à ce stade, demeure encore bien flou.

Une telle répartition nous montre tout d'abord qu'entre le vers et la prose, aucune forme n'est majoritaire sur l'autre : dès 1829 les contes sont écrits en prose par Somov, rapidement suivi par ceux en vers de Puškin à partir de 1830. Par la suite, Eršov et Odoevskij poursuivent cet équilibre aux alentours de 1834, équilibre qui s'entretient encore dans les années 1840, avec à nouveau les publications d'Odoevskij, mais aussi Lermontov, pour la prose, et celles de Žukovskij et Nekrasov, en vers. D'un point de vue purement numérique ceci dit, il est vrai que les œuvres en prose surclassent légèrement les œuvres en vers, toutefois la plus grande longueur des contes en vers contrebalance pleinement l'abondance de contes courts en prose, qui profitent surtout du format du recueil pour gagner en nombre. Nous pouvons donc dire que ces deux formes principales du conte littéraire cohabitent tout au long de la période romantique, sans que l'une ne finisse par prendre le pas sur l'autre.

La forme du conte littéraire n'a pas donc pas évolué sur une simple trajectoire allant du vers à la prose, ou inversement, comme pour s'inscrire dans une tendance plus globale que connaissait la littérature russe à la même époque. Plutôt qu'être concurrents, les contes en vers et les contes en prose se partagent leur appellation commune, plaçant le genre dans une position transversale, en ne l'inscrivant ouvertement ni uniquement aux vers, ni uniquement à la prose.

Cette cohabitation formelle n'a par ailleurs rien d'inhabituel pour le genre du conte littéraire. Un tel mélange se retrouve déjà dans les contes de Perrault par exemple, ainsi que dans la littérature allemande. En Russie, dès la fin du 18^e siècle, la littérature écrite russe se composait déjà des contes en prose de Čulkov et ceux en vers de Dmitriev ou

A. Éclatement de la forme textuelle

Karamzin, suggérant que même si dans son aspect populaire le conte était davantage associé à la prose, son appropriation par un écrivain ne s'accompagnait pas encore d'une nécessité à le projeter dans une forme en particulier.

La coexistence des deux formes telle qu'elle figure au sein des contes écrits au cours de la période romantique n'est donc pas nouvelle, mais prend davantage d'ampleur du fait du plus grand nombre de contes publiés. De plus, au cours de la période romantique, la question de la forme littéraire fait désormais l'objet de tous nouveaux débats, c'est pourquoi le fait que le conte n'ait pas de forme propre a son importance : du fait de sa position transversale, le genre du conte se retrouve à la fois concerné par les reconsidérations autour de la métrique des textes en vers que par les questions de la langue et de ce qui est acceptable ou non dans les œuvres en prose, sans pour autant n'être la cible exclusive d'un débat en particulier.

L'ordre que suggère la répartition entre contes en vers et contes en prose paraît finalement bien illusoire, et permet seulement de montrer que le genre du conte littéraire évolue de façon transversale à ces deux formes principales, sans vraiment adhérer à l'une d'entre elle au détriment de l'autre. Qui plus est, mettre les contes en prose d'un côté et ceux en vers de l'autre est loin de résoudre l'absence d'uniformité entre les contes littéraires. Si on ne se limite en effet qu'à une seule de ces catégories, le caractère hétérogène du genre demeure encore très présent.

Dans le cas des contes en vers, la métrique n'est par exemple pas nécessairement uniforme d'un conte à l'autre : on trouve du tétramètre trochaïque (*Le Petit Cheval bossu*) ou iambique (*Le Tsar Saltan*), du pentamètre iambique (*Conte du Sanglier sauvage*, *Conte du Loup gris*, *Princesse Miluša*, *L'Oiseau de feu*), et Žukovskij en a également écrit deux en hexamètres (*Conte du tsar Berendej*, *La Guerre des souris*). *Le Conte du Pope* est quant à lui raconté dans un vers tonique, au moyen d'une cohabitation de différents mètres de vers :

Жил-был поп,
Толоконный лоб. (vers 1-2)

Закажи Балде службу, чтоб стало ему не в мочь;
А требуй, чтоб он ее исполнил точь-в-точь. (vers 49-50)

De la même façon, le schéma de rimes varie lui aussi en fonction des œuvres, tandis que le pied, majoritairement iambique, alterne parfois avec le trochée. Le système de strophes balance quant à lui entre différents degrés de restrictions, et peut aussi bien suivre un schéma strict, comme *Princesse Miluša* et sa longue série de huitains, qu'une structure libre, comme les contes entièrement dépourvus de strophes de Žukovskij.

La forme versifiée n'apparaît donc en aucun cas comme un vecteur rassembleur pour le conte littéraire. Au contraire, elle tend à mettre en évidence toutes les différences qui font qu'aucun conte ne ressemble suffisamment à un autre sur le plan formel pour permettre de dessiner les contours d'une forme initiale commune. Il n'y a donc pas de forme versifiée caractéristique du conte, ni de système de règles qui s'imposerait de lui-même en raison du fait que l'œuvre écrite soit un conte. Le fait que chaque conte dispose d'une forme différente démontre plutôt que les règles de versification sont avant tout convenues par l'écrivain lui-même, en fonction de ses choix, de son style, mais aussi selon de la façon dont il souhaite se positionner, lui et son œuvre, dans les débats contemporains autour des règles de versification en vigueur.

Il y aurait toutefois bien un aspect commun à plusieurs contes en vers qu'il conviendrait de souligner, celui de leur longueur. En effet, une fois mis en comparaison avec les contes en prose, ceux écrits en vers se révèlent souvent plus longs. Seulement, cette particularité n'est que le signe d'une similitude trompeuse, car elle s'accompagne régulièrement d'un découpage du texte qui, cette fois, ne s'avère jamais identique d'un texte à l'autre. *Le Petit Cheval bossu* est par exemple divisé en trois « parties », *Princesse Miluša* est composé de quatre « chants », en référence au découpage de *Ruslan et Lûdmila* dont il parodie divers aspects. Pour *Baba-Âga, jambe d'os*, Nekrasov opte pour un séquençage en huit « chapitres », tous accompagnés d'un titre. Nous pourrions encore y ajouter *L'Oiseau de feu*, qui, en accord avec son appellation de « conte dramatique », se décompose en scènes (bien que Âzykov se contente d'une numérotation, et n'utilise pas le terme en tant que tel). Malgré la similitude donnée par leur longueur, les contes littéraires continuent encore de se distinguer les uns des autres.

Puisque la prose n'est pas aussi codifiée que le vers, les potentiels points de ressemblance ou de divergence de forme ne sont pas aussi visibles du côté des contes en

prose. La malléabilité naturelle de la prose et l'absence de carcans formels stricts a toutefois tendance à favoriser plutôt l'hétérogénéité entre les contes que leur uniformité, en évitant notamment qu'une centralisation ne s'opère autour d'une forme textuelle en particulier. La prose offre aux écrivains la possibilité de modeler plus librement leur texte, et s'ouvre plus facilement à toute forme d'hybridation, ce que l'on constate par exemple dans *La Poule noire* et *Moroz Ivanovič*, où à deux reprises le format en pleine page du texte est visuellement coupé par une brève réplique en vers. L'épilogue du *Loup-garou* se conclut quant à lui par l'insertion de quatre vers tirés d'une fable de La Fontaine.

D'une toute autre manière, *Le Conte des jeunes filles sur la perspective Nevskij* [*Skazka o tom, kak opasno devuškam hodit' tolpoû po Nevskomu prospektu*], et sa version retournée, intitulée *Le même conte, mais à l'envers* [*Ta že skazka, tol'ko na izvorot*], illustrent par leur relation l'idée d'un conte manipulable et capable de changer de forme. Le recueil des *Contes bigarrés*, dont ces deux contes sont issus, peut encore figurer comme un autre exemple unique : du fait que les contes qui y figurent soient numérotés, écrits dans une ponctuation particulière, et surtout réunis dans un même contexte éditorial (le recueil s'ouvre sur un avertissement de l'éditeur et un avant-propos de l'auteur), leur forme devient si spécifique qu'elle n'a de sens qu'à l'intérieur du dit recueil. Pour cette raison, si l'on venait par exemple à isoler l'un de ces contes en le publiant indépendamment, alors il apparaîtrait comme nécessaire d'apporter des informations contextuelles, ou alors de modifier une partie de sa forme, sans quoi celle-ci deviendrait complètement incohérente. C'est pour cette seconde stratégie qu'opte justement Odoevskij lorsqu'il choisit d'inclure des « extraits » retravaillés des *Contes bigarrés* dans le troisième tome de ses œuvres complètes, en 1844.

Si la répartition des contes littéraires entre vers et prose permet donc d'aboutir à deux ensembles à première vue faciles à départager, la cohérence interne à ces ensembles ne repose finalement que sur le seul critère qui a permis de les former, et se confronte toujours à une absence évidente d'uniformité. L'hétérogénéité de la forme du conte littéraire ne peut donc se résumer à une binarité entre vers ou prose, ni ne peut être pleinement saisie par cette seule distinction. Au lieu d'envisager la forme du conte littéraire sur la base d'une scission entre deux formes, l'image d'un éclatement en

plusieurs petites formes propres à chaque texte serait plus appropriée. Dans cette dynamique, ce sont les écrivains qui jouent un rôle clé, car ce sont leurs choix et leur propre manière d'appréhender l'écriture qui déterminent la forme finale de leurs contes.

Éclatement de la forme textuelle ne veut toutefois pas nécessairement dire éclatement de la forme structurelle. Rien n'interdit, en effet, que les contes littéraires soient uniformes sur le plan de leur structure et que l'éclectisme de leur apparence ne soit en réalité qu'un leurre.

Une piste pouvant aller dans ce sens serait dans la manière dont chaque conte débute et se termine. Pour un certain nombre d'entre eux, l'ouverture du récit se fait en effet au moyen de formules à la fois identiques et reconnaissables :

В одной небольшой деревушке жил-был зажиточный крестьянин¹.
Zontag - *Le Fouet dans la sacoche*

Жили-были на сём свете две сестрицы, обе вдовы, и у каждой было по дочери.
Odoevskij - *La Carafe brisée*

Жил-был добрый царь Матвей;
Žukovskij - *La Tsarevna endormie*

La conclusion de plusieurs contes, elle aussi, emploie le recours aux formules :

И я там был, мед-пиво пил: по усам текло, а в рот не попало...
Somov - *L'Ours Briseur-d'Os*

Я там был, Мед, вино и пиво пил; По усам хоть и бежало, В рот ни капли не попало.
Eršov – *Le Petit Cheval bossu*

Я там был во все три ночи, Ел, что было только мочи, За стаканом пил стакан.
А всё не был сыт и пьян.
Nekrasov – *Baba-Ága, Jambe d'os*

Ces formules n'ont rien d'inédit à l'intérieur d'un conte russe et doivent leurs similitudes à leurs origines communes, que sont les contes populaires oraux, mais aussi

¹ А. П. Зонтаг, *Волшебные сказки для детей первого возраста*, М., Издание братьев Салаевых, Типография С. Орлова, 1862, с. 186.

les contes russes publiés dans les recueils datant de la fin du 18^e siècle (uniquement pour les formules d'ouverture).

Dans son étude sur le conte populaire merveilleux, Propp parle de formules « obligées », suggérant une présence indispensable de ces éléments afin que le conte fonctionne correctement et pleinement en tant que tel. L'absence de ces formules causerait donc un manque. Le caractère obligatoire de ces formules expliquerait leur présence dans plusieurs contes littéraires : elles seraient des éléments à inclure nécessairement pour l'écrivain afin que son conte soit reconnu comme un conte. Si tel est le cas, alors ces formules introductives et conclusives seraient les points d'ancrage d'une structure commune à tous les textes.

Une récurrence n'est toutefois pas à prendre forcément comme signe de l'existence d'un automatisme ou d'un système : parmi les quarante quatre contes que nous avons étudiés, la moitié commence par une formule de type « ЖИЛ-БЫЛ » ou plus simplement « ЖИЛ », suivie ou précédée d'une présentation du cadre et des personnages. Quant aux formules finales, seulement neuf contes en utilisent. L'utilisation d'une formule d'ouverture ne s'accompagne pas nécessairement d'une formule de conclusion, et inversement. Parmi les auteurs de plusieurs contes, tous comptent parmi leur production au moins un conte avec formule introductive, et un conte sans.

Si l'emploi des formules est donc effectivement récurrent par rapport à l'ensemble des contes, il ne l'est pas suffisamment pour permettre d'y voir les bases d'une structure commune à tous les textes. Le fait que les formules d'ouverture soient bien plus récurrentes que celles de conclusion s'expliquent selon nous pour deux raisons principales : au sein des recueils de contes datant de la fin du 18^e siècle, l'emploi de la formule d'ouverture est systématique et présent dans presque tous les textes, lui donnant beaucoup plus de visibilité que la formule de fermeture, qui, elle, est absente de ces recueils. La seconde raison est que d'un point de vue narratif, la formule d'ouverture est bien plus facile à employer et adaptable à tout type de texte, contrairement à celle de fermeture qui nécessite une fin spécifique. L'aspect qui se dégage donc principalement de la formule d'ouverture, au-delà de sa récurrence, est son efficacité : il s'agit d'un objet textuel simple à reconnaître, facile d'emploi et idéal pour ouvrir un récit tel qu'un

conte. En revanche, aller jusqu'à dire qu'il s'agit d'un élément obligatoire pour le conte littéraire paraît inapproprié. La fréquence de ces formules étant variable, leur utilisation est davantage à imputer aux choix de l'écrivain et à sa façon de vouloir cadrer son récit, plutôt qu'à une nécessité de se plier à une forme structurelle bien précise.

L'emploi des formules typiques nous met toutefois sur la piste d'une autre observation qui, cette fois, concerne un plus grand nombre de contes.

Si nous réduisons ces formules au fait qu'elles soient le produit d'un choix personnel de l'auteur, alors nous pourrions voir le début et la fin du conte littéraire comme un espace d'ouverture particulier que l'écrivain est en mesure de moduler comme il le souhaite. Il peut s'en servir pour rattacher son conte aux contes populaires, au moyen de formules, mais pas seulement. Il peut aussi s'en servir pour adresser un message aux lecteurs comme dans *Princesse Miluša* ou *Moroz Ivanovič*, prendre la parole en tant qu'écrivain, comme le fait Âzykov dans *Le Conte du Sanglier sauvage*, avoir un propos éducatif, tel que dans *Les Quatre Sourds [Skazka o četyrěh gluhih]* et *La Poule noire*, et ainsi de suite. Cet emploi de l'espace pré-narratif et post-narratif par les écrivains est particulièrement récurrent au sein du conte littéraire et peut être vu comme une évolution de l'emploi initial des formules « obligées » dont parle Propp. Il convient toutefois de préciser que cette récurrence n'est à nouveau pas suffisamment hégémonique pour la qualifier de systématique. Le début et la fin du conte se présentent surtout comme des espaces propices qui permettent une transition facile de la parole de l'écrivain au récit et inversement. Mais leur présence n'est pas le résultat d'une nécessité formelle, selon laquelle tout conte doit commencer ou se terminer d'une façon particulière.

Ainsi, le manque de formule ou de propos de l'auteur au début ou à la fin du conte n'est pas à voir comme un jeu volontaire avec ce que la forme du conte tolère d'ordinaire. C'est plutôt leur présence qui est à voir comme l'ajout d'un élément supplémentaire par les écrivains et comme une contribution à l'hétérogénéité des formes du genre, puisque chaque écrivain est tenu d'ouvrir et terminer son conte comme il l'entend.

A. Éclatement de la forme textuelle

L'absence d'uniformité parmi les contes littéraires s'observe donc aussi bien dans l'aspect visuel du texte que dans la manière dont il est construit. Ce qui signifie que le conte, comme genre, ne contraint pas l'écrivain à se plier à des règles spécifiques lorsqu'il modèle son texte : ce dernier peut l'écrire comme il le souhaite, en prose ou en vers, et le structurer à sa façon, du moment qu'un récit est proposé comme résultat. En terme de longueur, le conte demeure toutefois relativement court, en particulier par rapport au roman, mais sa taille n'est pas cantonnée à un format bref et se montre elle aussi pleinement modulable, jusqu'à rivaliser avec la nouvelle.

Mais comment expliquer cette profusion de formes adoptées par le conte littéraire ? Au sein de la littérature écrite russe de la période romantique, le conte n'est pas un fait inédit. Néanmoins, le fait qu'il soit écrit par un écrivain, revendiqué comme tel, et placé au même niveau que d'autres genres au sein de la littérature écrite, est un bouleversement pour le genre. Ainsi, si le conte existait déjà avant les années 1830, il n'était pas encore un genre suscitant un intérêt littéraire particulier et n'était donc pas étudié comme tel. C'est pourquoi tout au long de la première moitié du 19^e siècle, le conte, bien que considéré comme un genre de récit à part entière, n'était pas associé à une forme ou à un modèle bien défini. La création d'un conte à l'écrit, n'étant pas vue comme quelque chose de sérieux, n'avait alors pas été théorisée. Aux yeux des écrivains, cela s'apparentait davantage à une découverte, voire à un jeu littéraire, avant de devenir une forme de revendication.

Pour les écrivains de la période romantique, il n'existait donc pas de méthode pour créer un conte : ils n'avaient que leurs propres représentations du conte pour les guider dans leur démarche créative. Là où les genres de la poésie classique, codifiés, théorisés, étaient construits sur des règles objectives, le conte littéraire, lui, se façonnait avant tout sur une idée subjective et un bagage empirique personnel. Autrement dit, au cours de la période romantique, le conte littéraire ne pouvait être que l'expression personnelle d'un écrivain, ce qui se retrouve en grande partie dans les nombreuses formes adoptées par le conte, qui finalement sont chacune à associer à leur auteur respectif.

Faut-il comprendre que le conte littéraire est un genre nécessairement protéiforme ? Par rapport à ce que démontrent les contes de la période romantique, il paraît pertinent

de considérer l'absence d'uniformité comme une caractéristique du genre. À moins d'une tentative de plagiat, ou d'une référence volontaire d'un auteur envers un autre, la ressemblance formelle entre les contes littéraires, si l'on exclue les contes d'un même auteur, demeure un phénomène rare.

Pour autant, nous le verrons, cet éclatement formel n'invalide pas l'existence du genre du conte littéraire, ce qui signifie que le genre, tel qu'il figure au cours de la période romantique du moins, trouve sa cohérence dans d'autres éléments que la forme.

Aux yeux de l'évolution de la littérature écrite en Russie au cours de la première moitié du 19^e siècle, le conte littéraire s'insère ainsi parfaitement dans la nouvelle direction prônée par les figures russes du romantisme pour la littérature. Lorsque Polevoj dit que « le poète romantique est libre de tout système, et n'obéit qu'aux lois de l'esprit humain¹ », le conte littéraire apparaît comme une illustration parfaite d'une pareille conception, autant pour sa posture écartée de tout système poétique strict que pour son attachement étroit aux représentations individuelles de chaque écrivain.

Dire que le conte littéraire n'obéit à rien et jouit d'une parfaite liberté serait toutefois une idéalisation excessive d'un genre qui pourrait tout être et tout permettre. Le conte littéraire reste soumis à des règles : celles propres au conte, que nous pourrions résumer à être un récit fictif, et celles propres à toute œuvre littéraire écrite, à savoir que le texte doit être publiable. Dans sa forme, en revanche, il n'y a pas de règles en surplomb qu'il est nécessaire de suivre pour que le conte écrit soit valable ; l'écrivain se fait seul juge de la question et applique lui-même les règles qu'il estime nécessaires pour que son conte en soit un, au moins à ses yeux.

Par rapport à la quête d'uniformité et d'harmonisation de la forme de la littérature classique, le conte littéraire se place finalement en contre-pied, et s'épanouit plutôt dans la multiplication des formes ainsi que leur individualisation. En écrivant un conte, l'écrivain n'a pas pour but la ressemblance à une forme précise, mais vise surtout la représentation d'une idée.

1 Després Isabelle, *Théories esthétiques et polémique littéraire dans les revues moscovites de l'époque romantique*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 1994, p. 36.

A. Éclatement de la forme textuelle

La forme, de son côté, n'est toutefois pas complètement oubliée. Au contraire, cet éclatement qu'elle subit au sein du conte a pour effet de la mettre directement au premier plan, chaque forme devenant unique. C'est surtout la posture vis-à-vis de la forme qui change radicalement : il ne s'agit plus de renouveler ce qui existe déjà, mais, comme l'écrit Somov dans l'introduction du *Loup-garou*, de créer quelque chose de nouveau et de personnel :

Скажу только в оправдание моего заглавия, что я хотел вас подарить чем-то новым, небывалым; а русские оборотни, сколько помню, до сих пор еще не пугали добрых людей в книжном быту. [...] Я думал написать это вступление в виде разговора кого-нибудь из моих приятелей с кем-нибудь из моих неприятелей, но побоялся, что меня тотчас уличат в подражании; [...] Свое, господа мои сподвижники на поприще бумаги и перьев, станем творить свое!

Dans cette abondance de textes voulus comme individuels, le conte littéraire garde de particulier que toutes les œuvres prétendent malgré tout atteindre un but commun, celui d'être un conte.

Deux trajectoires s'entrecroisent donc dans la création de l'œuvre vis-à-vis de sa forme : une première cherchant à ne pas faire comme les autres, et une seconde, visant à l'inverse à représenter la même idée. La combinaison de ces deux dynamiques peut d'après nous renvoyer à un objectif connu des écrivains romantiques, celui de l'universalité : chaque conte littéraire pourrait être envisagé comme une possible réalisation du Tout qu'incarne au départ le genre du conte, dont la richesse dépend notamment de la diversité de ses formes.

L'éclatement de la forme du conte n'est donc pas un mouvement chaotique complètement dépourvu de direction. Il est le résultat d'une appropriation commune d'un genre à la fois familier et encore sans ancrage dans la littérature écrite sur le plan formel.

Si le désordre causé par l'absence d'uniformité des contes littéraires ne peut donc être totalement résolu, c'est finalement parce que le genre, associé au contexte romantique, n'était pas en mesure d'être uniforme à ce moment-là. L'écriture d'un conte

ne pouvait pas découler d'un apprentissage théorique, le genre lui-même étant encore en pleine construction. La question formelle pour le conte littéraire n'est pour cette raison exclusive que si la réponse que l'on souhaite lui donner est l'uniformité. Si l'universalité est à la place envisagée comme la pierre angulaire de la forme du conte littéraire, alors tous les contes peuvent aisément être rassemblés dans le fait que tous sont une expression individuelle d'une même idée.

B. Emploi de nouveaux modèles

Si les façons de se représenter le conte sont nombreuses et éclectiques parmi les écrivains de la période romantique, c'est en raison du fait que la signification même de conte n'est pas encore fixée. Celle-ci poursuit en effet progressivement sa lente construction, à mesure que de nouveaux contes apparaissent au sein de la littérature écrite. En somme, le genre du conte ne dispose pas encore de direction clairement établie, et ne suit pas une trajectoire linéaire. C'est chaque nouvelle publication de contes qui fait évoluer les points de vue sur le genre, et le fait changer. Dans ce développement au résultat encore incertain, le rôle des modèles est prédominant, puisque leur influence jalonne les différentes étapes de l'évolution du genre. Au cours de la période romantique, de nouveaux modèles apparaissent, à la fois issus de différentes époques et de différents espaces culturels. Leur cohabitation fait du conte un genre à plusieurs visages.

Avant l'introduction de ces modèles, toutefois, la littérature russe comptait déjà quelques œuvres remplissant le rôle de référence. Publiés respectivement en 1780 et 1783, les recueils de Levšin et Čulkov ont en effet joui d'une certaine renommée au moment de leur parution, notamment du fait de leur revendication commune consistant à proposer un ensemble de contes qualifiés de véritablement russes. Le premier recueil, intitulé *Contes russes*¹, est segmenté entre différents types de contes, ceux dits « de bogatyrs », et ceux qualifiés de « populaires ». Bien que le recueil porte le terme de conte dans son intitulé, les récits qu'il présente en son sein sont majoritairement qualifiés de *povest'*, symptôme du flou sémantique régnant alors entre le conte, la nouvelle et le roman. Les contes de bogatyrs ont pour particularité de suivre un format

1 В. А. Левшин, *Русские сказки*, М., в унив. тип. у Н. Новикова, 1780.

de contes enchâssés racontés à la première personne, introduits par un récit cadre, rappelant ce que l'on peut trouver dans la traduction française des *Contes des Mille et une nuits*, ainsi que dans certains romans de chevalerie français. Le recueil de Čulkov, intitulé *Le Persifleur ou Contes slaves*¹ présente des caractéristiques en tous points similaires : narration à la première personne, récits enchâssés, thème épique. Ces deux recueils avaient pour objectif partagé de participer à la construction d'un mythe russe, d'une légende nationale sur la base principale des récits de chevalerie. Leurs textes furent à ce titre reçus avec intérêt et enthousiasme, et furent même étudiés sous le statut d'authentiques œuvres populaires, asseyant ainsi leur statut de référence.

Certains écrivains, dont des figures importantes comme Karamzin et Dmitriev, puiseront par la suite directement leur inspiration dans ces contes afin d'écrire les leurs. Plus largement, c'est davantage l'emploi d'éléments issus de contes populaires et de chants épiques qui rapproche un certain nombre d'œuvres écrites à la fin du 18^e siècle et au début du 19^e du genre du conte. Néanmoins, l'emploi du terme *skazka* n'est alors pas systématique, ainsi Deržavin pour son poème *Pričudnica* fait ouvertement référence aux contes populaires russes, mais choisit de qualifier plutôt son texte de « romance » (*romans*). Ces quelques apparitions du conte, manifestes ou dissimulées, à l'horizon du 19^e siècle, demeurent toutefois encore anecdotiques et peu visibles par rapport à l'ensemble de la production des écrivains concernés, si bien qu'aucune œuvre ne laisse réellement son empreinte dans la notion de conte à cette époque.

Finalement, à partir des années 1810, un changement de point de vue s'opère à propos des contes de Levšin et Čulkov. Dans son étude *Regard sur les contes et les chants russes* de 1820, Certelev critique sévèrement les précédents éditeurs de contes russes :

[Они], желая сделать книги свои толще и, как они думали, занимательнее, смешивали без разбору простонародные и богатырские, иностранные и русские происшествия, склеивали они с другим, а что и того хуже, вставляли собственные рассуждения, описания².

1 М. Д. Чулков, *Пересмешник, или Славянские сказки (в 4 частях)*, М., Сенатская типография, 1783-1784.

2 Н.А. Цertelev, *Взгляд на старинные русские сказки и песни*, СПб., тип. Греча, 1820, с. 2-3.

Le reproche porte essentiellement sur le caractère artificiel des contes publiés jusqu'alors, ainsi que leur manque de véritable authenticité. L'influence étrangère en question, sans dire son nom, est probablement l'influence française, dont les contes de Levšin et Čulkov sont particulièrement chargés. Le fait qu'entre la date de publication des deux recueils et la critique de Certelev se sont passées la révolution française, ainsi que les guerres napoléoniennes, n'est probablement pas sans rapport avec ce revirement d'opinion. Les deux recueils finissent ainsi par être perçus comme des ouvrages d'une autre époque et d'une autre littérature. Le fait que parallèlement, à partir des années 1810-1820, le terme de conte se précise quant à lui davantage, avec l'introduction d'autres modèles et une inclination nouvelle vers le folklore, contribuera encore davantage à la perte de leur statut de référence. Cette déchéance progressive de l'autorité de ces recueils s'est par la suite répercutée dans les autres contes publiés dans leur continuité, creusant un écart certain entre les contes écrits de cette période et ceux qui leur succéderont à partir de l'horizon 1830.

Qui dit écart ne dit toutefois pas nécessairement une rupture franche. En effet, bien que ces premiers modèles aient considérablement perdu en influence, plusieurs de leurs aspects caractéristiques se retrouvent encore dans certains contes littéraires de la période romantique. *Princesse Miluša* reprend par exemple le cadre caractéristique des chants épiques en s'ouvrant sur la Rus' de Kiev et le personnage du prince Vladimir, tandis qu'une grande part du second chant narre le déroulement d'un combat sanglant entre deux armées sur un champ de bataille, dont le preux Vseslav ressort vainqueur. Cette inspiration manifeste des contes épiques ne se fait toutefois pas sans un retournement ironique constant de la part de Katenin, qui prend plaisir à tourner en dérision ces caractéristiques qui, autrefois, étaient prises au sérieux. Le narrateur commente ainsi non sans humour le long récit raconté par Proveda, la tante de Miluša, récit qui rappelle clairement le mécanisme narratif du récit enchâssé :

На сих словах речь кончила Проведа.
Вы скажете, что речь ее длинна;
Владимиру, который ждал обеда,
Еще длинней казалася она.

B. Emploi de nouveaux modèles

À l'image de ce recul et de ce regard critique porté à l'encontre du fonctionnement des « vieux » contes, c'est tout l'environnement des contes dits de bogatyrs qui se voit ainsi considérablement réduit dans les contes littéraires de la période romantique, lorsque celui-ci n'est pas ouvertement détourné et parodié.

L'aspect moraliste des contes littéraires de la fin du 18^e, que l'on retrouve chez Levšin ainsi que chez Dmitriev, est lui aussi toujours présent, en particulier dans les contes pour enfant de Zontag et Odoevskij. Toutefois l'apport moral s'accompagne désormais d'une intention pédagogique, et découle naturellement du récit, là où auparavant le conte n'avait pour seul but que d'illustrer la leçon de morale. Chez Somov, la parole moraliste est aussi habilement détournée, et sert de conclusion cynique à un conte s'achevant sur une note tragique :

Вот вам сказка долгенька, а к ней присловье коротенько: избави боже от злой жены, нерассудливой и причудливой, от пьянства и буянства, от глупых детей и от демонских сетей. Всяк эту сказку читай, смекай да себе на ус мотай.

Les modèles de contes littéraires datant de la littérature russe de la fin du 18^e siècle n'ont donc pas complètement disparu du paysage littéraire de la période romantique. Toutefois, en termes de référence, leur existence ne fait vraisemblablement plus autorité, et leur emploi sert principalement à servir un propos parodique, ou dans l'ensemble moins sérieux.

Ce recul des modèles en place jusqu'alors résulte, nous l'avons dit, d'un changement d'opinion général à leur sujet. Toutefois, c'est l'introduction de nouveaux modèles, plus modernes et innovants, qui aura réellement raison de l'hégémonie de ces vieux textes.

Le recueil des frères Grimm fait partie de ces nouvelles influences. Publié pour la première fois en 1812, cet ouvrage en plusieurs tomes composé de contes populaires allemands offre un contraste net avec les contes de Levšin et Čulkov, aussi bien dans leur forme que dans leur traitement. Les contes ne sont pas présentés comme œuvres d'auteurs, mais comme textes collectés, et visent ainsi à représenter, selon les frères Grimm, ce qu'est réellement un conte populaire. En plus de faire office d'étendard d'une culture et d'une langue populaires allemandes, le recueil assied rapidement son

autorité en matière de représentativité du conte dans l'ensemble de l'Europe. C'est à partir de ces mêmes années suivant les guerres napoléoniennes qu'en Russie le sentiment national entre dans un second élan, et que l'intérêt pour la culture populaire nationale russe gagne en importance au sein de la littérature. Le folklore fait partie des nouveaux éléments suscitant l'intérêt, et la parution des contes des Grimm met en évidence l'absence d'un ouvrage similaire pour les contes populaires russes. En effet, bien que le grand nombre de contes déployés donne une idée plus claire de ce à quoi devrait ressembler un conte populaire, leur représentativité se limite à la culture populaire allemande. La question du conte populaire russe, elle, demeure encore irrésolue.

Une nouvelle voie s'ouvre donc : le conte populaire russe existe lui aussi, et ne demande qu'à être restitué à son tour. C'est ce que proposera quarante ans plus tard Afanas'ev avec la parution de son recueil. Toutefois, avant lui, plusieurs auteurs de contes littéraires tenteront de construire leur propre image du conte populaire à travers leurs œuvres, et pour ce faire proposent d'employer certains contes des Grimm comme base d'une transposition vers un nouveau conte, cette fois composé d'éléments de la culture populaire russe, comme on le constate dans l'œuvre de Puškin (*Conte du Pêcheur*, *Conte de la tsarevna morte*) ou chez Žukovskij (*La Princesse Endormie*, *Le Tulipier*).

Cette quête du folklore et du conte russes permet parallèlement de remettre en lumière d'anciens recueils russes jusqu'alors mis de côté, eux aussi issus des années 1780, comme *Remède contre la rêverie et l'insomnie, ou Véritables contes russes* (1786), *Les Balades du grand-père* (1786), *Contes russes collectés et édités par Petr Timofeev* (1787), *Vieille chansonnette sur un nouvel air*¹ (1795). Réalisés à la suite de l'impulsion lancée par le recueil de Levšin, ces recueils contiennent un grand nombre de contes qui, pour plusieurs d'entre eux, se rapprochent grossièrement de ce que l'on peut trouver dans le recueil d'Afanas'ev, autant sur le plan structurel que dans les motifs ou les personnages présentés. Ces recueils constituent un foyer abondant d'images à partir

1 Les intitulés originaux dans l'ordre de leur mention : *Лекарство от задумчивости и бессонницы, или Собрание настоящих русских сказок* ; *Дедушкины прогулки, или Продолжение настольных русских сказок* ; *Сказки русские, содержащие в себе десять различных сказок, собранные и изданные Петром Тимофеевым* ; *Старая погудка на новый лад*.

desquelles il est aisément possible de s'inspirer, d'autant que dans la première moitié du 19^e siècle, ils étaient déjà massivement répandus dans des éditions de colportage.

Mais contrairement aux recueils de Levšin et Čulkov, ces contes n'ont longtemps pas été pris au sérieux, ni étudiés en tant que tels, et ont pour cette raison longtemps été éclipsés par les travaux de Levšin et Čulkov. Avec le recul de ces derniers, ces anciens recueils, pour la plupart anonymes, suscitent un nouvel intérêt, et se présentent progressivement comme une nouvelle source d'inspiration pour plusieurs écrivains de la période romantique. C'est ainsi que l'on retrouve dans *Les Balades du grand-père* un *Conte du berger et du sanglier sauvage*, dont Âzykov reprendra entièrement le titre et la trame narrative, *L'Oiseau de feu*, qui servira de base à Žukovskij et à Âzykov, ou encore un *Conte de Katerina Saterima* dont la première partie rappelle sans détour l'ouverture du *Tsar Saltan*.

L'intérêt pour la culture populaire ne se cantonne toutefois pas à la culture russe et à sa transposition à partir du modèle allemand : *Ašik-Kerib*, *Les Quatre sourds*, *Le Nain au violon* ou *Princesse Miluša* illustrent un intérêt commun pour la culture orientale, perse principalement, mais aussi indienne dans le cas du conte d'Odoevskij. S'inscrivant tous dans le même courant orientaliste de l'époque, lui-même intrinsèquement lié au mouvement romantique, ces contes partagent une fonction commune, celle d'ouvrir le genre du conte, son imaginaire, ainsi que la littérature russe dans une moindre mesure, à une culture étrangère exotique. Pour ce faire, le récit se déroule par exemple dans un territoire étranger, lui-même généralement représenté par des figures typiques, réduites à leur titre à consonance exotique, comme le taliari, le brahmine, le pacha, le derviche...

L'attitude envers ladite culture n'est toutefois pas toujours la même en fonction des auteurs : le conte de Lermontov, comme celui d'Odoevskij, ont par exemple pour objectif commun de vouloir rendre accessible au lecteur russe une culture à laquelle il ne peut avoir accès d'ordinaire. Lermontov s'emploie ainsi à traduire entre parenthèses chaque terme étranger qu'il utilise dans son conte, tandis qu'Odoevskij introduit son conte par une leçon sur l'Inde, expliquant sa situation géographique, son commerce et ses spécialités, avant d'entamer son récit. Dans les deux cas, les écrivains se montrent

plutôt bienveillants envers la culture qu'ils cherchent à représenter dans leur texte. À l'inverse, Zontag construit la deuxième partie de son conte sur la base d'une critique acerbe envers la culture perse, et plus spécifiquement la religion musulmane : le héros, venu de Russie, traverse ainsi les montagnes du Caucase et tourne en ridicule les personnages qu'il rencontre de l'autre côté, puis continue son voyage dans les « terres chrétiennes, là où il n'y a pas d'imposteurs¹ ». La référence à la culture étrangère sert ainsi cette fois de marche-pied pour une mise en avant de la culture russe orthodoxe, mais contribue, malgré tout, à susciter l'intérêt vers ces autres terres.

Qu'il s'agisse ainsi d'un rapport inclusif ou exclusif, le recours à ces cultures orientales doit surtout montrer que l'intérêt pour la culture populaire et pour le conte s'étend finalement aussi au-delà des frontières de la Russie, et que le recueil des Grimm, malgré son rôle de modèle global pour le genre du conte populaire, a pour effet principal de diffuser l'intérêt pour les différentes cultures populaires propres à chaque pays, et moins de focaliser cet enthousiasme autour de ses textes uniquement.

Par ailleurs, même si la publication du recueil des Grimm constitue un véritable tournant en matière de représentation du conte, la focalisation que leur travail génère autour de l'aspect populaire ne cloisonne pas le genre à ce seul modèle. Parmi les autres influences, l'une des plus marquantes est celle de Hoffmann, qui, à l'inverse des Grimm, attire le genre du conte vers une direction cette fois pleinement littéraire et romantique.

Publié pour la première fois en 1816, *Casse-Noisette, ou le roi des souris* n'est pas immédiatement qualifié de conte par Hoffmann. Il n'obtient cette qualification que trois ans plus tard, par l'intermédiaire du sous-titre du recueil des *Frères de Saint-Sérapion*², dans lequel le conte est réédité. À la différence des contes des Grimm, cette œuvre n'a pas recours au folklore et figure comme une véritable œuvre d'auteur, loin de toute idée de récit recueilli et collecté. La mise en scène du recueil, simulant une conversation d'amis fictifs se partageant des histoires, sert de récit cadre et ne vise aucunement à donner aux textes une forme d'authenticité. Sous la plume de Hoffmann, le conte

1 « Он пошел, с ружьем своим и скрипкою, в другие города, в христианские земли, где нет лицемеров [...] » (А. П. Зонтаг, *op. cit.*, с. 185.)

2 E. T. A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder, Gesammelte Erzählungen und Märchen* (Les Frères de Saint-Sérapion, recueil de récits et de contes), Berlin, G. Reimer, 1819-1821.

apparaît comme un genre entièrement issu de l'écriture, il s'agit d'une création façonnée à partir de l'imaginaire d'un écrivain. C'est davantage l'aspect fictif du récit, son épaisseur donnée par les incursions de l'extraordinaire dans un cadre ordinaire, qui marque son identité de conte. Pareil modèle trouve en Russie une réponse particulièrement favorable. La réception des textes de Hoffmann est restée positive jusqu'à la fin des années 1840, et l'influence de l'écrivain allemand se retrouve très clairement dans les contes littéraires tels que *La Poule Noire* et *Les Contes bigarrés*.

L'empreinte de Hoffmann s'observe principalement dans le fait que, au cours des années trente, le genre russe de la *skazka* tolère des formes aussi proches de la nouvelle sans s'en retrouver ébranlé. La cohabitation des contes des Grimm et de Hoffmann ne présente en effet pas les mêmes enjeux entre les contextes allemand et russe. En allemand, le terme *märchen* est une base aisément déclinable en sous-catégories (*hausmärchen*, *volksmärchen*, *kunstmärchen*), facilitant grandement la cohabitation de textes très différents sous le même qualificatif générique de *märchen*, tandis qu'en russe, si ces différentes variations étaient traduites, le mot qui résulterait serait résolument le même : *skazka*. Ce qui, en allemand, peut être différencié, ne le sera donc pas de la même façon en russe. Ainsi, la première traduction en russe de *Casse-Noisette* en 1835, a pour titre *Conte du Casse-Noisette*¹, le plaçant strictement sur le même plan que l'ensemble des autres textes qualifiés de *skazka* à la même période.

Au regard de l'ensemble des contes littéraires publiés au cours de la période romantique en Russie, l'impact de Hoffmann demeure finalement inférieur à celui des Grimm. Néanmoins, son influence a pour effet de dynamiser grandement le potentiel du genre du conte littéraire en Russie, en lui donnant un intérêt autre que son rattachement à la culture populaire, ainsi qu'en apportant une plus grande plasticité au concept russe de conte. L'influence de Hoffmann permet ainsi au conte de conserver son statut de genre littéraire, et d'éviter sa mue complète en un genre considéré comme purement populaire.

Un autre modèle issu de la littérature écrite et exerçant une influence similaire à Hoffmann est celui des contes de Perrault. Bien que d'origine bien plus ancienne (la

1 Э. Т. А. Гофман, *Сказка о Щелкуне*, *Сочинение Гофмана*, М., в тип. Лазаревых, 1835.

première publication date de 1697), ces contes ont connu une réception tardive en Russie, avec une première traduction peu répandue datant de 1768, et une seconde, plus complète, par Ivan Turgenev, en 1867. Entre ces deux dates, quelques autres traductions ont été réalisées, quoique partiellement fidèles aux textes originaux. Zontag et Žukovskij font partie de ces traducteurs. L'intérêt pour la culture française étant moins fort que celui porté à l'allemande au cours de la période romantique, les contes n'ont pas rencontré un enthousiasme marquant. Néanmoins, leur influence s'observe dans les contes de Zontag, en particulier dans les personnages de Dame Bouleau et de la Dame de la Forêt, qui font directement écho aux figures des Fées marraines régulièrement présentes dans les contes français. Un autre conte, *L'Île de la Félicité* de Madame d'Aulnoy (1690), trouve quant à lui sa réadaptation sous la plume de Dal', signe que l'influence des contes de fées, bien que mineure, est bel et bien présente.

Si l'influence de Perrault se retrouve essentiellement chez Zontag, les Grimm, eux, trouvent une réponse dans les contes de Puškin et de Žukovskij, tandis qu'Odoevskij ou Pogorel'skij s'inspirent plus nettement de l'exemple de Hoffmann. Nous le voyons, chaque nouvelle référence a pour particularité de ne pas toucher l'ensemble des auteurs de contes littéraires russes de la même manière. Plutôt que de se réunir autour d'un même modèle, les écrivains semblent davantage vouloir trouver chacun leur inspiration dans les contes de leur choix, en accord avec leur propre représentation du genre.

Ce que partagent tous ces nouveaux modèles en revanche, c'est leur absence de rattachement à la littérature classique. D'un côté, les contes populaires russes ou allemands sont associés à une période antérieure, une époque pré-classique qui serait dépourvue de toute influence culturelle étrangère. Une sorte d'ère originelle et authentique dans laquelle se trouverait la vraie identité nationale. De l'autre côté, les contes de Hoffmann sont des contes modernes, post-classiques, pleinement romantiques et innovants. Les contes de Perrault ne tombent pas exactement dans cette même modernité, d'où leur influence moindre, néanmoins leur création avait notamment été faite en opposition au classicisme de Boileau, et ils peuvent en cela être vus, eux aussi, comme non classiques. Les contes classiques qui existaient déjà, comme ceux de Levšin et Čulkov, ont quant à eux connu un recul net et fait l'objet de détournements. L'arrivée des nouveaux modèles entraîne ainsi à la fois une modification du conte et de ses

représentations possibles, et également une désacralisation des modèles classiques. En résultat, alors qu'en 1804, un article anonyme dans la revue *Patriote* qualifiait Marmontel (auteur français de contes moraux) de « père du conte » et Jean-Pierre Claris de Florian ainsi que Karamzine comme ses « successeurs¹ », c'est désormais un tout autre point de vue qui s'illustre au travers du conte littéraire russe des années 1830.

Il faut dire que le genre du conte est propice à une telle attitude, puisque son origine populaire fait de lui un genre partiellement étranger au monde de l'écriture. Initialement dépourvu de maître et de modèle idéal concret, le conte n'a été inventé par aucune figure canonique, il vient d'ailleurs, et en cela contraste nettement avec les genres comme l'ode ou la tragédie.

Cet écart volontaire par rapport aux classiques se constate également dans le rapport des écrivains avec les modèles dont ils s'inspirent. En effet, bien que l'on trouve aisément des traces des modèles dont les auteurs se sont inspirés pour façonner leurs textes, la logique n'est plus à la reproduction et la restitution de ces modèles, mais à l'appropriation, en vue de créer quelque chose d'entièrement nouveau. À la suite de sa lecture de *La Tabatière*, Belinskij déclare par exemple : « Il ne serait pas étonnant de voir le texte signé du nom de Hoffmann². », signe que le modèle demeure pris en compte, mais que le texte produit, lui, est en mesure de le dépasser.

Au cours de la période romantique, le modèle du conte et ses représentations textuelles fonctionnent donc pour les écrivains comme un matériau dynamique. Celui-ci évolue en fonction de différents facteurs, comme l'accessibilité des textes, leur rayonnement ou leur proximité avec les intérêts propres à chaque auteur. Le produit issu de ce travail d'appropriation rejoint alors à son tour le rang des nouveaux modèles potentiels, ce qui nous permet d'ajouter aux références mentionnées ci-dessus les contes littéraires russes eux-mêmes. Nous savons que Puškin a en effet servi d'inspiration à Eršov et Žukovskij, mais cette inspiration ne se limite pas au genre du conte ; les contes de Somov sont en effet suivis de près par les similaires *Veillées au Hameau* de Gogol,

1 Лупанова, *op. cit.*, с. 48.

2 « Она принадлежит к разряду фантастических повестей: через нее дети поймут жизнь машины, как какого-то живого, индивидуального лица, и под нею не странно было бы увидеть имя самого Гофмана. »
В. Г. Белинский. « О детских книгах » (1840), *Полное собрание сочинений: В 13 томах*, М., Изд-во АН СССР, 1954, т. 4, с. 108.

parues dès 1830, tandis que le *Conte du cadavre sans propriétaire connu* [*Skazka o mertvom tele, neizvestno komu prinadležašem*] aurait, dit-on¹, inspiré *Les Âmes mortes*, du même auteur.

Du fait de la cohabitation de ces multiples modèles, le conte littéraire russe de la période romantique se place donc à la croisée d'influences à la fois contradictoires et complémentaires : populaires et littéraires, mais aussi russes et européennes. Son caractère éclectique en est le résultat direct.

C. Redéfinition de la qualité littéraire

Pour la littérature russe, les années 1830 représentent une période de transition en termes d'évaluation de la qualité littéraire. L'intérêt que suscite le matériau populaire parmi les écrivains, à savoir le folklore, l'environnement rural et paysan ainsi que la langue populaire, fait que la littérature écrite, pendant longtemps maintenue dans un style élevé, presque religieux, se voit accueillir de nouveaux éléments qui, jusqu'alors, étaient considérés comme trop vulgaires ou triviaux pour trouver leur place dans une œuvre écrite. L'emploi d'éléments issus de la culture populaire est progressivement vu par certains comme nécessaire au renouvellement de la littérature russe, et si par exemple la présence d'une langue « basse » ou jugée « pauvre » suscite encore des débats au cours des années 1820, son inclusion sera un fait plus facilement accepté dès la décennie suivante.

Avec son appropriation par les écrivains au cours de la période romantique, le genre du conte n'est plus la marge qu'il a pu être précédemment. Le conte populaire est progressivement perçu comme une source d'inspiration précieuse, puisqu'il renferme à lui seul plusieurs aspects de la culture populaire russe. Quant au conte littéraire, il constitue un réceptacle idéal à l'expérimentation autour de l'emploi de ces éléments. Le genre se fait ainsi véhicule de l'introduction de thèmes, de termes et d'images qui, jusqu'à il y a encore peu, n'avaient pas leur place dans la littérature écrite.

¹ P. В. Иезуитова. *Пути развития романтической повести. Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра*, Л., Наука, 1973, с. 96.

Mais cette réhabilitation ne signifie pas une élévation du conte en tant que genre. Au contraire, c'est justement parce qu'il s'agit d'un genre bas qu'il suscite l'intérêt. La trivialité figure alors comme une richesse pour le conte, puisque c'est en partie par son biais que l'œuvre apporte une forme de nouveauté.

Mise au premier plan, la trivialité se décline sous différentes formes et peut toucher autant le sujet du conte que son cadre, les personnages ou encore le registre. Son rôle est particulièrement important pour le fonctionnement du merveilleux, car elle sert de contrepoids, et permet de souligner par la banalité de l'environnement ou du personnage l'aspect extraordinaire des éléments magiques qui font irruption dans le récit. Créer un conte littéraire revient par conséquent pour l'écrivain à devoir également façonner un contexte à la fois quelconque et représentatif, destiné à être ébranlé ou complètement effacé par le merveilleux dans la suite de l'histoire. Pour *Le Conte du Pêcheur*, la trivialité du cadre, que l'on retrouve dans la hutte et la bassine fendue, sert par exemple de point de départ et de point d'arrivée au récit. Dans *Le Petit Cheval bossu*, en revanche, le conte démarre par un père demandant à ses fils de surveiller les récoltes au cours de la nuit, et évolue en une succession d'épisodes merveilleux.

Très fréquemment, les éléments triviaux se rapprochent de ce que l'on pourrait retrouver dans les contes populaires, comme une isba, la vie modeste d'un vieillard et de son épouse, un cadre rural... Néanmoins, cet attrait pour l'« insignifiant » s'étend aussi à d'autres aspects : *La Chenille [Červáčok]* d'Odoevskij est une parfaite illustration d'un décalage de focalisation vers le domaine du petit ou de l'anecdotique, tandis que dans *La Poule noire* et *Dame Bouleau*, c'est la vie quotidienne et les bêtises d'un enfant qui font partie intégrante du récit et sont mis en avant. Dans le cas d'un conte suivant l'histoire d'un personnage moins quelconque, comme un fils de tsar, c'est davantage dans le comportement du héros et ses erreurs grossières, à la manière d'Ivan ne suivant pas les conseils simples du Loup gris, que la trivialité semble trouver une place.

Au regard de l'ensemble des contes littéraires écrits au cours de la période romantique, il paraît évident qu'une majorité d'écrivains embrasse volontiers cette capacité du genre à accueillir des éléments triviaux et à les mettre en lumière. L'opportunité n'est néanmoins pas toujours saisie pour les mêmes raisons : pour Puškin,

l'emploi d'un cadre ou d'un registre populaire s'apparente par exemple plus à une forme d'impertinence et de jeu littéraire, tandis que dans les contes de Somov, le recours à la trivialité sert plutôt un intérêt ethnographique, en témoigne l'importance donnée au jeu des *babki* dans *Nikita Vdovinič*.

À la différence de ce qu'a pu écrire Gogol, toutefois, l'attention portée aux éléments triviaux dans le conte littéraire s'inscrit avant tout dans une narration laconique. Il ne s'agit pas de mettre en avant le caractère sale ou vulgaire de quelques détails spécifiques et d'insister à leur sujet, mais à l'inverse d'en faire une partie intégrante et normalisée d'un environnement anodin que le merveilleux s'emploiera par la suite à bousculer¹.

En faisant de la trivialité une partie intégrante du récit, on la place sur une échelle de valeur différente. Plutôt que de faire de l'environnement modeste une condition que le héros cherche à quitter, plusieurs contes littéraires en font un symbole d'authenticité et de richesse spirituelle. C'est ainsi que la cuillère en bois offerte à Betula par Dame Bouleau, initialement présentée comme un objet quelconque, se révélera plus tard bien plus utile que la pièce d'or qu'espérait initialement recevoir la mère de la jeune enfant. *Le Conte du Pêcheur*, *La Poule noire*, *Le Petit Cheval bossu* et d'autres contes encore partagent une logique similaire, de sorte que si la trivialité acquiert de son côté une forme de richesse et d'importance, la richesse matérielle, elle, perd de sa grandeur et se retrouve détournée, désacralisée, ou bien réduite à un symbole de vanité.

C'est donc un processus d'inversion entre le trivial et le précieux qui s'opère dans le conte littéraire : le monde du bas gagne en importance sur celui du haut, renversant leur position. Ce processus que Bahtin qualifierait de carnivalesque rejoint directement ce que l'on peut trouver communément dans les contes populaires, comme par exemple un jeune paysan qui s'élève au rang de tsar à la fin du récit. Contrairement aux contes populaires, en revanche, le conte littéraire russe de la période romantique module cette inversion hiérarchique à travers différents aspects, en fonction du conte dont il est question. Ainsi le renversement entre le protagoniste et l'autorité en place se retrouve par exemple nettement dans *Le Petit Cheval bossu*, mais dans *La Poule noire*, l'inversion se produit dans un autre type de hiérarchie, à savoir celle entre l'enfant et

¹ Seules quelques exceptions, comme *Le Pauvre Cheval*, déjà mentionné plus haut, s'attardent réellement sur le caractère misérable de l'environnement dépeint.

l'adulte ou entre l'élève et le professeur. Dans *Le Conte du Pêcheur* ainsi que *Nikita Vdovinič*, c'est la vanité et le désir de l'épouse du protagoniste de posséder toujours plus qui finit par se retourner contre elles. L'élévation sociale s'apparente ainsi à une chute. Quant à l'objet magique, il possède une apparence banale dans plusieurs récits, le rendant de fait plus riche qu'un objet matériellement précieux. Lorsqu'il s'agit d'un objet sophistiqué, comme la tabatière d'Odoevskij, l'apparence raffinée de l'objet devient anecdotique, et c'est le mécanisme ou la fonction qui sont mis au premier plan.

Cette inversion des valeurs se retrouve également dans la manière dont le conte littéraire de la période romantique se détache du modèle issu du XVIII^e siècle, notamment des contes de Levšin et Čulkov. Ces derniers, en associant le conte à un récit moral ou épique, tentent en effet de réduire l'aspect trivial du genre en le maquillant derrière une apparence plus honorable. Cette apparence, néanmoins, n'a plus la même place dans le conte littéraire des années 1830, et finit même parodiée, signe d'une véritable inversion des valeurs. Le conte littéraire revendique désormais son inclinaison vers le bas et démontre à sa façon, autant sur le plan du récit que sur le plan littéraire, que la trivialité dispose elle aussi d'une forme de richesse.

Si néanmoins le conte littéraire peut se permettre ce genre d'inclinaison, c'est en grande partie parce que la trivialité fait partie intégrante du genre. Comme nous l'avons dit, le genre du conte est longtemps resté un genre bas, au même titre que le roman. Il n'est donc pas anormal de trouver dans une œuvre qui se revendique comme conte un registre ou des éléments qui eux aussi sont issus de l'environnement populaire ou plus largement sont rattachés à une forme de trivialité. Accepter le conte revient à accepter ce qu'il implique. Le contraste que produit la présence d'un vieillard vivant dans une *isba* n'est pas le même au sein d'un conte littéraire qu'au sein d'une ballade. Rappelons que c'est spécifiquement ce contraste entre registre bas et élevé qui a valu à *Ruslan et Ljudmila* d'être l'objet de nombreux débats.

De ce point de vue, le conte littéraire peut être envisagé comme un genre relativement permissif. Du fait de son détachement des carcans classiques dont il n'est pas directement issu, le conte littéraire n'apparaît pas au début des années 1830 comme un genre véritablement sérieux, et encore moins comme un genre sacralisé. C'est

spécifiquement le fait qu'il ne soit « qu'un conte » qui permet aux écrivains d'expérimenter librement, sans se préoccuper du fait que leur création ne dispose pas d'un caractère particulièrement noble ou sophistiqué.

Écrire un conte apparaît alors pour les écrivains comme une justification suffisante pour créer et proposer à la littérature une œuvre facile à lire, écrite dans une langue homogène et accessible (surtout différente des textes classiques), et dont les mécanismes narratifs sont prévisibles et apparents. Le conte littéraire place le récit au premier plan, et la manière dont ce dernier est rendu accessible dépend en grande partie de la manière dont il est écrit. Le fait que l'auteur de conte littéraire ne cherche pas un registre élevé et une forme textuelle complexe va donc de pair avec une volonté de faciliter l'accès à l'histoire qu'il raconte. Plus la narration est claire, plus le récit aura d'impact et d'efficacité. Puisqu'il s'agit de l'une des caractéristiques des contes oraux et populaires, le genre du conte littéraire offre naturellement la possibilité aux écrivains d'utiliser plusieurs fois les mêmes termes ou encore les mêmes ressorts narratifs à l'intérieur d'un même texte. C'est de cette façon que Puškin peut se permettre de répéter à trois reprises, presque mot pour mot, des parties entières du *Tsar Saltan*.

En d'autres termes, l'appartenance d'une œuvre au genre du conte rend légitime des écarts esthétiques qui, dans un autre genre, pourraient être critiqués. Avec l'évolution de la prose et du roman dans les années qui suivent, ces mêmes écarts finiront par devenir la nouvelle norme.

Tous les auteurs de contes littéraires ne profitent néanmoins pas de la même manière de cette liberté offerte par le genre sur le plan de la langue. Si par exemple Somov enrichit ses contes d'un style et d'un lexique populaire affirmé, Odoevskij n'est pas aussi radical, et la manière de s'exprimer de ses personnages enfants, tel que Miša ou Rukodel'nica, s'avère exagérément polie et courtoise. Quant à Katenin, il ne semble pas du tout adhérer à cette façon d'écrire, et choisit de conserver pour son conte, conjointement à un ton ouvertement parodique, une forme stricte (le huitain) et un registre élevé. Plusieurs strophes font à ce titre part d'un sentiment d'isolement du poète, autant vis-à-vis du peuple que de la critique, possiblement en rapport avec la

divergence de point de vue qu'il pouvait y avoir entre lui et les autres écrivains de cette période.

Cet isolement ne sera néanmoins pas permanent, car si au début des années trente, la proximité du conte populaire avec la culture populaire nourrit son rôle de genre original à ne pas prendre au sérieux, l'évolution que subit le conte littéraire au cours de la période romantique fait qu'à l'horizon 1840, les références à la culture populaire finissent à leur tour par devenir la cible de détournements, car devenues trop sérieuses.

Le conte littéraire garde en effet de particulier qu'il est une œuvre écrite et signée. Ainsi, si le conte littéraire rejoint le conte populaire sur le plan de la mise en avant de la trivialité, il s'en distingue également dans la position qu'il occupe au sein de la littérature écrite. Comme le conte littéraire fait nécessairement partie de l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain, il entre en contact avec les autres textes que celui-ci a pu écrire, et se place de cette façon à leur niveau. Que des écrivains comme Puškin ou Žukovskij, dont la production écrite était suivie de près, choisissent de publier des contes signés de leur nom, n'est pas sans conséquences ni pour l'auteur, ni pour le genre. Pour l'écrivain, cela peut être perçu comme une forme d'abaissement, tandis que pour le conte, le mouvement est inverse. Alors, progressivement, la trivialité du conte devient une question sérieuse : elle doit être authentique, refléter l'identité nationale et populaire russe, correspondre à une couleur locale bien précise. Pareille vision évolue à tel point que lors de la parution du *Conte du Loup gris*, Pëtr Pletnëv relaie dans une lettre adressée à Žukovskij les craintes de Vâzetskij à propos de potentielles critiques qui risquent d'être formulées à l'encontre de l'œuvre, reprochant à cette dernière de ne pas être assez fidèle « aux éclatantes couleurs de la langue russe des contes » :

Он [Вяземский] полагает, что сказка ваша, со всею прелестию своею, не защитит вас от критики людей, совершенно с разных сторон смотрящих на этот род поэзии. Так называемые ревнители народности скажут, что Иван Царевич лишён ярких красок сказочного русского языка и больше представляет собою собственное ваше сочинение. Выдающие себя за художников-космополитов будут говорить, что ваша сказка ниже тех произведений ваших, которыми выразился личный поэтический ваш характер. Ни те, ни другие не оценят присутствия русской фантазии, живого вашего сочувствия к героям повести, верности языку наших сказок, и той изумительной простоты, которой вы не нарушили ни разу во всём столь длинном рассказе¹.

Mais comme pour conserver une logique de renversement des valeurs, l'inversion qui jusqu'à présent se faisait entre le monde du bas et le monde du haut se poursuit d'une autre manière, de sorte que dans *Princesse Miluša* d'abord, puis *Baba-Âga*, *jambes d'os* et *L'Oiseau de feu*, ce sont les éléments caractéristiques du conte populaire, comme ses personnages ou sa logique narrative, qui sont ouvertement parodiés. Pour Nekrasov, il s'agira ainsi de dépeindre une Baba-Âga qui embrasse avec fougue le protagoniste du conte dont elle est éperdument amoureuse, tandis que pour Âzykov, les frères d'Ivan, partis à la recherche de l'Oiseau de feu, feront un détour par une taverne en Angleterre, où l'un des deux frères, ivre, tombe amoureux d'une serveuse du nom de Cunégonde.

Le style bas et la trivialité issus de la culture populaire ne sont donc pas hégémoniques pour le conte littéraire de la période romantique. Plutôt que résumer le conte littéraire à l'emploi d'un style bas en opposition à un style élevé, nous proposons plutôt de rapprocher le texte du conte littéraire d'une parole, là où les textes classiques s'apparenteraient davantage à une déclamation ou récitation.

Ce que partagent les contes littéraires de la période romantique est en effet surtout une forme de spontanéité textuelle, c'est-à-dire l'idée d'un texte donnant l'illusion d'être créé au fur et à mesure que le récit avance. Le fait que le texte du conte ne soit pas rigidifié par des règles strictes en termes de forme ou de registre aide en effet à lui

1 М. Азадовский, *Литература и фольклор, очерки и этюды*, Л., Художественная литература, 1938, с. 120.
Pour un rapide tour d'horizon de la réception des contes de Žukovskij, voir également Еремеев, *op. cit.*, с. 83-83.

donner une souplesse qui, par exemple, autorise facilement les incursions de l'écrivain narrateur au cours du récit. Ces commentaires extra-diégétiques, avec les répétitions, font partie de ces éléments qui donnent au texte un aspect moins travaillé et donc plus spontané. Le style bas présent dans certains contes littéraires pourrait donc être vu comme l'une des facettes d'un autre style, cette fois véritablement commun à tous les contes, que nous pourrions qualifier de style « parlé » qui varie en fonction de la voix et de la façon dont chaque écrivain cherche à s'exprimer.

Cette illusion de « vocalité » (à distinguer de l'oralité, qui suggère un style surtout populaire¹), qu'apporte le conte littéraire à la littérature écrite russe, s'inscrit dans la transition plus vaste qui s'effectue au cours de la période romantique, allant d'une littérature hiérarchisée entre genres et styles élevés et bas, à une polyphonie de styles moins canoniques, et plus individuels.

Il convient en effet de prendre en compte le nouveau paradigme romantique dans cette forme de tolérance accordée au genre du conte littéraire par la littérature écrite.

Le fait que le conte littéraire n'ait pas trouvé de véritable place dans la littérature classique s'explique notamment par le fait que le contexte littéraire n'était alors pas en mesure de procéder à une telle inclusion : une adaptation du genre était nécessaire, c'est-à-dire qu'il fallait lui donner une apparence plus honorable ainsi qu'une vertu morale manifeste, ce qui a été fait, sans susciter vraiment l'intérêt. Le changement de point de vue sur la culture populaire qui s'opère en Russie à partir de la période romantique a, à l'inverse, ouvert une nouvelle brèche dans laquelle le genre du conte s'est naturellement engouffrée. Nous pourrions potentiellement voir le conte littéraire tel qu'il apparaît au cours de la période romantique comme une autre forme d'adaptation du genre du conte, afin qu'il convienne aux préoccupations de la période, néanmoins il apparaît que, contrairement à la période classique, ces mêmes préoccupations sont par défaut bien plus en phase avec ce que le genre du conte était en mesure de proposer dès le départ.

Les priorités du conte oral et populaire, à savoir être compris pour divertir, font que le conte littéraire a aisément pu se permettre de contourner des principes longtemps

1 Nous revenons plus longuement sur le sujet dans le premier chapitre de la partie 2 de la thèse.

Chapitre 1. S'affranchir des classiques

inscrits dans la littérature écrite, et donc se placer en opposition aux modèles classiques. Si le genre du conte littéraire connaît alors un développement soudain, c'est parce que pour la première fois au sein de la littérature russe, sa présence fait sens.

Chapitre 2. Se positionner dans la construction d'une littérature russe nationale

A. (Re)Trouver le conte populaire russe

La publication du recueil des frères Grimm a impacté la réception des contes populaires russes sous deux aspects. D'abord, l'ouvrage a rendu envisageable l'idée de réaliser un travail similaire en Russie avec les contes populaires russes. Ensuite, il a posé les bases concrètes d'une représentation du conte populaire comme genre de la littérature écrite. Le recueil de contes allemands a donc mis en lumière l'existence des contes populaires et la richesse qu'ils recèlent pour la culture à laquelle ils appartiennent. Mais surtout, le recueil a rendu évident le fait qu'en Russie, on ne disposait pas encore de document équivalent pouvant servir de référence tangible à ce qu'est un conte populaire russe. Et ce sentiment de manque s'est probablement renforcé avec le constat de la ressemblance que partagent certains contes populaires publiés par les Grimm et ceux encore connus à cette époque en Russie. En d'autres termes, l'ombre des contes populaires allemands dans la littérature européenne a dessiné les contours des contes populaires des autres cultures, révélant par cet effet leur grande absence.

Dans la Russie de la première moitié du 19^e siècle, ce vide n'était pas non plus total dans la littérature écrite. Nous avons en effet déjà mentionné les quelques recueils publiés à partir de 1770 qui contiennent, pour certains, des textes relativement proches de ce que l'on retrouvera dès 1855 dans les récits collectés par Afanas'ev. L'un d'eux (*Ivan et le loup gris*), a même été directement tiré des *Remèdes contre l'insomnie*.

Toutefois il paraît anachronique d'envisager ces anciens ouvrages comme des recueils de contes populaires au sens où les frères Grimm l'entendent à partir de 1812. En effet, contrairement au projet allemand et à celui d'Afanas'ev, ces recueils ne véhiculaient alors pas d'intention réellement scientifique, ou du moins celle-ci n'était pas la première motivation à l'origine de la création de l'ouvrage. Aucune information n'est par exemple donnée au sujet des lieux de collectes des différents récits, tandis que la question de leur authenticité ne se pose pas. Les textes en eux-mêmes sont manifestement retravaillés et adaptés pour convenir à une forme écrite dédiée à la lecture, sans oublier que les titres des recueils véhiculent en premier lieu une idée de divertissement, tout comme le format d'éditions de colportage dont ces ouvrages font partie. Malgré leur aspect précurseur, ces recueils ne peuvent donc être considérés comme des répertoires fiables de contes populaires russes et seraient plutôt à rapprocher d'œuvres écrites en vue de divertir plutôt que comme un inventaire de textes destinés à être conservés.

Au cours de la période romantique, donc, le conte populaire russe n'a, contrairement à son équivalent allemand, encore aucune véritable ressource pouvant lui servir de référence objective. Les quelques traces déjà présentes dans la littérature écrite témoignent néanmoins de son existence et de son empreinte dans la culture littéraire, une base n'attendant qu'à être développée davantage, à présent qu'un travail similaire a été réalisé ailleurs.

Mais qui pour s'en charger ? À partir de 1855, le recueil d'Afanas'ev sera envisagé comme l'une des réponses les plus complètes, si ce n'est la plus complète. Son emploi par Propp au siècle suivant finira de canoniser son statut actuel de référence que nous lui connaissons. Mais d'autres, avant lui, ont tenté de relever cette tâche. La collecte la plus volumineuse est aujourd'hui attribuée à Dal', dont les archives ont par la suite contribué à la publication du recueil d'Afanas'ev. Toutefois, au-delà de la simple collecte et transcription de contes populaires, les années 1830 et 1840 ont surtout vu l'image du conte populaire russe se développer au sein de la littérature russe à travers les contes littéraires publiés au cours de cette période.

En réponse à ce vide référentiel révélé par le recueil des Grimm, les contes littéraires peuvent en effet être vus comme des substituts potentiels des contes populaires russes au sein de la littérature écrite. Leur qualificatif de *skazka*, les éléments reconnaissables, comme les formules, les personnages, la structure des récits, ont sans équivoque construit un pont entre le récit populaire et l'œuvre littéraire.

Pour autant, nous ne pouvons pas dire que le conte littéraire remplit exactement le même rôle que le conte populaire, ni qu'un écrivain qui produit un conte de son cru cherche à placer son œuvre au même niveau que les contes populaires. La présence systématique de l'auteur, même camouflé derrière une figure de conteur, fait que le conte littéraire ne peut être qu'une tentative de simulacre de conte populaire. Et finalement, à l'exception de quelques cas extrêmes comme Saharov, qui choisit de faire passer ses textes comme authentiques¹, aucun écrivain de la période romantique n'aura pour réel objectif de faire de son conte littéraire un conte populaire. Seulement, du fait de l'absence du conte populaire russe dans la littérature russe à cette époque, il est naturel pour le conte littéraire de se confondre avec lui aux yeux des écrivains comme des lecteurs. Le conte littéraire présente en effet la capacité de pouvoir illustrer ce que le conte populaire peut être, il donne une idée de ce à quoi ce dernier peut ressembler en employant différents éléments qui lui sont caractéristiques ainsi qu'en revendiquant leur provenance. De ce point de vue, avant qu'Afanas'ev ne fixe le conte populaire russe autour de textes et d'une forme précise, celui-ci s'était en réalité déjà progressivement construit en parallèle du conte littéraire, sans toutefois adopter véritablement une apparence concrète sous forme écrite.

Le fait que ce caractère évasif du conte populaire russe s'entretienne ainsi pendant deux décennies n'est pas étonnant quand on essaie de l'envisager à partir d'un point de vue romantique. Plutôt qu'une donnée concrète et finie, le conte populaire russe s'apparente davantage à une idée, un sentiment, voire un souvenir, dont la caractéristique la plus importante est qu'il est théoriquement partagé par l'ensemble du peuple russe. Le conte populaire russe touche à une culture commune, une culture, avant tout, nationale. Ainsi, chaque conception personnelle du conte populaire russe est rattachée à un ensemble dont les représentations potentielles sont virtuellement infinies.

1 И. Лупанова, *op. cit.*, с. 432-435.

Le conte populaire touche même au domaine du sensible et de l'individualité, comme le suggère la réception de Belinskij vis-à-vis des contes de Puškin dans lesquels il ne « sent » pas la présence des contes populaires russes¹. Le conte populaire échapperait donc au principe classique des critères formels pour appartenir plus naturellement au domaine de l'instinct et de la sensibilité de l'individu, sous-entendu l'individu russe.

Une bonne connaissance du conte populaire russe s'apparente finalement à une bonne connaissance de la culture russe nationale. Mais propre à tout idéal romantique, l'idée de retrouver le conte populaire tel qu'il a réellement été ne sera en réalité jamais satisfait, car la subjectivité inhérente à la perception de ce qu'est la culture russe, la langue russe, le conte russe aboutira avant tout à une multiplicité d'interprétations conflictuelles, en particulier dans le domaine de la critique, si l'on en croit le point de vue fluctuant de Belinskij sur la question. C'est à se demander si cette « odeur russe » cherchée par Belinskij ne se trouve finalement pas avant tout dans le terme *skazka* lui-même.

Il demeure néanmoins que l'aspect conceptuel qu'acquiert le conte populaire russe au cours de cette période en fait un sujet particulièrement séduisant pour la littérature romantique, et donc pour ses écrivains, justifiant une nouvelle fois l'intérêt que ces derniers ont pu lui porter.

Une comparaison entre les premiers contes écrits par Žukovskij au début des années trente et ceux publiés une décennie plus tard démontre justement une évolution nette en direction de ce que l'on trouvera par la suite chez Afanas'ev, en particulier d'un point de vue structurel. L'apparition de contes parodiques utilisant les codes du conte populaire à partir de la deuxième moitié des années trente illustre de son côté la rapidité avec laquelle le concept de conte populaire russe a fini par se fixer à cette époque autour d'idées et d'éléments textuels précis par le biais du conte littéraire.

Le rapport entre le conte littéraire et le conte populaire ne peut donc pas être réduit à une simple imitation, puisque celle-ci est presque assurément vouée à l'échec. Il nous semble plutôt que le conte littéraire s'inscrit dans trois différents processus vis-à-vis du conte populaire.

1 Еремеев, *op. cit.*, c. 28.

Le premier rapport que nous qualifierions de réhabilitation ou de « littérisation » a déjà évoqué précédemment. Le conte populaire, longtemps considéré comme genre n'étant pas au niveau de la littérature écrite, a su trouver une place et un rôle dans la littérature écrite, en partie par le biais du conte littéraire. Ce dernier, du fait de son statut de conte, a rendu naturel la présence dans une œuvre écrite d'éléments issus d'une culture populaire qui, jusqu'alors, peinait à trouver une place au sein des lignes d'un texte littéraire.

Nous ajouterions à cela un processus de construction du conte populaire comme genre discursif par le biais du conte littéraire. En écrivant un conte présenté comme inspiré d'un récit issu de la culture populaire, l'écrivain dresse une frontière entre son texte et la source qu'il convoque. Il intègre une forme d'altérité à son œuvre en se défaussant d'une partie de son autorité créative et dessine de cette façon les contours d'un type de récit différent du sien et dont il s'inspire. Le concept de conte populaire acquiert de cette manière une valeur littéraire, quand bien même il ne serait fait référence à aucun texte en particulier, et se construit de cette façon comme un genre spécifique. La distinction se fait sur plusieurs niveaux, à la fois entre le conte populaire et le conte littéraire, mais aussi entre le conte populaire et les autres genres littéraires, tout comme avec les autres genres de la littérature orale, comme la chanson, la byline ou la comptine. Ces différences ne sont néanmoins pas encore clairement théorisées, mais elles deviennent de plus en plus sensibles.

Le troisième processus serait enfin un processus de concrétisation du conte populaire par la voie du conte littéraire. Nous l'avons dit, le conte populaire russe à l'horizon de la période romantique relève davantage de l'idée que du texte. Or nous observons que le conte littéraire a pour effet de rendre le conte populaire plus concret, justement par la voie textuelle, en faisant de ses composants récurrents (le rythme ternaire, les formules, les noms des personnages...) des éléments textuels définis. Ce processus de concrétisation présente toutefois comme particularité de concerner différents aspects du conte populaire en fonction des écrivains. Somov fait par exemple le choix de se concentrer principalement sur la langue, autant à travers le registre que le lexique employé. À travers ses contes, c'est donc l'idée de ce que peut être la langue du conte populaire qui gagne en précision. À l'inverse, Žukovskij opte pour une langue poétique

qui lui est propre, mais puise la majorité de son inspiration du conte populaire russe dans les images récurrentes qui en sont issues. C'est ainsi que l'on retrouve dans ses textes les figures iconiques de Baba-Âga, Ivan, ainsi que les objets magiques comme la nappe magique ou le chapeau rendant invisible. En mettant l'accent sur ces éléments, Žukovskij participe à la consolidation de leur statut d'éléments incontournables et de symboles du conte populaire russe. Dans les contes de Puškin, en revanche, nous remarquons que les personnages principaux de ses récits sont soit de son cru, soit des archétypes présents dans tous les contes populaires. Plutôt que dans l'appareil culturel du conte populaire, ce serait davantage dans la structure narrative et l'emploi de formules caractéristiques que Puškin trouve son inspiration, contribuant lui aussi à sa manière au processus de concrétisation du conte populaire russe.

Nous le voyons pour chacun de ces aspects (langue, images, structures), ils n'ont rien de surprenant et correspondent dans le cas des exemples donnés aux personnalités des écrivains et à leurs centres d'intérêt respectifs : les compétences d'ethnographe de Somov, l'intérêt de Žukovskij pour le folklore et l'intention novatrice de Puškin. Le conte populaire, à travers le conte littéraire de la période romantique, se serait donc finalement plus construit sur un assemblage de points de vue subjectifs d'écrivains que sur une représentation collective consensuelle. Chaque auteur disposait de sa propre façon d'envisager le conte populaire russe, l'attrait pouvant être d'ordre culturel, sociologique ou purement littéraire, et c'est dans cette polyphonie d'affinités que l'identité du conte populaire a fini par se façonner, jusqu'à se concentrer autour de la représentation proposée par Afanas'ev.

La façon dont le conte populaire russe apparaît dans le conte littéraire de la période romantique relève donc toujours de l'interprétation personnelle. C'est pourquoi, de la même manière qu'avec les recueils de contes russes du 18^e siècle, on ne peut considérer la façon dont les contes populaires sont représentés dans les contes littéraires comme un matériau réellement fiable et authentique sur le plan folkloristique. Nous parlons donc d'éléments textuels dont le rôle est d'incarner une origine populaire, tout en étant eux-mêmes des constructions directement fabriquées par l'esprit d'un écrivain.

L'hétérogénéité de la forme du conte littéraire de la période romantique s'adjoint donc d'une autre hétérogénéité, celle des représentations du conte populaire russe des écrivains. L'individualité inhérente au genre s'exprime par conséquent aussi dans ce rapport particulier qu'ont certains contes littéraires avec les contes populaires, et plus particulièrement les contes populaires russes : chaque conte littéraire est porteur d'une vision et de choix créatifs différents, y compris en ce qui concerne la manière dont le conte populaire est employé comme source d'inspiration.

Ce n'est donc pas sans recul que notre regard doit être porté sur la manière dont le conte populaire grandit progressivement entre les lignes du conte littéraire. Peut-on réellement parler de conte populaire, lorsque les éléments qui en sont hypothétiquement issus proviennent en réalité plus d'une représentation personnelle que d'une source authentique véritable ? N'y a-t-il pas là un jeu d'influence complexe selon lequel nous considérons aujourd'hui comme propres à la culture populaire des éléments qui, en réalité, ont obtenu ce statut en raison de l'emploi qu'un écrivain en a fait ?

Ces questionnements nous ramènent au fait que le concept de conte populaire demeure avant tout une construction littéraire complexe. Ainsi, à travers le conte littéraire, ce n'est pas tant l'origine des éléments associés à la culture populaire qui est de première importance, que le fait qu'ils soient à la fois étrangers à l'auteur et familiers à un ensemble d'individus, dans le cas présent, des individus constituant le peuple russe. La question de la réelle authenticité des éléments et de la façon dont ils sont traités ne se pose pas pour l'écrivain, son objectif est d'atteindre suffisamment d'altérité dans son écriture pour que ce qu'il produise finisse par se rattacher partiellement à une matrice d'éléments déjà connus. De ce point de vue, il nous semble que le conte littéraire de la période romantique participe justement à la construction de cette matrice en indiquant quels sont les éléments reconnaissables du conte populaire russe.

Quel rôle, alors, pour les contes littéraires dépourvus de tout rapport avec les contes populaires ? Selon nous, les basculer dans une catégorie à part ou les reléguer au rang d'exception en raison de cette différence serait contre indiqué, car cela remettrait en question leur statut de conte. Certes, dans le cas de la période romantique, ces contes

sont minoritaires, mais ils ne sont pas sans impact sur le développement du conte populaire. Leur effet serait selon nous de l'ordre du miroir grossissant.

En écrivant de nombreux contes littéraires dépourvus de références aux contes populaires, Odoevskij se démarque nettement des autres écrivains. Pourtant, cette absence du conte populaire relève bel et bien d'un choix de sa part, et non d'une potentielle méconnaissance des contes populaires. *Moroz Ivanovič* le prouve, faisant justement figure d'exception au sein de l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain romantique en raison de sa proximité avec les contes populaires. Cette même position d'exception fait qu'il se retrouve aisément mis en perspective avec les autres contes de l'auteur, et l'absence de références aux contes populaires dans ces autres textes fait que l'impact de leur présence, dans *Moroz Ivanovič*, se retrouve démultiplié. Au jeu des différences, les éléments caractéristiques des contes populaires se démarquent naturellement et deviennent plus facilement identifiables. Pareil rapport s'observe à la moindre comparaison entre l'œuvre d'Odoevskij et celle de Puškin ou Žukovskij, par exemple.

Ainsi pouvons-nous dire que les contes littéraires dépourvus de rapports avec les contes populaires facilitent finalement l'identification des éléments issus de la culture populaire dans les contes littéraires qui les emploient. La mise en contact des textes est donc indispensable et rendue possible par le fait que l'ensemble des œuvres dont il est question partage la même qualification de conte.

Que le conte littéraire mette ou non en avant le conte populaire russe à travers ses lignes, nous comprenons que le rapport entre ces deux types de récits ne peut être réduit à une simple relation entre imitateur et imité.

Derrière l'usage du conte populaire comme source d'inspiration, nous voyons surtout un apport concret du conte littéraire sur la représentation et la réception du conte populaire à l'époque romantique, à la fois comme concept, mais aussi comme récit et comme texte. En fonction de la manière dont il est construit, le conte littéraire présente une capacité suggestive, il formalise l'idée du conte populaire en concrétisant certains de ses aspects par voie textuelle. Ce faisant, le conte populaire russe, par le biais du conte littéraire, devient un objet de débat observable, de sorte que l'on puisse dire si oui ou non telle représentation correspond à ce que l'on considère comme approprié pour un

conte populaire russe. Cette construction du conte populaire comme concept se fait, entre autres, sur un mécanisme de focalisation, le conte littéraire mettant en valeur certains aspects et éléments du conte populaire, renforçant leur idée de récurrence ainsi que leur statut de référence.

L'apparition à partir de la deuxième moitié des années 1830 de contes parodiques illustre parfaitement ce processus de concrétisation que connaît le conte populaire : une fois les traits principaux repérés, il s'agit par la suite de les détourner. C'est sans doute avec cette idée en tête que Nekrasov fait le choix de qualifier son conte de « conte populaire en vers » en 1841, malgré sa forme versifiée et le caractère excessivement parodique de l'antagoniste principale.

Comprenons par là que si le conte littéraire a contribué à la construction du conte populaire russe au cours de la période romantique, l'inverse est également valable. Les occurrences d'éléments caractéristiques de la culture populaire russe dans les contes littéraires sont en effet autant d'enrichissements apportés au genre ainsi qu'à la littérature russe en général. Ces contributions se sont faites sur de nombreux plans, à savoir celui de la langue, mais aussi de l'imaginaire, de la logique créative ou encore de la forme littéraire, jusqu'à atteindre le statut d'élément à parodier, signe d'une intégration complète à la littérature écrite en l'espace de moins d'une décennie.

C'est donc un véritable rapport de réciprocité qui s'est installé entre le conte populaire et le conte littéraire au cours de la période romantique. Une contribution réciproque qui s'est néanmoins établie dans une tension forte causée par la cohabitation entre une volonté de rétablir une forme de culture collective populaire à l'écrit et une impossibilité de contourner le prisme subjectif des représentations individuelles de cette même culture. Ces conditions antagonistes particulières font que l'hétérogénéité des contes littéraires demeure omniprésente et se superpose à celle des représentations du conte populaire, à tel point qu'aucun profil type de conte populaire russe ne se dessine véritablement à travers les lignes des contes littéraires de cette période, une fois mis en commun.

B. Créer un conte russe

La culture populaire joue un rôle central dans le développement du nationalisme russe au cours de la période romantique. Elle apparaît en effet à la fois comme un héritage authentique sur lequel s'appuyer et aussi comme la preuve concrète qu'une culture commune à tous les membres d'un « peuple russe » existe toujours malgré la présence de l'influence occidentale.

De ce point de vue, les contes populaires ont une importance non négligeable, puisqu'ils incarnent un produit concret de cette culture, au même titre que la chanson ou que les proverbes, que justement Dal' s'est employé à réunir dans un recueil. Mieux connaître et comprendre les contes populaires, c'est entre autres mieux saisir ce qui compose la culture populaire russe, et donc la culture russe dans son ensemble.

Le conte littéraire, comme nous l'avons dit, est une forme d'appropriation par les écrivains du conte populaire. Il est un moyen de montrer comment les contes populaires, et la culture dont ils sont issus, sont perçus par l'écrivain, mais aussi comment ils sont compris et dans quelle mesure ils sont connus. Mais surtout, du fait de son qualificatif spécifique, le conte littéraire se voit attribuer les mêmes caractéristiques que le conte populaire, à savoir son rapport à la culture populaire, et par association, la culture nationale. En d'autres termes, si le conte littéraire est un conte, alors il doit avoir une relation étroite avec la question de l'identité nationale. Il doit naturellement disposer d'une couleur locale, être représentatif de la culture russe, puisque c'est finalement ce que son qualificatif de conte semble annoncer.

Nous le voyons, cette lecture résulte essentiellement d'une projection subjective, suscitée par le genre du conte en tant que tel. Mais malgré cela, nous ne pouvons légitimement l'ignorer. La réception scientifique des contes littéraires russes en a d'ailleurs fait un axe d'analyse majeur, signe d'un rapport étroit entre le genre et la question nationale. Pourtant, nous l'avons dit, tous les contes littéraires russes de la période romantique ne disposent pas d'un même rapport vis-à-vis de la culture populaire ; tout dépend des affinités de l'écrivain à l'initiative du texte. Faut-il par là comprendre que certains contes littéraires sont plus marqués d'une empreinte culturelle nationale que d'autres, en fonction de leur proximité avec les contes populaires ? Une

telle vision reviendrait à mettre de côté des contes comme *La Poule noire*, *Le Coq d'or* ou encore *Les Contes bigarrés*, qui, pourtant, pourraient difficilement être considérés comme moins russes que d'autres contes de la même époque.

Le rapport entre le conte littéraire et la question nationale apparaît donc plus complexe que ce qu'il ne laisse croire, et le réduire à un indicateur dont la position changerait en fonction du rapport du conte littéraire avec la culture populaire risquerait d'être réducteur.

Certes, nous ne pouvons nier que le conte littéraire russe de la période romantique, du fait de l'emploi par certains écrivains d'éléments issus de contes populaires, dispose d'un rapport particulier avec le processus de nationalisation que connaît la littérature russe à cette époque. Publier un texte qualifié de conte n'est de ce point de vue pas un acte anodin : il s'agit en effet d'un enrichissement précieux pour ladite littérature, puisqu'une littérature écrite composée de contes est une littérature dont la culture populaire est prise en compte et profite d'une connaissance approfondie de la part, notamment, des écrivains. Pour la littérature écrite russe, la publication de contes apparaît aussi comme un moyen de se mettre virtuellement à niveau avec les littératures allemande et française, bien que dans le détail, les textes varient de plusieurs manières. Le conte littéraire agit donc à première vue comme un marqueur culturel robuste et enrichissant, une preuve que la littérature russe écrite dispose elle aussi de textes issus de sa propre culture, de textes qui lui sont propres. C'est en tout cas ce que suggère une vision globale de la situation, car rappelons qu'un regard plus attentif constate sans difficultés la présence d'inspirations étrangères dans les contes littéraires russes (mais sans doute est-ce le cas aussi pour les contes littéraires allemands, les contes de Perrault s'inspirant par exemple quant à eux de textes italiens...).

La présence d'éléments concrets issus de contes populaires, comme des personnages, des formules, des motifs caractéristiques, nous incite effectivement à penser que le rapport étroit entre le conte littéraire et la question nationale provient de l'héritage donné par le conte populaire au conte littéraire. Il est vrai qu'un conte littéraire mettant en avant une figure comme Baba-Âga se voit automatiquement donner une affiliation

nationale, en particulier lorsque ce texte est publié durant la période romantique, où cet aspect est particulièrement important.

Seulement, au-delà de l'évidence de ce rapprochement, la disparité du traitement des éléments issus de la culture populaire au sein des nombreux contes littéraires que nous avons pu constater précédemment nous invite à aller plus loin dans ce questionnement, et à nous demander de quelle manière les écrivains inscrivent leurs œuvres dans le processus de construction d'une culture nationale russe, au-delà du simple emploi de la culture populaire russe comme source d'inspiration.

Une première observation est la surprenante discrétion des termes « russes » et « Russie » dans les œuvres en question. Cette rareté se constate en particulier dans le travail d'écrivains d'ordinaire plutôt fréquemment associés aux questions nationales, comme Puškin ou Žukovskij. À titre d'exemple, dans les cinq contes écrits par Puškin, seul l'un d'eux fait mention du terme « russe », et à une seule reprise, pour qualifier la langue employée par la tsarevna Cygne lorsqu'elle s'adresse au protagoniste. Žukovskij n'emploie quant à lui le terme « russe » qu'à deux reprises dans l'ensemble de ses contes, et le place dans les paroles de Baba-Âga, à travers la formule qui lui est régulièrement attribuée :

[...] Фу! фу! фу!
Какое диво! Русского здесь духу
До этих пор не слыхано слыхом,
Не видано видом, а нынче русский
Дух уж в очах свершается.

L'usage est donc plutôt de l'ordre de l'anecdotique et ne semble pas véhiculer de sens particulier.

Du côté d'autres écrivains, le terme russe est tout simplement inexistant, comme dans les contes de Âzykov, Zontag ou Pogorel'skij.

De tous les auteurs, seul Eršov fait le choix de qualifier expliciter son œuvre de « conte russe ». Somov se distingue, lui aussi. Dans ses contes, l'emploi du qualificatif « russe » est très rare, mais l'usage a la particularité d'avoir un sens généralisant qui, cette fois, fait directement écho au processus de construction que connaît l'identité russe

au cours de la période romantique. Deux formules dans *Nikita Vdovinič* attirent particulièrement l'attention :

[...] видно, по русской поговорке, он и на том свете чудак был покойник: умер, да зубы скалил.

Ведомо и знаемо, что русский человек напивается от двух причин: на радости да с горя; а есть у нас добрые люди, у которых что день -- то радость, что день -- то горе, либо день при дне радость и горе с перемежкой.

Ces deux emplois ont de commun qu'ils dessinent les contours d'un espace culturel et linguistique commun avec lequel le lecteur pourrait se sentir potentiellement familier (ou étranger).

Dans le préambule de son conte *Le Loup-garou*, Somov déplore également l'absence de « loups-garous russes¹ » dans la littérature, et propose donc à travers cette précision un protagoniste nouveau et original de par son origine. Le profil du personnage russe se construit par conséquent sur une logique de distinction franche avec ce qui existe déjà en Occident. À ce titre, Somov n'est pas le seul à projeter son personnage dans un miroir étranger pour mettre en lumière le caractère russe de son personnage, puisque Katenin aussi emploie le terme russe à de nombreuses reprises dans son conte. Dans la majorité des cas, le qualificatif sert à marquer la supériorité de son héros Vseslav sur ses adversaires, tous étrangers (européens dans un premier temps, puis perses) :

Довольно вам, что русский молодчина
Чужой народ весь перебил дотла [...]

Но измерять своей девичьей силы
С богатырем я русским не могу;

L'adjectif « russe » se superpose alors à une qualité du meilleur ordre, une forme de grandeur glorieuse, mais qui, sous la plume de Katenin, pourrait en réalité relever d'une ironie déguisée derrière un discours à caractère nationaliste, le héros typiquement russe en question étant en réalité très loin du modèle de vertu.

1 « [...] а русские оборотни, сколько помню, до сих пор ещё не пугали добрых людей в книжном быту. »

Odoevskij, quant à lui, s'attarde sur la figure d'une « jeune fille russe¹ » dans son *Conte de la perspective Nevskij*, là aussi dans une opposition franche avec l'étranger. Prise au piège par un sorcier étranger, accompagné par « une tête française sans cervelle », « un nez allemand sensible » et « un ventre anglais bien rempli² », la jeune fille se retrouve progressivement débarrassée des caractéristiques qui faisaient d'elle une jeune fille russe pour finalement être réduite à l'état de poupée. Au-delà du message manifeste communiqué à travers les lignes de cette caricature, Odoevskij rejoint Somov et Katenin dans leur tentative de construire (ou déconstruire) un personnage que l'on pourrait qualifier d'authentiquement russe.

Ces exemples demeurent malgré tout minoritaires par rapport à l'ensemble des contes littéraires écrits à cette période, où c'est bel et bien l'absence des termes « russe » et « Russie » qui prime. Notons que cette absence s'étend également aux titres des différents contes, puisque l'on n'y trouve que très rarement la mention « conte russe » parmi les œuvres de notre corpus. Eršov est l'un des seuls auteurs à présenter explicitement son œuvre comme « conte russe » en le faisant figurer dans le sous-titre du *Petit Cheval bossu*. On observe qu'au fil des rééditions les plus récentes, cette mention a tendance à être retirée. Nekrasov fait lui aussi le choix de qualifier son œuvre de « conte populaire russe », mais dans son cas, l'étiquette a essentiellement pour but de contribuer au propos ironique développé à l'intérieur du récit. Lorsqu'un conte écrit a pour but de partager une culture étrangère, en revanche, le qualificatif national apparaît de manière plus évidente et systématique : c'est ainsi qu'*Ašik-Kerib* est présenté en sous-titre comme un conte turc et *La Cruche brisée [Razbityj kuvšin]* comme un conte jamaïcain.

L'absence des termes « russe » et « Russie » résulte visiblement d'un choix de la part des écrivains. Ces derniers auraient estimé qu'il n'était pas nécessaire d'affirmer à quel point leur héros ou leur conte était russe, car d'autres éléments le suggéraient déjà et aller plus loin finirait par relever de la parodie, comme cela peut être constaté avec Katenin et Nekrassov.

1 « – Все не то! – возразил чародей, – все не то! еще хуже; русские девушки не хотят больше быть заморскими куклами! »

2 « [...] из банки с пудрой выскочила безмозглая французская голова; из банки с табаком чуткий немецкий нос с ослиными ушами; а из бутылки с содовой водою туго набитый английский живот. »

B. Créer un conte russe

Le conte littéraire russe n'avait donc pas besoin d'être présenté comme un conte russe pour être perçu comme tel, tout comme le héros russe ne devient pas russe parce que le narrateur dit qu'il l'est. Ce n'est alors pas par voie purement descriptive que le conte littéraire se construit comme œuvre de la littérature et de la culture russes, mais plutôt par une voie suggestive.

Si en effet la majorité des contes littéraires russes de la période romantique semblent si étroitement liés à la culture russe, c'est en raison de l'effet implicite d'un certain nombre d'éléments récurrents présents dans l'ensemble des récits. Le qualificatif de conte en est un premier, car nous l'avons vu, celui-ci met le texte sur la voie d'un rattachement à une culture nationale particulière. Toutefois cette seule étiquette de conte ne suffit pas, car elle ne précise pas de quelle culture il est réellement question. C'est là qu'intervient la langue, et plus particulièrement quelques unités textuelles spécifiques qui font office de repères dès la première lecture.

Un exemple évident serait l'emploi de Saint-Petersbourg par Pogorel'skij comme cadre de son récit. Le conte commence par une présentation succincte de la capitale telle qu'elle apparaissait il y a quarante ans de cela, avant de se concentrer progressivement sur le pensionnat dans lequel la totalité du récit va se dérouler. Il n'est, à partir de là, plus question de Saint-Petersbourg, à l'exception d'un bref passage dans la deuxième partie du conte. Bien que la ville n'ait pas de rôle particulier dans l'histoire, cette dernière ne quittant jamais le périmètre du pensionnat, sa présence subsiste implicitement tout au long du récit. Le conte se voit ainsi inscrit à la fois dans un contexte géographique russe, mais aussi culturel et linguistique, sans que cela ne soit nécessaire de l'explicitement ouvertement. De manière similaire, Odoevskij, dans le premier texte des *Contes bigarrés*, *La Cornue [Retorta]*, emploie des références à des événements historiques majeurs de Russie, comme la campagne de 1812 de Napoléon ou l'assassinat du prince Dimitrij.

Ces exemples ne se cantonnent qu'à quelques contes, mais illustrent la capacité qu'ont certains mots ou références à inscrire le conte littéraire dans un espace culturel que l'on devine sans mal être russe, sans nécessairement qu'il s'agisse d'éléments propres à la culture populaire russe.

En ce sens, il nous semble que le terme le plus représentatif de cet effet d'imprégnation est celui de *tsar* et ses dérivés (*tsarevna*, *tsaritsa*, *tsarévitch*...). Au-delà du personnage incarnant ce titre, le mot en tant que tel est une boussole culturelle d'une grande efficacité, car, en seulement quelques lettres, il suggère un espace linguistique, social et culturel russe à l'intérieur du conte. Certes, comme le montre la définition du dictionnaire de Dal', le *tsar*, d'un point de vue russe, est avant tout un terme employé pour désigner un monarque, et il n'est pas nécessairement question du dirigeant de la Russie. Ceci dit, le mot ne peut être attribué librement à tout souverain, car un dirigeant appartenant à une culture autre que slave ne pourrait être qualifié de *tsar* ; le terme *korol'* (roi) lui serait plutôt attribué. C'est d'ailleurs ce terme que choisit Pogorel'skij pour qualifier le roi du peuple vivant sous le pensionnat, probablement pour insister sur son origine étrangère. Dans une idée proche, nous retrouvons le mot *knâz'* qui, en plus de projeter l'histoire dans une temporalité lointaine¹, a pour effet similaire de dresser autour du récit un environnement culturel russe, ou en tout cas slave, et surtout familier plutôt qu'étranger pour un lecteur russe.

Ces deux termes ont pour particularité de faire référence à un contexte moderne comme ancien, sans être spécialement rattachés à la culture populaire. C'est ainsi que l'on peut retrouver une *tsarevna* même dans un conte au cadre plus moderne, comme *La Tabatière*.

Un autre type d'unité textuelle qu'il nous semble intéressant de mentionner est le prénom des personnages, en particulier l'emploi de formes hypocoristiques (*Aleša*, *Miša*, *Filatuška*...) dont la construction particulière résulte du fonctionnement même de la langue russe. Nommer, ou surnommer un personnage de cette façon provoque un effet non négligeable dans l'ensemble du texte, car cela le rend plus familier aux yeux d'un lecteur russe.

D'une autre manière, le recours régulier aux références à l'orthodoxie peut aussi être vu comme une façon de suggérer un environnement russe sans le nommer. Le cas du *Petit Cheval bossu* est un bon exemple en la matière lorsque l'on constate la récurrence

¹ Si l'on pense à l'époque de la Rus' de Kiev, divisée en principautés dont le dirigeant portait le statut de *knâz'*. C'est principalement en ce sens que le terme *knâz'* est employé dans les contes de notre corpus.

B. Créer un conte russe

de mentions à la prière ou au signe de croix disséminées occasionnellement tout au long du récit. La confrontation entre religion orthodoxe et musulmane dépeinte dans *Le Nain au violon*, dont le protagoniste traverse une montagne avant d'arpenter les terres étrangères, situe de façon manifeste le récit dans la région du Caucase, sans que rien n'ait besoin d'être nommé.

L'évocation d'une culture nationale russe au sein d'un conte littéraire se trouverait donc à mi-chemin entre quelque chose de naturel pour le genre et la construction littéraire. Le processus demande l'emploi d'outils particuliers sur lesquels l'écrivain a le contrôle, mais ces outils se combinent sans difficulté avec le genre du conte, de sorte que l'identification de l'environnement culturel dépeint relève de l'évidence. La présence d'une culture russe nationale se fait par conséquent presque toujours en toile de fond pour le conte littéraire et se voit occasionnellement affirmée davantage par la présence d'éléments propres à la culture populaire russe, que ce soit en termes d'image, de registre ou de sujet. De cette manière, chaque écrivain est en mesure de concilier couleur nationale et originalité littéraire de son texte, sans avoir à toujours recourir aux mêmes stratagèmes.

C'est ainsi que l'on peut dire que des textes comme *La Tabatière*, *La Poule noire* ou *Le Coq d'or* sont tout autant des contes littéraires inscrits dans une perspective de construction d'une culture nationale que d'autres contes comme *Le Loup Gris* ou *Le Petit Cheval bossu*, malgré les grands écarts en termes de recours à la culture populaire russe.

Le fait que les écrivains comptent davantage sur la suggestion que sur l'affirmation suggère néanmoins que représenter une culture nationale russe à travers un conte littéraire n'est pas nécessairement le premier but donné au genre. Un conte littéraire n'est pas spécifiquement écrit pour mettre en scène un cadre russe, avec un sujet russe et un héros russe, autrement les similitudes entre les différents textes seraient plus nombreuses. La première raison à cela serait que les éléments propres à cette culture nationale sont encore en voie d'identification, et le conte littéraire est justement un moyen de déterminer quel élément est plus familier pour un lecteur russe qu'un autre.

Par ailleurs, à la différence du conte populaire, dont seuls les éléments internes au texte peuvent évoquer la présence d'une culture populaire nationale, le fait que le conte littéraire soit accompagné par la figure d'un auteur nous rappelle que la culture russe dépeinte dans chaque conte littéraire relève d'une perception subjective. Somov mise par exemple beaucoup sur l'aspect populaire de la culture russe, mais Odoevskij choisit plutôt de se pencher sur une représentation plus contemporaine et aristocratique de cette culture. Pour autant, nous pouvons parfaitement dire que tous les deux se positionnent sur la question nationale, mais ils ne le font pas de la même façon. De même que Puškin, au-delà de la mise en scène populaire qu'il attribue à ses textes, montre par l'emploi de sources variées et la variété de ses contes que le conte national russe n'est pas un horizon fixe pour lui.

Là où finalement le conte littéraire russe s'inscrit véritablement dans une fonction de représentation de la culture russe, c'est lorsqu'il est observé à partir d'un point de vue étranger. De la même manière que dans les contes de Katenin ou Somov, où le caractère russe des personnages surgit lorsqu'ils sont confrontés à une figure issue d'une culture étrangère, le conte littéraire, lui aussi, apparaît comme une œuvre russe au moment où il est confronté à un espace culturel et linguistique différent de celui dont il est issu. La familiarité suscitée par certains éléments textuels suggère ainsi un caractère étranger d'un point de vue extérieur. Peut-être que l'intérêt porté par certains auteurs aux contes étrangers était alors un moyen de mieux envisager ce qui pouvait à l'inverse être considéré comme authentiquement russe.

À hauteur d'écrivain russe, une aliénation impliquant de se représenter son propre conte d'un point de vue étranger serait un exercice sans doute très complexe. Toutefois, les écrivains de la période romantique avaient pour nombre d'entre eux une connaissance approfondie des cultures étrangères. Ils étaient au fait de ce qui existait ailleurs, ainsi que ce qui n'y existait pas, et l'objectif était ainsi de mettre au jour ce qui permettait d'être étranger du point de vue de ces autres cultures. Ainsi, pour Puškin :

B. Créer un conte russe

Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу¹.

En somme, chaque peuple est étranger à un autre, et il convient de déterminer ce qui nous est propre afin de nous distinguer.

Au moment où chaque écrivain produit son propre conte littéraire, c'est en réalité une forme d'appropriation personnelle qui est mise en place : il s'agit d'écrire un conte à sa façon, un conte véhiculant son propre point de vue sur la culture russe, le conte populaire russe, la littérature russe...

Or derrière ce processus, il semble qu'il y en ait un second, car en voulant se démarquer, faire différemment, l'écrivain russe finit par s'écarter de ce qui existe déjà, en l'occurrence la littérature classique ou la littérature étrangère, pour se tourner vers quelque chose de plus personnel et subjectif, quelque chose de singulier qui progressivement s'identifiera comme authentiquement russe.

La phase d'individualisation qu'illustre le genre du conte littéraire s'inscrit alors dans un processus plus global de nationalisation. Faire sien, c'est faire russe. Mais ce second processus dépasse parfois complètement l'écrivain, dont la simple existence vis-à-vis de son texte participe en réalité déjà à la « russification » de l'œuvre.

C. En miroir de la littérature européenne

La question de l'influence européenne au sein du romantisme russe se pose dès l'apparition de ce courant, ses origines provenant en grande majorité de textes et d'idées européennes, avec au premier rang la philosophie allemande, en particulier celle de Schelling. Ces idées nationalistes qui se propagent en Russie au cours des années trente, et que nous avons exploré jusqu'à maintenant, va par conséquent de pair avec une seconde dynamique, cette fois tournée vers l'étranger, notamment vers les modèles européens.

¹ А. С. Пушкин, « О народности в литературе » (1825), *Собрание сочинений в 10 томах*, М., ГИХЛ, 1959-1962, т. 6, с. 267-268.

Les contes littéraires de cette période étant impliqués dans le processus de construction d'une culture nationale russe et étant pour la plupart construits à partir de modèles littéraires étrangers, il n'est pas surprenant de retrouver en eux cette oscillation entre l'en-dedans et l'en-dehors caractéristique du romantisme russe.

Seulement, la conjugaison de ces dynamiques peut aisément être source de tensions du fait de leur rapport antagoniste. En Russie, une illustration éloquente de cette friction pourrait être les débats entre slavophiles et occidentalistes qui se sont développés à partir des années 1840 dans le paysage littéraire. Au cœur de ces points de vue discordants se trouvait essentiellement la question de la place de la Russie par rapport à l'Europe : devait-elle s'en distinguer, ou bien en devenir une partie intégrante ? Les avis sur le sujet ont grandement divergé, y compris au sein des deux camps en question, signe de l'acuité de la problématique posée et de l'omniprésence de la subjectivité dans les débats la concernant. Aucune réponse consensuelle n'a finalement pu être trouvée, mais il en est resté un sentiment que la Russie et l'Europe représentaient deux vecteurs de développement distincts, voire opposés.

Pour le conte littéraire, cette même tension se retrouve particulièrement au sein des discussions portant sur les sources ayant inspiré la création des différentes œuvres. Le cas de Puškin fait ici figure d'exemple représentatif. Jusqu'aux années 1930, la communauté scientifique considérait majoritairement que le poète avait directement tiré son inspiration de ressources populaires russes. Mais Azadovskij¹, en 1936, a au contraire avancé une série d'arguments prouvant l'utilisation par Puškin des contes des frères Grimm, renouvelant par la même occasion une théorie identique et plus ancienne portée par Sipovskij. Si le consensus a été ébranlé, cette théorie ne s'est néanmoins pas imposée de manière incontestable. Lupanova, qui dans sa monographie publiée en 1959² s'emploie à retracer l'évolution de ces discussions autour des sources utilisées par Puškin, semble elle-même adhérer aux observations d'Azadovskij. Pourtant, son étude laisse transparaître une justification récurrente visant à démontrer pourquoi, malgré tout, les contes de Puškin reprennent en réalité le modèle des contes populaires russes. Il paraît alors évident que dans l'approche de Lupanova, la question principale de

1 M. К. Азадовский, « Источники сказок Пушкина », *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии*, М., Л., Изд-во АН СССР, 1936, №1, с. 134-163.

2 Лупанова, *op. cit.*

l'identification des sources se superposait à une autre, moins clairement formulée, à savoir dans quelles proportions le poète était un poète russe.

Aujourd'hui, il est communément admis dans la littérature scientifique que, pour créer ses propres contes, Puškin s'est servi des textes des Grimm, entre autres modèles. Toutefois, l'inclinaison à vouloir circonscrire l'héritage des contes du poète à la seule culture populaire russe n'a pas complètement disparu et demeure encore perceptible, ne serait-ce que dans la conscience collective, preuve que la tension entre Occident et Russie est de ce point de vue à peine résorbée, et surtout qu'existe encore l'idée qu'un jeu d'influences entre russe et occidental se déroule à la base des contes littéraires de la période romantique.

Affecté par cette concurrence, chaque conte littéraire devient une illustration potentielle d'une prise de position de l'écrivain. Le fait qu'il ait écrit, ou non, un conte considéré comme authentiquement russe, du fait des sources employées et donc de l'influence théoriquement privilégiée, apparaît comme une posture choisie dans le cadre d'un débat manichéen.

Toutefois, de notre point de vue, pareille vision présente le risque de percevoir les contes littéraires à travers une grille de lecture souffrant d'un manque de nuance. La question est d'autant moins anodine, qu'elle touche la genèse même de l'œuvre littéraire, puisqu'elle porte sur l'inspiration ayant donné lieu à sa création. Projeter ce rapport binaire entre Russie et Europe dans une logique de classement des contes littéraires aboutit par exemple à des sélections contestables, notamment lorsque les contes littéraires dépourvus de références à la culture populaire russe se voient mis de côté, et donc isolés du genre dont ils se revendiquent. En d'autres termes, la mise en opposition des influences russe et européenne a une conséquence directe sur l'insertion des contes littéraires dans l'histoire de la littérature russe, ainsi que sur leur réception et leur rayonnement. C'est essentiellement sous cet angle de concurrence que l'influence européenne au sein du genre est perçue et traitée dans la littérature scientifique.

Notre démarche nous invite toutefois à repenser cette cohabitation entre influences autrement que sous l'angle de l'antagonisme. Pour ce faire, plutôt que de chercher à déterminer le territoire occupé par une influence ou une autre, chacune ayant ses

propriétés propres (textuelles pour les contes européens, idéalisée pour les contes russes), nous proposons de nous interroger avant tout sur le rôle que chacune d'elles joue concrètement dans l'élaboration de l'œuvre. Précédemment, nous avons pu voir que le recours aux références à la culture populaire russe fait partie des outils à la disposition des écrivains pour leur permettre d'inscrire leur œuvre dans une perspective de représentation nationale. Mais ces renvois à la culture populaire ne proviennent pas nécessairement d'une inspiration littéraire concrète, puisqu'à l'époque il n'en existait pas à proprement parler. Plus largement, le caractère russe d'un conte littéraire résulte principalement d'une construction de la part des écrivains, à la fois consciente et inconsciente, qui consiste en une utilisation d'éléments pouvant être familiers pour un lecteur russe et étrangers pour d'autres.

Une interrogation qui pourrait se poser serait de se demander si, en retour, il existe des éléments textuels faisant qu'un conte littéraire se retrouverait davantage orienté vers un espace culturel européen ou occidental, que russe.

À première vue, nous retrouvons effectivement dans certains contes des références manifestes à une culture occidentale. L'exemple le plus éloquent serait *Le Conte de la perspective Nevski* d'Odoevskij. Pour rappel, dans ce récit, des personnages incarnant respectivement les cultures, ou plutôt les travers des cultures française, allemande et anglaise s'associent afin de déposséder une jeune fille de ses attributs russes pour faire d'elle une poupée docile exposée dans la vitrine de leur boutique. L'écrivain prend d'ailleurs soin d'intégrer à l'intérieur de son texte des mots français dans un souci de renforcer encore davantage le caractère néfaste de l'influence culturelle occidentale sur l'enfant prise au piège :

Окаянный басурманин схватил ее пухленькие щечки, маленькие ножки, ручки и ну перочинным ножом соскребать с них свежий славянский румянец и тщательно собирать его в баночку с надписью rouge vegetal; и красавица сделалась беленькая-беленькая, как копчик; насмешливый злодей не удовольствовался этим: маленькой губкой он стер с нее белизну и выжал в стекляночку с надписью: lait de concombre; и красавица сделалась желтая, коричневая;

Une caricature moins incisive et plus moqueuse s'observe également dans *La Poule noire*, lorsque, au moment de se préparer pour accueillir le directeur du pensionnat, l'instituteur et son épouse font appel à un coiffeur afin d'être convenablement apprêtés pour la journée ; l'occasion pour l'écrivain d'avoir recours à une succession de termes russes nettement empruntés à la langue française :

В назначенный день рано поутру явился парикмахер и показал свое искусство над буклями, тупеем и длинной косой учителя. Потом принялся за супругу его, наpomадил и напудрил у ней локоны и шиньон и взгромоздил на ее голове целую оранжерею разных цветов, [...].

L'accumulation des termes aboutit à une coiffure si extravagante pour la femme de l'instituteur que celle-ci ne peut plus franchir la porte de la cuisine et se retrouve contrainte de donner ses consignes à la cuisinière en restant de l'autre côté de la porte.

Dans ces deux exemples, le renvoi aux cultures françaises et plus largement occidentales a pour objectif de servir une critique à l'attention d'une culture russe si obstinée à vouloir reprendre les codes des modes de vie européens qu'elle en perd son identité, ou en devient grotesque. Dans le cas des propos d'Odoevskij, l'antagonisme entre influence étrangère et culture russe est manifeste, mais dans le conte de Pogorel'skij, le passage cité suit directement une autre étape de la préparation de l'invitation, décrivant cette fois un repas composé d'un veau blanc d'Arhangel'sk et de confiture de Kiev. Plutôt qu'une opposition et une moquerie destinée à rehausser une culture au détriment d'une autre, c'est davantage une combinaison de cultures que l'écrivain cherche à représenter, et en particulier les absurdités que cette association peut entraîner aux yeux d'un enfant.

Tout comme la quasi-totalité des contes littéraires écrits au cours de la période romantique, ces deux textes construisent un monde dans lequel se trouve un environnement (une culture) russe, distincte de l'euro péen, étranger. Mais il convient ici de nous arrêter sur l'exemple inverse, proposé par Âzykov dans son *Oiseau de feu*. Ce conte écrit à la manière d'une pièce de théâtre dispose, du point de vue du cadre, d'une véritable singularité, puisqu'il est le seul à faire ouvertement référence à l'espace géographique européen.

Alors qu'Ivan rencontre de son côté le Loup Gris qui accepte de l'aider dans sa quête, la quinzième scène du conte dramatique nous emmène dans une auberge où l'on assiste à la conversation de deux hommes. Un troisième entre et mentionne l'arrivée dans les environs de deux jeunes riches étrangers venus, d'après la rumeur, pour des raisons scientifiques, à la recherche d'oiseaux. Les individus en question arrivent à leur tour et expliquent aux trois premiers personnages qu'ils viennent de la ville de Douvres en Angleterre et qu'ils ont « voyagé à travers l'ouest de l'Europe » en quête d'oiseaux rares. Ces deux hommes sont les frères d'Ivan partis avant lui et qui, sous la plume de Âzykov, se sont autorisés une excursion temporaire en dehors de la Russie et plus largement hors du monde du conte. Cette sortie du cadre a essentiellement pour but de servir le ton ironique de l'œuvre du poète, toutefois il est important de souligner le fait qu'il s'agit de l'unique texte dans lequel le mot « Europe » est employé, et où cette fois c'est le personnage russe qui fait figure d'étranger, sans que cela ne représente pour lui un avantage particulier.

La position du *Chat botté* de Žukovskij peut être vue comme particulière vis-à-vis des autres contes littéraires de l'époque. À mi-chemin entre une traduction et une adaptation, le texte russe se veut fidèle à celui de Perrault dont il s'inspire ouvertement. La réutilisation du nom du Marquis de Carabas rend le lien du texte russe avec le français apparent, d'autant qu'il n'est ici pas question d'un tsar, mais bien d'un roi. Écrit en 1845, ce conte se distingue de la *Tsarevna endormie*, du même auteur, mais qui le précède d'une décennie, dans le sens où on ne constate pas chez l'écrivain la volonté de modifier culturellement le texte pour le rendre plus familier d'un point de vue russe. D'après Tarhova¹, Žukovskij est volontairement resté très proche du texte original car son intention était de partager avec la jeunesse russe un imaginaire et un folklore étrangers, en plus de la culture populaire russe qu'il met en avant dans ses autres contes.

Nous le voyons, ces exemples sont beaucoup plus anecdotiques que systématiques, et loin d'atteindre le même niveau de récurrence que les éléments textuels faisant référence à un cadre culturel russe. Du point de vue de l'inscription du conte littéraire au sein d'une culture spécifique, l'intention de positionner une œuvre dans la culture nationale russe prédomine donc de manière évidente, et ce indépendamment d'un

1 H. A. Тархова, *op. cit.*, c. 21.

rapport conflictuel avec les cultures européennes, à quelques exceptions près. Il n'y a pas non plus d'équivalence correspondant à un mouvement entièrement tourné vers l'Occident, à l'exception du conte de Žukovskij qui, mis en perspective, ne fait que partie d'une large fresque folklorique que le poète s'est appliqué à construire, avec une attention particulière concentrée autour de l'imaginaire populaire russe.

La concurrence entre Occident et Russie ne se fait donc pas particulièrement sur le plan textuel. L'exemple de Žukovskij, toutefois, nous renvoie à la question déjà évoquée des modèles ayant servi à la création des contes littéraires russes de la période romantique. Comme l'écrivain, beaucoup d'autres se sont en effet inspirés de modèles allemands et français pour créer leurs propres contes. On ne peut donc dire qu'en raison d'une intention manifeste d'inscrire son conte littéraire dans un espace culturel russe, une réaction de rejet est systématiquement repérable en direction des références occidentales. Au contraire, le fait que la totalité des auteurs de contes littéraires aient connaissance et s'inspirent de ce qui se fait en Europe peut laisser supposer qu'un regard intéressé est toujours présent.

Chez Pogorel'skij et Odoevskij, la culture européenne est moquée plus ou moins vivement. Odoevskij, à ce sujet, ne s'interdit d'ailleurs pas de mentionner ouvertement les romans moralistes français de Madame de Genlis et les lettres du comte de Chesterfield comme ingrédients servant à empoisonner l'esprit de la jeune fille en vue de sa transformation en poupée. Mais d'autre part, Pogorel'skij et Odoevskij sont spécifiquement connus, en particulier dans le domaine du conte littéraire, pour leur proximité avec la littérature et les idées romantiques allemandes. Ils se distinguent d'ailleurs parce qu'ils s'inspirent abondamment de l'imaginaire et du style hoffmannien, signe qu'il est tout à fait possible pour eux de concilier critique d'une influence étrangère et poursuite d'un modèle tout autant étranger.

Pour résoudre cette apparente contradiction, il nous semble pertinent de dissocier la place des deux influences au sein du conte littéraire. Si l'intention d'inscrire un conte littéraire dans un cadre russe se manifeste particulièrement dans l'espace textuel de l'œuvre, le recours aux modèles étrangers, lui, se positionne en amont, et détermine plutôt la forme à partir de laquelle l'œuvre sera construite. Plutôt que d'envisager ce jeu

d'influence comme une concurrence, il nous semble plus pertinent de le traiter comme un rapport de complémentarité.

Ce que nous rappellent en effet les textes de Pogorel'skij et Odoevskij, du fait de leur choix d'un cadre spatio-temporel plus moderne, ou en tout cas postérieur à la Russie des réformes de Pierre le Grand, est que la culture russe dont eux-mêmes font partie est une culture profondément influencée par les cultures d'Europe. Il n'est donc, de ce point de vue, pas surprenant de la part des auteurs de contes littéraires, qui ont eux-mêmes développé leur identité culturelle et linguistique, ainsi que leurs connaissances littéraires, sur la base de cette ouverture vers l'Occident, d'avoir recours à des modèles étrangers pour leur production littéraire.

Toutefois, à la différence des écrivains de la période classique, qui, rappelons-le, étaient justement critiqués par les romantiques en raison de l'influence occidentale, et surtout française, trop présente dans leurs œuvres, le rapport qu'ont les auteurs de contes littéraires avec les modèles dont ils s'inspirent change en profondeur. Comme mentionné dans notre précédent chapitre, on ne peut en effet plus parler d'une logique d'imitation ou de respect du modèle. Autrement, dans le cas du conte littéraire, le renvoi aux sources originales de chaque texte serait très facile à déceler, et surtout, le conte littéraire russe ne pourrait pas pleinement exister par lui-même, il ne trouverait son sens qu'à travers le rapport qu'il entretient avec son modèle initial, tout comme l'écrivain serait, de son côté, en permanence comparé avec l'auteur du texte source. Or nous pouvons affirmer que les contes littéraires russes de la période romantique existent par leurs propres moyens, sans œuvre originale européenne qui viendrait justifier leur existence.

Finalement, il nous semble que l'usage de modèles littéraires européens est à mettre en parallèle avec les références aux contes populaires russes : dans les deux cas, il s'agit d'en faire une source d'inspiration en vue de créer une œuvre individuelle et personnelle.

Dans le cadre de la fabrication des différents contes littéraires au cours de la période romantique, la littérature européenne semble par conséquent surtout être un moteur du processus de création. Sur le plan pratique, se tourner vers l'Europe permet aux

écrivains d'avoir accès à des modèles dont ils peuvent s'inspirer et sur lesquels ils peuvent s'appuyer pour produire quelque chose qui, en Russie, serait nouveau et moderne. Métaphoriquement, nous pourrions dire qu'en se penchant sur le miroir de la littérature européenne, c'est elle-même que la littérature tente d'apercevoir. En voyant ce que Hoffmann a pu créer, ou ce que les Grimm ont apporté à la culture nationale allemande, l'idée que quelque chose de similaire puisse exister en Russie s'est concrétisée. C'est-à-dire que plutôt que de chercher à imiter ces modèles, l'intention est davantage de chercher à les atteindre, et à s'élever à son tour au rang de modèle (ce qui, nous le verrons, se vérifiera pour le conte littéraire). Dans son originalité, son individualité et sa proximité avec ce qui existe en Occident, le conte littéraire de la période romantique illustre la volonté des écrivains de se mettre à niveau par leurs propres moyens, avec un imaginaire et une création propre.

Du point de vue du genre du conte littéraire donc, l'influence européenne est loin d'être négligeable ou effacée, au profit d'une œuvre qui serait ouvertement inscrite dans un espace culturel russe. Au contraire, c'est spécifiquement du fait du rayonnement de contes apparus à l'étranger, et en grande partie en Europe, qu'une entité similaire parvient à prendre forme en Russie. Le choix d'avoir recours à des sources populaires russes pour créer un conte découle finalement de ce même processus. Mais à nos yeux, cela n'est contradictoire que si l'on part du principe que les cultures occidentales et russes sont fondamentalement opposées. Or l'exemple du conte littéraire semble suggérer que cela n'est pas nécessairement le cas. Les deux dynamiques apparaissent en effet comme parfaitement complémentaires, l'une nourrissant l'autre et lui donnant les capacités de se concrétiser en élargissant l'horizon des possibles des écrivains russes de l'époque.

Pour rester dans la dualité entre slavophiles et occidentalistes, le genre du conte littéraire ne semble finalement pas tout à fait pouvoir répondre aux préoccupations d'un camp ou de l'autre. Se concentrer sur l'usage d'éléments issus de la culture populaire russe aurait pu nous mettre sur la voie d'une tendance slavophile, mais le fait est que la présence des modèles occidentaux à l'origine du genre rend ce point de vue désormais plus contestable. En terme de prise de position de la part des écrivains, donc, l'acte d'écrire un conte littéraire russe n'est pas nécessairement synonyme d'un rejet du

modèle européen. Au contraire, le genre semble plutôt suggérer l'idée d'une combinaison des deux cultures, pas nécessairement l'adoption de l'une par l'autre, mais une progression conjointe.

Il convient, à ce sujet, de nous arrêter aussi sur le genre du conte en tant que tel, dont la proximité apparente avec la question nationale pourrait aussi nous orienter vers l'idée qu'écrire un conte reviendrait à vouloir privilégier une culture nationale sur la base du rejet d'une autre. Il nous semble ici que la question du point de vue est déterminante. Certes le genre du conte apparaît comme un héritage issu concrète d'une tradition populaire. En ce sens, écrire un conte est pour un écrivain un acte à tendance fortement nationaliste. Seulement, rappelons que les travaux structuralistes ont également su démontrer à quel point le conte populaire était également un genre universel. Si les éléments culturels propres à chaque espace linguistique font que chaque conte dispose, d'une part, d'un ancrage géographique et culturel précis, la présence de motifs typiques récurrents dans la totalité des contes merveilleux, si l'on se base sur le travail de Propp, tend, d'autre part, à l'idée d'un modèle commun à toutes les cultures, à l'universalité. Tout le contraire, donc, d'un repli nationaliste.

Ainsi, le fait qu'un écrivain russe fasse le choix de reprendre certains motifs issus de contes populaires à l'intérieur de son œuvre peut à première vue s'apparenter à une volonté d'inscrire son texte dans une culture nationale. Toutefois, ce geste a parallèlement l'effet d'ouvrir également son texte à d'autres contes, et ce peu importe leur origine. La culture nationale s'efface alors au profit d'une culture internationale, ce que l'on constate aujourd'hui dans la présence de contes littéraires de nombreux pays au sein de l'index de contes Aarne-Thompson-Uther.

En d'autres termes, la question du jeu d'influence entre national et étranger semble beaucoup dépendre du point de vue initial que l'on adopte face au conte littéraire. Si l'on se concentre sur l'origine du genre en Russie, alors celle-ci est en grande majorité occidentale et européenne. En revanche, si l'on se focalise sur la culture dans laquelle les auteurs de contes littéraires cherchent à insérer leur texte, alors la cible est majoritairement la culture russe. Mais à la différence des cultures et des littératures occidentales, celles de la Russie au cours de la période romantique sont encore en pleine

C. En miroir de la littérature européenne

construction. Il semble, du point de vue du conte littéraire, que cette construction n'a pu se faire sans une inspiration trouvée à partir des modèles occidentaux. Ceci dit, il n'est pas interdit de penser que progressivement cet appui sera de moins en moins nécessaire, en raison d'une littérature russe en expansion qui à son tour peut proposer des modèles ou des contre-modèles pour sa propre évolution et celle d'autres littératures.

En attendant, dans le cas du conte littéraire russe, ces deux influences se conjuguent, et c'est spécifiquement dans cette tension productive et excessivement soumise à l'individualité des auteurs que le genre du conte littéraire trouve toute sa singularité.

Chapitre 3. Faire valoir son individualité

A. Écrire quelque chose de différent

En guise d'avant-propos de son recueil des *Contes bigarrés*, Odoevskij propose un savoureux jeu de marionnettes porté par deux alter-egos fictifs : V. Bezglasnyj, éditeur, et Irinej Gomozeiko, écrivain estimable mais sans le sou. Le premier choisit d'adresser un message à l'attention du lecteur, dans lequel il explique, ou plutôt justifie, les raisons de cette publication, tout en précisant que lui n'y était initialement pas vraiment favorable :

« [...] я старался сколь возможно отвратить его от сего намерения; представлял ему, как неприлично человеку в его звании заниматься подобными рассказами; как, с другой стороны, они много потеряют при сравнении с теми прекрасными историческими повестями и романами, которыми с некоторого времени сочинители начали дарить русскую публику; »

L'éditeur, pris de pitié, finira néanmoins par céder face à l'insistance de l'auteur, mais fait appel, dans son message, à l'indulgence du lecteur lorsqu'il découvrira ces textes potentiellement « aussi étranges que banals ».

Au-delà de l'ironie et de l'auto-dérision qu'elle comporte, cette interaction entre Odoevskij et lui-même nous met face à une problématique importante liée au conte littéraire de la période romantique, à savoir la place que ce dernier occupe par rapport aux autres œuvres et aux autres genres de la même époque. Le second degré d'Odoevskij dissimule en effet une part de sincérité, car ses propos rappellent que l'acte

de publier un conte au début des années trente est loin d'être chose anodine, en particulier d'un point de vue éditorial, mais également de la part de l'écrivain qui décide de s'engager dans cette entreprise.

Dans le contexte littéraire russe de la première moitié du 19^e siècle, le conte littéraire fait encore figure de genre mineur. Sa présence est rare et ponctuelle, autant au sein des monographies qu'entre les pages des périodiques littéraires. Les quelques textes qualifiés comme contes, même en remontant jusqu'au début du siècle, n'ont ni été assez nombreux, ni eu la chance de profiter d'un environnement suffisamment favorable pour pouvoir marquer durablement la littérature russe et assurer une présence pérenne du genre. Si bien qu'encore à l'horizon 1830, la publication d'un conte littéraire original relève de l'exception. Il s'agit d'un acte inhabituel et inattendu sur le plan littéraire et éditorial, car nécessairement marginal par rapport à l'ensemble de la production écrite de l'époque. À cela s'ajoute également la proximité étroite du genre avec la culture populaire qui, dans le contexte de construction littéraire et culturelle de ces années, est encore sujette à débats ce qui peut donc se révéler autant un atout qu'une caractéristique défavorable pour le genre en vue de sa diffusion.

Comment expliquer, alors, le développement magistral que connaît le conte littéraire au cours de ces mêmes années, de sorte que d'à peine représenté au début d'une décennie, il passe à un genre copié et parodié, allant jusqu'à inonder le marché russe du livre de masse quelques années plus tard ? Quel intérêt avaient les écrivains à s'investir dans un genre qui, d'un point de vue éditorial, pouvait être préjudiciable pour eux et demeurait encore relativement secondaire et anecdotique ?

Plusieurs éléments de réponse se situent selon nous dans ce qu'Odoevskij évoque à travers son jeu de masques, c'est-à-dire la manière dont le paysage littéraire s'est développé au cours du début des années trente et la place que le conte littéraire a pu occuper au sein de cette évolution.

De ce point de vue, la question du faible nombre de contes publiés au cours de la période romantique mérite tout d'abord d'être repensée. Rappelons en effet que l'un des enjeux principaux de la production écrite à cette époque est de s'affranchir des textes classiques et de créer une nouvelle littérature, plus nationale, plus moderne, et aussi

A. Écrire quelque chose de différent

fondamentalement originale. L'introduction du conte littéraire au sein de la littérature écrite résulte directement de cette dynamique, et le genre peut d'autant plus longtemps produire une impression d'originalité et de nouveauté qu'il demeure sous-représenté. En effet, publier un conte alors que la littérature écrite n'en comprend que très peu est une garantie de proposer une production qui se distingue aisément des autres, ne serait-ce que par le genre que le texte représente. La faible quantité de contes au sein du paysage littéraire du début des années trente a donc pour effet, non pas de faire du conte un genre délaissé, mais, au contraire, d'augmenter l'intérêt qu'il est susceptible de représenter aux yeux des écrivains désireux de se démarquer.

Ajoutons à cela le fait que le conte littéraire présente comme autre avantage d'être un genre qui n'a de nouveau que l'impression qu'il donne au sein du paysage éditorial, car dans les faits, si le conte figure comme une exception par rapport aux genres plus massivement représentés au sein de la production écrite, son ancrage culturel ancien et profond en fait un genre qui reste familier et qui ne provoque aucun effet d'étrangeté, ni pour l'écrivain, ni pour le lecteur. Avec le changement progressif de point de vue qui s'opère par rapport à la place de la culture populaire au sein de la littérature écrite au cours de la période romantique, l'apparition d'un conte au sein du paysage littéraire s'apparente graduellement plus à une réhabilitation d'un genre marginal qu'à une simple extravagance artistique. Le genre du conte littéraire présente donc comme avantage de gagner en attractivité à mesure que l'intérêt pour la culture populaire grandit et de donner à un texte qui lui est rattaché un sentiment de proximité culturelle potentiellement avantageux par rapport à d'autres genres moins évocateurs.

Nous le voyons, cet effet de focalisation et de distinction que produit le conte ne passe pas nécessairement pas le contenu du texte, mais directement par le signal de son appartenance au genre. Or d'après nous, dans le cas du conte littéraire, cette appartenance présente pour particularité d'être toujours visible, puisqu'elle se fait au travers d'un marqueur textuel concret : le qualificatif de conte.

Le Conte du pêcheur, Nikita Vdovinič ou encore *Le Cadavre sans propriétaire* sont en effet autant de titres qui illustrent la facilité du conte littéraire à se rendre visible en tant que genre, sans même que la lecture du texte n'ait besoin d'être entamée. De

nombreux auteurs de contes littéraires, comme le montrent les exemples ci-dessus, font le choix d'employer l'intitulé de leur texte pour y placer le qualificatif de conte. Ce stratagème, en plus d'être redoutablement efficace et visible, présente comme avantage d'être cohérent avec l'histoire du conte dans la littérature écrite russe, puisque déjà dans les recueils datant de 1780, voire même avant, comme c'est le cas dans la première traduction russe des contes de Perrault datant de 1768, la formulation de type « Conte de ... » (*skazka o...*) est systématique. La présentation d'un texte sur la base de sa qualité de conte, aussi artificielle puisse-t-elle être, découle donc du maigre canon littéraire dont le genre dispose alors, ce qui ne peut que justifier encore davantage les raisons de sa présence.

Tous les écrivains n'optent toutefois pas pour cette formule, mais dans ce cas le qualificatif est presque toujours rendu visible par sa présence en sous-titre. Katenin, Nekrasov ou encore Zontag, dont la première édition de *Dame Bouleau* en un ouvrage indépendant est affublée du sous-titre « Conte pour enfant », en sont un bon exemple. Le cas de Eršov est d'autant plus intéressant à ce sujet que dans le sommaire du numéro de *Biblioteka dlâ čteniâ* où le conte est publié (partiellement) pour la première fois, l'intitulé de l'œuvre est directement suivi du sous-titre « Conte russe », comme si celui-ci faisait partie du titre principal du texte. Il arrive que certains autres genres se manifestent de la sorte, c'est-à-dire par un ajout à la suite du titre directement à l'intérieur du sommaire (nouvelle, chant...), cependant l'exemple de Somov nous conduit à penser que dans le cas du conte, il ne s'agit pas d'un geste anodin. En effet, deux de ses contes (*Le Loup-garou* et *Sur le champ de bataille*) se voient eux aussi affublés d'un qualificatif (respectivement « conte populaire » et « conte russe »). Et pourtant, sur la première page des textes en question, à l'intérieur du périodique où ils figurent, ces sous-titres n'apparaissent pas. Difficile alors de savoir si un tel ajout dans le sommaire relève d'un choix de l'écrivain ou bien de l'éditeur¹, mais toujours est-il que l'appartenance du texte au genre du conte est volontairement mise en avant, et ce, finalement, peu importe le mode de parution choisi.

¹ La question ne se pose pas réellement dans le cas du *Loup-garou*, car l'almanach dans lequel il est publié (*Podsnežnik*, voir plus bas), est édité par un groupe de plusieurs écrivains dont Somov fait partie.

A. Écrire quelque chose de différent

À défaut de représenter un grand nombre d'œuvres, les contes littéraires présentent par conséquent comme avantage d'être des textes facilement repérables et particulièrement visibles. Le conte littéraire de la période romantique est un genre qui se revendique et qui s'annonce, sa reconnaissance par le lecteur ne découle pas d'une lecture ou d'une impression vague, mais d'un fait concret. Or au cours de la période romantique, le fait d'être un conte, pour un texte, se rapproche plus d'une qualité que d'un défaut, d'un point de vue littéraire. La visibilité naturelle du genre s'associe donc à un phénomène de focalisation motivé par le genre lui-même, ce qui, sur le plan éditorial, constitue un intérêt certain du point de vue d'un écrivain.

Il convient néanmoins de souligner que cette mécanique qui prend place autour du genre repose uniquement sur une logique de contraste. Le conte manifeste sa différence et son originalité parce qu'il dit qu'il est un conte, certes, mais aussi et surtout parce qu'en le faisant, il souligne aussi le fait que les autres textes, eux, n'en sont pas. Dans l'hypothèse où tous les contes littéraires se retrouveraient réunis dans une même édition, le qualificatif de conte ne véhiculerait en effet plus aucune forme d'originalité. Cette singularité manifeste liée à la revendication d'un texte rattaché au genre du conte nécessite donc, pour être opérante, un contexte approprié, et plus précisément un contexte dans lequel le conte est à la fois minoritaire, voire isolé, et également mis en contact avec plusieurs autres textes qui, quant à eux, dépendent d'un genre différent.

Dans le cas du conte littéraire russe de la période romantique, en terme de contexte de publication, nous pouvons d'ores et déjà dire que le genre est l'objet de plusieurs stratégies qui correspondent, en règle général, aux habitudes et façons de faire de chaque auteur.

Somov, par exemple, publie pour la première fois chacun de ses contes dans les pages d'albums littéraires. Chaque texte figure dans un périodique différent : *Le Loup-garou* est publié dans l'album *Podsnežnik* en 1829, qui a fait office de prolongement d'un autre album particulièrement connue au sein des sphères intellectuelles de l'époque, *Severnye Cvety*. *Le Conte de l'ours Briseur-d'os* paraît quant à lui la même année dans *Carское Selo*, tandis que *Ukrom le gardien de chevaux* est publié pour la première fois dans les pages du *Nevskij Al'manah* en 1830. Enfin, *Le*

Conte de Nikita Vdovinič apparaît dans le *Russkij Al'manah* en 1832 tout comme *Sur le champ de bataille*. Ce dernier sera à nouveau publié deux ans plus tard dans *Syn Otečestva*, bouclant en cinq publications un tour d'horizon d'almanachs divers, tous suffisamment connus pour être cités par Belinskij, une dizaine d'années plus tard, dans un article où le critique dresse le bilan de la vie littéraire en Russie du début des années trente¹. Dans le cas de Somov, ce mode de publication n'est pas surprenant, car une grande partie de son œuvre, contes, mais pas seulement, s'est diffusée dans ce type de périodiques. Pour autant, on ne peut tirer de son exemple une véritable généralité.

Puškin par exemple publie trois de ses contes (*Le Conte de la tsarevna morte*, *Le Conte du pêcheur* et *Le Conte du coq doré*) dans divers numéros de la revue *Biblioteka dlâ čteniâ*. Contrairement à Eršov, cependant, qui a lui aussi publié dans cette revue, les contes du poète sont édités dans leur intégralité. Seul le *Conte du tsar Saltan*, qui précède ces trois récits, est publié à part, dans un des recueils de vers de l'écrivain. À la différence des almanachs, les revues littéraires suivaient généralement un rythme de parution plus fréquent et pouvaient comprendre d'autres types d'écrits que des productions littéraires, tels que des critiques, des articles scientifiques...

La publication dans les revues littéraires n'est toutefois pas l'apanage de Puškin, car d'autres écrivains, comme Âzykov ou Nekrasov, font également le choix de ce mode de diffusion. Nekrasov, comme Eršov, ne publie qu'un extrait de son conte en 1840 dans la *Literaturnaâ Gazeta*, mais annonce en le faisant la parution prochaine du texte entier, cette fois en monographie. Le choix de la revue littéraire est également celui de Žukovskij, qui reste, de son côté, fidèle à deux revues : le *Evropeec* et le *Sovremennik*, dont le fondateur et premier rédacteur en chef était Aleksandr Puškin. Seul le premier conte de Žukovskij, le *Conte du tsar Berendej*, est publié dans un almanach, le premier numéro de *Novosel'e* en 1833.

Dans le cas d'autres auteurs comme Katenin, Zontag ou Odoevskij, les œuvres sont plus généralement introduites dans le paysage littéraire par le biais de publications individuelles, extérieures à l'environnement des périodiques. Odoevskij, par exemple,

¹ В. Г. Белинский, « Молодик на 1844 год, украинский литературный сборник. Издаваемый И. Бецким » (1844), *Полное собрание сочинений: В 13 томах*, М., Изд-во АН СССР, 1955, т. 8, с. 214-221.

A. Écrire quelque chose de différent

est souvent rattaché à deux recueils majeurs : les *Contes bigarrés* et les *Contes de grand-père Irinej*. Toutefois il est important de préciser que l'un de ses contes (*Conte de la perspective Nevskij*) apparaît pour la première fois dans l'almanach *Kometa Bely*, ce à quoi il fait d'ailleurs référence dans l'avant-propos de son recueil, cité précédemment. *La Chenille* et *La Cruche brisée* présentent quant à eux comme particularité de paraître pour la première fois dans un recueil en 1835, intitulé *Petit Livre du dimanche pour les enfants* (*Detskaâ knižka dlâ voskresnyh dnej*), dans lequel, aux quelques récits, s'ajoutent leçons de mathématiques et autres explications éclectiques, comme par exemple sur l'art d'attraper un papillon. La parution des *Contes bigarrés* en un ouvrage indépendant se justifie pour beaucoup par le fait que les textes constituent un ensemble cohérent qu'une publication éclatée ne permettrait pas de restituer. En ce qui concerne les autres textes de l'écrivain et ceux de Zontag, nous pourrions expliquer leur parution hors du giron des périodiques par le fait que tous s'adressent en premier lieu à un jeune lectorat. Or un texte pour enfant n'avait, du moins à cette époque, supposément pas sa place dans les pages des périodiques littéraires des milieux intellectuels. Cette apparente marginalité causée par la cible des textes peut toutefois être partiellement contestée, comme le démontre selon nous le cas de Pogorel'skij, dont *La Poule noire*, publié directement sous forme de livre et spécifiquement adressé aux enfants, a fait l'année de sa parution l'objet de nombreuses recensions, elles-mêmes diffusées, cette fois, dans les pages de périodiques littéraires (*Severnaâ pčela*, *Babočka*, *Moskovskij vestnik*).

Pour résumer, le conte littéraire de la période romantique ne semble pas suivre une logique de parution linéaire ou repliée sur elle-même. Au contraire, sa présence dans le paysage littéraire se révèle particulièrement sporadique, à tel point que le contact entre contes littéraires, à l'exception du cas des recueils, est pratiquement inexistant. Il est vrai que certains contes de Puškin et de Dal' ont par exemple été publiés dans un même numéro, mais un tel phénomène est bien plus de l'ordre de l'accidentel que de la régularité, d'autant qu'il est de coutume dans les périodiques de séparer les textes en prose de ceux en vers, ce qui signifie que même au sein d'un numéro identique, les contes des deux écrivains ne se côtoient pas.

En termes d'interaction avec les autres genres, en revanche, le constat est cette fois parfaitement inverse. La publication d'un texte dans les pages d'un périodique signifie

en effet nécessairement de placer son œuvre au milieu de nombreuses autres, qu'elles soient en vers ou en prose, longues ou brèves, et quel que soit leur auteur. L'environnement éditorial des périodiques littéraires peut de ce point de vue être considéré comme un espace polyphonique, pour ne pas dire cacophonique selon le système de classification choisi par le rédacteur en chef. Pour un écrivain, trouver un moyen de faire sortir son ou ses textes du lot revêt alors une grande importance, en particulier lorsque le nom auquel l'œuvre est rattachée ne dispose encore que de peu, si ce n'est d'aucune, notoriété.

Or, compte tenu de nos observations préalables sur la manière dont le conte littéraire sait se rendre visible et revendique naturellement une forme d'originalité, il semble que ce type de contexte soit finalement particulièrement profitable pour un texte qualifié comme tel.

Si nous prenons à titre d'exemple l'almanach *Podsnežnik*, sur près de 25 écrivains (sans compter les anonymes) et 55 œuvres, le *Loup-garou* figure comme le seul conte¹. Cette distinction se fait dès le sommaire, par l'intermédiaire du rajout de la mention « conte populaire » à côté du titre, qui a pour double effet de donner une information éloquente sur le contenu du texte et aussi d'annoncer son statut différent par rapport à toutes les autres œuvres présentes dans le même numéro. D'un point de vue générique, la distinction est immédiate, quand bien même le lecteur de la revue ne cherche pas ou n'est pas intéressé par le conte en particulier. En effet, dans tous les cas, le lecteur reste plus informé au sujet de ce texte en particulier, qu'au sujet des autres.

Il ne s'agit pas là du seul exemple illustrant la manière dont le format particulier d'un périodique ainsi que de son sommaire contribue à renforcer la visibilité naturelle du conte littéraire. La question de la mise en page du sommaire entre en effet également en compte, comme l'illustre le cas de *Novosel'e*, dans lequel deux contes figurent : un de Dal', et le *Conte du tsar Berendej* de Žukovskij. Les deux textes partagent comme point commun d'occuper une place particulièrement grande au sein du sommaire en raison de

1 Il convient de noter ici la présence, dans la partie des textes en vers, d'« Extraits de contes », écrits par un certain N. A. Composé de quelques strophes, le texte ne présente à nos yeux qu'un maigre intérêt du fait de son caractère morcelé et de sa proximité stylistique avec *Tsar devitsa* de Deržavin, que nous avons déjà mentionnée. Le fait que nous tenions à préciser l'existence de ce texte, somme toute anecdotique, illustre néanmoins bien la visibilité que peut procurer le terme « conte » à un texte.

la longueur de leur titre complet (rappelons celui de Žukovskij : *Conte du tsar Berendej, de son fils Ivan tsarevitch, de la malice de Košej l'immortel et de la grande sagesse de Mar'â tsarevna, fille de Košej*). Sur 27 écrivains et un total 40 œuvres, les deux contes sortent aisément du lot, ne serait-ce que parce qu'ils occupent sur la page une plus grande surface que les autres titres, grâce à la longueur qu'autorise la formule littéraire typique « Conte de ... », qui présente comme autre privilège de permettre à l'écrivain d'annoncer les grandes lignes de son récit avant même que la lecture ne soit entamée.

Le format spécifique des périodiques littéraires se présente donc comme un outil idéal pour mettre en avant un conte littéraire. Leur modèle éditorial en fait, en effet, une plateforme sur laquelle le conte peut aisément se distinguer des autres textes : le fait que de nombreuses œuvres soient réunies dans un même ouvrage, ajouté au fait que celles-ci soient systématiquement introduites par leur titre, sont deux caractéristiques qui s'avèrent pleinement profitables pour un conte littéraire.

Être particulièrement visible au sein d'un périodique littéraire dans le contexte éditorial romantique est par ailleurs loin d'être un avantage négligeable. Au contraire, comme le dit Belinskij dans un article paru en 1844 : « Назад тому около четырнадцати лет русская литература была по преимуществу альманачною¹. »

À l'horizon des années trente, les périodiques représentent un espace d'échanges et de débats littéraires de premier plan. Belinskij souligne dans son article que les almanachs ont profité d'une période d'hégémonie de par leur nombre et la quantité de textes qu'ils ont contribué à faire entrer dans la littérature écrite. Le critique n'est néanmoins pas particulièrement nostalgique de cette période et distingue différentes catégories d'almanachs : ceux qu'il qualifie d'aristocrates, les plus connus, dont *Severnye cvety* fait partie, ceux de petits bourgeois, comme, selon lui, le *Nevskij Almanah* et *Carskoe Selo*, et enfin ceux de bas étage qu'il se dit incapable d'énumérer. Belinskij critique sans détours les écrivains ayant contribué aux almanachs de ces deux dernières catégories, qu'il considère d'un niveau moyen, si ce n'est tout simplement mauvais, et accuse certains périodiques de n'être lus que par ceux qui y ont publié un ou plusieurs textes. Dans sa rétrospective, Belinskij souligne le rôle important de

1 Белинский, *op. cit.*, 1844.

l'almanach *Novosel'e*, dont le format différent (plus grand et plus épais) a signé brutalement la fin de la période des petits almanachs tels qu'ils étaient connus jusqu'alors.

Par la suite, la vie littéraire s'est surtout développée au sein des revues, certaines ayant durablement marqué l'évolution des périodiques comme *Biblioteka dlâ čteniâ*, qui, en raison de son format innovant et de sa politique éditoriale commercialement bien plus agressive que celle des almanachs, a incarné une nouvelle génération de périodiques littéraires à gros tirage. Il convient également de citer le nom du *Evropec*, dont la vie très brève au sein du paysage littéraire, la revue ayant été brutalement interdite après deux numéros par l'organe de censure (en raison d'un article de Kireevskij à caractère jugé trop politique), n'a pas manqué de marquer l'histoire des périodiques de la littérature russe. Sans oublier, bien entendu, les nombreux conflits entre revues et autres débats par articles interposés, qui ont longtemps nourri ce paysage éditorial déjà particulièrement riche.

Cette brève rétrospective nous conduit à penser qu'il ne s'agit pas simplement de dire que le conte littéraire présente comme avantage de pouvoir se rendre facilement visible au sein d'un périodique littéraire, mais aussi que les almanachs et les revues dans lesquels une grande majorité de contes ont été publiés se trouvent être, de leur côté, des périodiques qui ont eux aussi joui d'une forte visibilité, jusqu'à représenter des points de bascule déterminants dans l'histoire de la littérature écrite russe.

Dans le cas des contes littéraires publiés directement en format livre, et non dans les pages de périodiques, cette mécanique de distinction semble s'appliquer également, bien que l'échelle ne soit pas tout à fait la même.

L'exemple de Eršov et de Nekrasov, voire d'Odoevskij, nous montre d'une part que l'espace éditorial des périodiques peut occasionnellement servir de plateforme promotionnelle à la publication prochaine d'un conte ou d'un recueil, permettant au texte de profiter du contexte favorable offert par le format de l'almanach ou de la revue, tout en étant diffusé dans un réseau de publication plus individuel.

A. Écrire quelque chose de différent

D'autre part, il convient de constater que la majorité des publications monographiques concernent les contes spécialement destinés à un jeune lectorat. Or si ces œuvres ne sont pas ou peu visibles dans l'environnement des périodiques littéraires, leur inscription revendiquée dans la littérature jeunesse représente déjà, selon nous, une forme de singularité, en particulier au cours de la période romantique où cette littérature est encore en pleine construction¹. Ce phénomène de distinction basé sur la différence de lectorat se retrouve selon nous encore renforcé si l'on met en perspective un conte pour enfant avec le reste de la production écrite de son auteur, qui, dans le cas de Pogorel'skij ou d'Odoevskij, s'adresse globalement à un public adulte.

En conclusion, le faible nombre de contes littéraires parus au cours des années trente se révèle être très largement compensé par une capacité à se rendre aisément visible dans un espace éditorial qui lui-même se trouve être de premier plan. Cette synergie fait du conte littéraire un genre que l'on peut considérer comme à la fois rare et manifeste, sa répartition coïncidant parfaitement avec les dynamiques éditoriales et littéraires de l'époque.

L'écrivain, par rapport à cette mécanique de mise en avant, est quant à lui loin d'être en reste. Au contraire, rappelons qu'un sommaire de périodique se compose d'une part des titres des œuvres publiées, mais également du nom de leur auteur. En d'autres termes, l'effet de distinction qui d'après nous se manifeste par le biais du genre du conte dispose également de répercussions directes sur l'auteur lui-même, c'est-à-dire qu'en proposant une œuvre qui se détache aisément des autres, lui aussi se distingue parmi le reste des écrivains. Or dans le contexte littéraire bouillonnant de la période romantique, pouvoir attirer un minimum d'attention sur son nom est un avantage particulièrement précieux. C'est en tout cas ce que nous suggère l'exemple de Eršov, dont la première partie du conte est précédée, au sein de la revue où elle est publiée, d'un bref paragraphe soulignant tant son talent d'écrivain que la qualité de son texte :

1 Nous revenons sur cette question du destinataire dans le premier chapitre de la partie 3.

« Мы должны предупредить наших читателей, что поэма, которая следует за этими строками, есть произведение совершенно неизвестного им пера. [...] Библиотека для чтения считает долгом встретить с должными почестями и принять на своих страницах такой превосходный поэтический опыт, как «Конек-Горбунок» Г. Ершева [...]. »

Parmi la totalité des productions littéraires présentes dans le même numéro que celui où figure *Le Petit Cheval bossu*, seul Eršov se voit introduit de la sorte par la revue. La raison pourrait autant se trouver dans la qualité de son texte que dans son anonymat à cette période, mais le fait que l'éditeur souligne entre autres qualités la « simplicité » du texte, sa « gaieté » et « l'abondance d'heureuses images » suggère que le genre du conte n'est pas totalement étranger à cette mise en lumière.

De point de vue d'écrivain, donc, la publication d'un conte littéraire au cours de la période romantique, et en particulier durant la première moitié des années trente, revêt une portée tout à fait significative sur le plan éditorial.

L'originalité véhiculée par le genre et la visibilité que le contexte littéraire lui procure ont pour effet conjoint de souligner la présence de l'auteur, et surtout son individualité par rapport aux autres écrivains. En optant pour un genre présumé bas, voire indigne, comme le mentionne ironiquement Odoevskij sous le masque de V. Bezglasnyj, l'écrivain finit au bout du compte par se faire positivement remarquer, jusqu'à, parfois, prétendre pouvoir renverser une supposée hiérarchie entre genres et en introduire une nouvelle, où, semble-t-il, le conte est en mesure d'occuper une place de choix, tout comme l'écrivain qui l'accompagne.

B. Le conte, nouveau genre à la mode

Au cours des années trente, le marché du livre russe subit de profonds changements. Le développement de l'imprimerie privée ainsi que la multiplication significative des espaces de publication font que les façons d'appréhender l'objet littéraire évoluent¹. À la littérature dite d'art, jusqu'alors circonscrite aux circuits de diffusion réduits des cercles intellectuels, se superpose une littérature commerciale, avec pour moteur

1 André Meynieux, *Pouchkine homme de lettres et la littérature professionnelle en Russie*, P., Librairie des Cinq Continents, 1966, p. 466-519.

Victoire Feuillebois dans Odoevskij, *op. cit.*, p. 13-14.

principal une logique de production et de consommation. En rémunérant l'acte d'écriture, les motivations à l'origine de la création littéraire se voient donc teintées d'une intention supplémentaire, liée cette fois à des enjeux économiques. Le marché du livre n'est par conséquent plus uniquement un espace d'échange intellectuel, mais également un espace marchand, dans lequel l'œuvre littéraire se consomme et rapporte de l'argent.

Bien entendu, ces changements profonds ne sont pas tous accueillis de la même manière par les figures littéraires de l'époque. Certains s'y opposent farouchement, partisans d'une création littéraire authentique désintéressée, tandis que d'autres s'y adaptent et, comme Puškin, saisissent cette occasion pour reprendre le contrôle de la publication de leurs écrits.

Le conte littéraire s'inscrit quant à lui directement dans cette évolution socio-politique opérée par la littérature. Sa présence au sein des jeunes revues comme *Biblioteka dlâ čteniâ*, qui incarnent précisément ce tournant commercial, le fait en effet sortir des circuits propres aux almanachs pour lui donner une diffusion plus large, adressée à un plus grand nombre. Mais ce rayonnement va plus loin encore, car de nombreuses copies et reprises des contes littéraires de Žukovskij, Puškin, Dal' ou Eršov font en même temps leur apparition au sein de la littérature de masse, en pleine expansion au cours de cette période précisément en raison de l'évolution du contexte littéraire. C'est en effet un « déluge¹ » de contes qui inonde les pages de cet espace littéraire de marge, tous partageant comme caractéristique principale d'être des textes reprenant ouvertement le style des contes littéraires russes du début de la décennie, en particulier dans leur proximité avec les contes populaires. L'idée est semble-t-il de donner une allure spécifique à son texte, de lui donner la même particularité que celle qui a été si favorable aux contes précédents, quitte à reprendre avec exactitude les stratagèmes textuels qui y ont été employés.

Certaines œuvres comme *Le Petit Cheval bossu* font ainsi l'objet de plusieurs plagiats à peine dissimulés, ce qui ne manque pas d'être remarqué par la critique de

1 Лупанова, *op. cit.*, с. 422.

l'époque, comme le montre cette recension d'un conte intitulé *Le Tapis volant* produit par un écrivain du nom de Nikolaj Golodnikov :

Нового в этой сказке, конечно, искать не будете: и в самом деле, что ж бы могло быть в этой сказке нового? Та же манера, те же слова; даже и это заманчивое: «в трех частях» — и оно взято из одной, некогда довольно знаменитой русской сказки, которая также разделялась на три части¹ !

Sur l'appui d'observations réalisées dans des études antérieures², il paraît pertinent d'affirmer qu'en termes de contribution littéraire, une vaste majorité de ces contes ou « pseudo-contes » n'ont rien apporté de fondamentalement nouveau. L'histoire de la littérature retiendra d'ailleurs surtout les contes littéraires originaux et aura tôt fait d'oublier ces épigones en dépit de leur grand nombre. Pour autant, il nous semble que cette profusion soudaine du conte au sein du paysage littéraire de l'époque n'est pas à ignorer complètement, en particulier du point de vue de son impact sur l'évolution du conte littéraire au cours des années trente et quarante.

En effet, une reprise intensive du genre du conte au sein de la littérature de masse signifie tout d'abord une augmentation significative de sa présence dans l'espace littéraire. Le sentiment de rareté qui accompagne le genre au début de la décennie se retrouve par conséquent durablement affaibli, remplacé progressivement par une impression inverse de redondance, susceptible de desservir le genre et l'image qu'il renvoie. La visibilité particulière du genre, portée par le qualificatif de conte, n'est en effet pas adaptée à un tel foisonnement, si bien que dans ce nouveau marché du livre où le conte est abondant, l'étiquette générique finit par devenir répétitive, voire associée à une production de masse. La capacité du conte littéraire à se rendre visible précisément grâce à son qualificatif, qui jusqu'alors constituait un avantage non négligeable d'un point de vue éditorial, finit donc par se retourner en sa défaveur en devenant le marqueur d'un genre conventionnel et excessivement utilisé.

Avec ce changement de paradigme, la création et la publication d'un nouveau conte littéraire s'apparente donc à un aveu d'adhésion à un mouvement collectif

1 *ibid.*, c. 273.

2 *ibid.*, c. 423 ; Киреева, *op. cit.*, c. 10.

artistiquement pauvre, ce que Âzykov ne manque pas de souligner dans l'introduction de son *Conte du sanglier sauvage* en 1835 :

Дай напишу я сказку! Нынче мода
На этот род поэзии у нас.

Âzykov n'étant lui-même pas particulièrement amateur du style de Puškin, sans doute trouve-t-il avant tout dans sa remarque un moyen de critiquer le recours récurrent à la stylisation d'un texte en vue de lui donner l'allure d'un conte populaire, ce qui se produit justement au sein de la littérature de masse. Mais le fait que le poète associe la création d'un conte à un effet de mode illustre surtout un changement de perception vis-à-vis du genre à partir du milieu de la décennie.

À en croire Âzykov, la création d'un conte n'est désormais plus un acte singulier, mais résulte plutôt d'une volonté de suivre le mouvement général. Le cœur du système de création du conte littéraire n'est donc plus la singularité, mais l'imitation de ce qui faisait la singularité des contes à l'origine de cette mode. En d'autres termes, créer un conte s'apparente à une tentative de reproduire l'acte à l'origine des contes du début de la décennie, dans l'espoir, peut-être, de s'approprier une partie de leur propre singularité. Autrement dit, écrire un conte n'est plus un geste littéraire solitaire, mais il s'agit plutôt de l'expression d'une volonté de « faire comme », elle-même guidée par une quête d'appréciation, de reconnaissance, ou même simplement pour satisfaire une motivation commerciale.

Ainsi, en plus d'associer au conte littéraire l'image d'un genre dominant¹, la reprise importante du conte au sein de la littérature de masse a pour second effet de l'associer directement à un mécanisme de copie.

Or l'idée qu'un nouveau conte écrit résulte d'une reprise, que ce soit dans le texte ou dans l'intention à l'origine du texte, est essentiellement un moyen détourné de rappeler et souligner l'autorité d'un modèle original. Dans le cas du conte littéraire, ce rôle est attribué aux textes les plus fréquemment repris, à savoir comme nous l'avons dit les contes de Žukovskij, Puškin, Eršov et Dal'. En utilisant les mêmes codes, les mêmes mots ou la même structure que ces textes antérieurs, les productions au sein de la

1 Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, P., Seuil, 1992.

littérature de masse installent un mécanisme récurrent de renvoi en direction de ces « premières » œuvres, faisant d'elles des textes de référence occupant désormais une position centrale au sein du référentiel du conte. Écrire un conte à partir de la deuxième moitié des années trente ne reflète donc pas seulement l'idée d'une tentative de « faire comme », mais plus précisément d'une tentative de « faire comme Žukovskij, Puškin etc. ».

Ce sont donc la totalité des rapports intertextuels des contes littéraires de la période romantique qui se sont vus bouleversés et mis au premier plan en raison de l'évolution du conte littéraire au sein de la littérature de masse. Au début des années trente, ce dialogue entre contes profitait pourtant d'une certaine clarté, puisqu'il n'impliquait qu'un faible nombre de textes, qui plus est aisément différenciables de par la singularité de leur contenu et de leur auteur. Au sein de ce contexte, il n'était pas particulièrement complexe de trouver sa place et de faire valoir sa propre singularité en écrivant un conte. Mais du fait de la reprise du conte dans la littérature de masse, ce dialogue s'est d'une part grandement complexifié, car un plus grand nombre de textes y prennent désormais part, et d'autre part s'est vu rapidement basculer dans une verticalité générique manifeste, au sommet de laquelle demeurent en surplomb les « modèles » de contes du début des années trente. Trouver sa place dans ce nouveau paysage se révèle alors être bien plus complexe, car la moindre référence à la culture populaire, voire même l'emploi de la qualification de conte, présente le risque de placer son œuvre dans la continuité directe de ces quelques contes du début de la décennie, étouffant dès le départ sa singularité potentielle.

Nous le voyons, l'impact majeur de la reprise du conte littéraire au sein de la littérature de masse pourrait finalement se résumer en une sérieuse remise en question de la singularité portée jusqu'alors par le genre du conte littéraire. Celle-ci se voit en effet d'une part fragilisée par une forme de redondance éditoriale donnée à l'appellation de conte, et d'autre part compromise par une polarisation du référentiel du conte autour de quelques modèles précis, réduisant tout nouveau conte au rang d'adaptation ou de pastiche de contes préexistants.

B. Le conte, nouveau genre à la mode

Contrairement à ce qui se passait au début des années trente, écrire un conte ne suffit donc plus à se distinguer du reste de la production écrite. Son évolution rapide vers un genre conventionnel et commercial, réduit à une proximité artificielle avec la culture populaire, ne le rend plus réellement attractif pour un écrivain en quête de singularité littéraire, ce qui explique sans doute le ralentissement de la production de contes littéraires au sein de la littérature savante à partir de la seconde moitié de la décennie. Ce n'est pourtant pas une stagnation esthétique qui attend le conte littéraire, car certains écrivains trouveront un moyen de profiter de ce nouveau contexte pour à nouveau faire du conte littéraire un outil permettant de revendiquer leur propre individualité.

Ce nouvel élan trouve son point de départ dans un changement de posture vis-à-vis de la place occupée par le conte littéraire au sein du paysage éditorial : plutôt que d'écrire un conte dans le but de proposer quelque chose de différent du reste de la production écrite, il s'agit avant tout d'écrire désormais un conte qui serait différent des autres.

Pour se faire, la première condition est de savoir précisément à quoi ressemble un conte que l'on pourrait considérer comme étant *comme les autres*. Qu'est-ce qu'un conte à la mode, pour reprendre la formule de Âzykov ? Dans le contexte littéraire du début des années trente, cette question ne pourrait pas trouver de réponse, puisque le conte littéraire est encore trop rare pour que l'on puisse en dégager une forme de généralité. Mais à présent que les reprises et imitations ont proliféré au sein de la littérature de masse, dresser un profil type du conte conventionnel est possible. On pourrait le résumer, comme dit précédemment, en un conte littéraire ayant recours à un style populaire proche, voire identique, à celui que l'on trouve dans les contes littéraires produits au début de la décennie.

Cette base, symbole d'un format de conte convenu et désormais dépourvu d'originalité, constitue une forme littéraire préconstruite directement associée au terme de conte. Ce qui signifie que dès qu'un texte est qualifié comme tel, il annonce, même malgré lui, un récit écrit dans un style populaire proche ou semblable à celui des contes de Žukovskij, Puškin etc. Or le fait que cette image du conte se soit plus largement diffusée signifie qu'il est également possible d'avoir du recul sur celle-ci et surtout de

développer un regard critique à son encontre. C'est là précisément ce que Katenin entame dès 1834 dans *Princesse Miluša* au moyen d'un ton parodique qui commence à jouer sur les codes du conte, une approche reprise et enrichie par la suite par Âzykov et Nekrasov pour en faire l'aspect principal de leurs propres contes.

Le caractère subversif de *Princesse Miluša* s'adresse principalement à certains traits reconnaissables des contes de la fin du XVIIIe siècle ainsi qu'à l'aspect épique et solennel de *Ruslan i Lûdmila*, lui-même visant à parodier les bylines. Néanmoins, l'approche parodique de l'écrivain va également jusqu'à égratigner le recours littéraire aux symboles de la culture populaire, en adoptant une posture proche de la nonchalance, sans préoccupation particulière pour l'authenticité des éléments issus des contes populaires employés. L'exemple le plus éloquent se trouve dans son usage du personnage de Baba-Âga, présente à la fin du conte. La sorcière accueille le protagoniste Vseslav dans son isba après lui avoir rendu forme humaine, lui qui jusqu'alors avait été changé en sanglier, puni pour avoir fait preuve d'infidélité envers sa fiancée. Cette Baba-Âga, le lecteur se doute qu'il s'agit d'un énième déguisement de la tante de Princesse Miluša, décidée à mettre une dernière fois à l'épreuve le futur époux de sa nièce afin de prouver la fragilité de son amour. Mais le profil de la sorcière apparaît malgré tout comme en décalage, grossièrement fabriqué, en particulier à travers des origines manifestement caricaturales fabriquées à partir d'éléments autant symboliques qu'aléatoires :

« Чудней того, что у меня отца,
Ни матери и нет и не бывало,
А вышла я из скорлупы яйца.
Жар-птица, мчась из облак над морями,
Снесла его, и подцепил когтями
Старик Кошей бессмертный и меня
В нем высидел к концу седьмого дня. »

Ce caractère factice du personnage populaire trouve par ailleurs une nouvelle accentuation lorsque Baba-Âga tente explicitement de séduire Vseslav. Celle-ci lui explique en effet être à l'origine une tsar-devitsa maudite, rendue laide par son frère incestueux Košej, jaloux qu'elle lui ait préféré les bras d'un esprit dont elle était éprise. Vseslav, qui jusqu'alors a succombé volontiers à tous les charmes auxquels il a été

confronté, se montrera cette fois étonnamment raisonnable, sans doute en raison de l'apparence repoussante de la vieille femme. Personne ne croit donc à cette fausse Baba-Âga, qu'il s'agisse du protagoniste, comme du lecteur. Le personnage se voit par conséquent associé à un mensonge, une fabrication tournée au ridicule, achevant de désacraliser sa présence dans le conte pour à la place la réduire au statut de ressort comique.

Cette absence de considération réelle pour la culture populaire n'est toutefois pas centrale au conte de Katenin, d'autant qu'au regard du déroulement du récit, il ne s'agit effectivement pas de la véritable Baba-Âga, mais bien de la tante Proveda transformée. On ne peut donc pas qualifier ce détournement de parodie franche, bien que l'attitude de l'écrivain témoigne d'une posture critique ou en tout cas peu investie par rapport à l'emploi d'éléments issus de la culture populaire au sein d'une œuvre littéraire, ce qui constitue une différence manifeste par rapport au comportement de Žukovskij ou Puškin.

Le conte de Katenin marque toutefois les prémises de l'apparition du véritable conte littéraire parodique, ayant cette fois pour cible directe les contes des années trente ainsi que le comportement des écrivains par rapport à la culture populaire. Cette continuité dont *Princesse Miluša* signe le point de départ s'observe en particulier dans le conte de Nekrasov, qui reprend précisément l'idée d'une Baba-Âga amoureuse du protagoniste du conte, mais cette fois en la poussant jusqu'à une caricature manifeste.

L'approche de l'écrivain fonctionne sur deux dynamiques propres à la parodie : suggérer le prévisible, puis renverser l'attendu. Son conte, intitulé *Baba-Âga, jambe d'os – Conte populaire russe en vers* annonce dès le départ un récit dont la sorcière est l'objet central. L'association de son attribut le plus connu, la jambe d'os, et du terme de conte populaire, pose les jalons d'une première lecture d'une histoire présentée et donc attendue comme conventionnelle. Au départ du conte, la sorcière fait son apparition en enlevant la sœur du protagoniste au cours d'une partie de chasse. La description faite alors est celle d'une créature monstrueuse, certes plus détaillée que ce que l'on trouve par exemple dans les contes des recueils de la fin du XVIII^e, mais toujours composée des attributs principaux du personnage, à savoir la jambe d'os, le mortier et le pilon.

Seulement, le quatrième chapitre intitulé « La transformation de Lûbana et la passion amoureuse de Baba-Âga » annonce un changement radical d’atmosphère, rapidement concrétisé par la révélation du comportement de femme coquette, éperdument amoureuse du premier protagoniste, de la sorcière :

« Полно, милый мой дружок,
Мой прекрасный жизнечек,
Чем же я тебе худа?
Где же лучше красота?
Рот немножко широкок,
Нос изрядно великонек,
На макушке есть рога,
Словно кость одна нога,
Да немножко ухо длинно,-
Но зато ведь я невинна!
Вот что главное, дружок! »
И опять Булата чмок!..

Le recours à ces jeux textuels entre contrastes et subversions d’attentes sont la marque d’un recul pris par l’écrivain vis-à-vis de l’emploi d’éléments issus de la culture populaire, mais aussi d’une conscience de sa part que ces éléments appellent une image désormais prévisible et manipulable. En corrompant ainsi le personnage de Baba-Âga, Nekrasov démontre sa volonté de se servir autrement de l’inspiration populaire ainsi que sa capacité d’écrivain à en prendre un contrôle conscient et complet.

Cette nouvelle forme d’appropriation du genre du conte se constate également dans les œuvres de Âzykov, bien que de son côté il ne s’agit pas tant de détourner des éléments précis de la culture populaire, mais plutôt d’adopter une attitude manifestement moqueuse à l’égard du conte littéraire en tant que tel, ainsi que sa superposition devenue systématique avec le conte populaire. Outre par exemple le fait qu’il parle d’une mode du conte dans son *Conte du sanglier sauvage*, on observe également dans l’introduction et la conclusion de la même œuvre la présence d’une passion exaltée, caricaturale de l’engouement général dont le conte et plus généralement la culture populaire ont pu faire l’objet à partir des années trente :

Готова сказка! Весел я, спокоен.
Иди же в свет, любезная моя!
Я чувствую, что я теперь достоин
Его похвал и что бессмертен я.

Une confession chargée d'ironie dont le style trouve un écho similaire à l'issue de la dernière scène de *L'Oiseau de feu*, qui s'achève sur un toast fiévreux au cours duquel tous les personnages se congratulent mutuellement autour d'un verre :

Димитрий-царевич и Василий-царевич
(с бокалами в руках)
Да здравствуют Иван-
Царевич и прекрасная Елена!

Иван-царевич
(берет бокал)
Да здравствуют царь-батюшка и вы,
Со мною помирившиеся братья!

[...]

Иван-царевич
Да здравствует Жар-Птица!

Pour Âzykov, écrire un conte se révèle donc être le meilleur moyen de se moquer de l'acte d'en écrire. Le poète s'accapare certaines pratiques littéraires liées au genre, comme écrire un conte simplement pour acquérir la même singularité que Eršov ou Žukovskij, et les emploie avec une implication ouvertement simulée afin de tourner en dérision un engouement collectif selon lui désormais dépourvu de sens.

Les approches de Âzykov et de Nekrasov ne sont donc pas tout à fait identiques, mais peuvent être considérées comme complémentaires. Les deux poètes, en revanche, ont en commun de s'immiscer dans le dialogue intertextuel des contes littéraires, précisément en choisissant d'écrire eux aussi des contes. Mais ils le font en introduisant une voix discordante, à rebours de la tendance générale, qui permet de remettre en question à la fois les automatismes liés à la création d'un conte littéraire et également la position des modèles du début de la décennie, dont les deux poètes ne s'inspirent pas, aussi bien en termes de structure que de sujet. Ce qu'ils n'ont peut-être pas réalisé, cependant, est que leurs œuvres participent elles aussi au développement du genre du

conte littéraire et s'insèrent finalement pleinement dans l'histoire du genre qu'ils s'emploient à parodier.

L'une des caractéristiques principales de cette nouvelle voix qu'incarnent ces contes parodiques est aussi qu'elle est porteuse d'une individualité claire, engageant aussi bien le texte que son auteur. Cependant, contrairement aux contes du début des années trente, dont la singularité se manifeste en premier lieu sur le plan externe, ces nouveaux contes se distinguent sur la base d'un effet de surprise et de contraste accessible seulement par une lecture complète du texte. Le conte parodique ne s'annonce pas, c'est pourquoi l'espace offert par le titre, comme le montre Nekrasov, sert désormais de levier supplémentaire au mécanisme de détournement. L'individualité d'un conte littéraire parodique ne peut être par conséquent perçue qu'*a posteriori*, une fois la lecture complétée, d'une part, mais aussi avec le support apporté par une connaissance empirique du conte, qui permet de percevoir quelles sont les cibles des détournements employés tout au long du récit. Cette connaissance empirique du conte, au début des années trente, était essentiellement relative à chaque individu. Mais à partir de la seconde moitié de la décennie, celle-ci s'est généralisée, précisément grâce à la reprise du conte littéraire au sein de la littérature de masse.

Les détournements mis en place au sein des contes parodiques ne sont en effet pas concentrés sur un conte littéraire ou un écrivain en particulier, mais ils ciblent plus largement l'enthousiasme suscité par l'emploi d'éléments issus de la culture populaire¹ au sein de la littérature savante et l'automatisation des pratiques littéraires qui en a découlé. En d'autres termes, le conte parodique détourne précisément les mécanismes que les reprises du conte littéraire au sein de la littérature de masse ont permis de rendre visibles : la stylisation vers le registre populaire, le recours aux images également issues de la culture populaire et l'utilisation du conte dans l'espoir d'être remarqué en tant qu'écrivain.

Ainsi, bien qu'à première vue l'entrée du conte littéraire au sein de la littérature de masse puisse être vue comme un signe d'appauvrissement ou de canonisation du genre, on peut également considérer cela comme une étape déterminante dans l'évolution du

1 Nous revenons sur l'usage du registre populaire dans le premier chapitre de la deuxième partie de la thèse.

conte littéraire au cours de la période romantique, puisqu'elle constitue un passage nécessaire à l'apparition du conte littéraire parodique, qui lui-même incarne un nouveau stade d'évolution du genre en question.

La reprise intensive du conte littéraire au sein de la littérature de masse a eu pour effet de gommer progressivement les marques d'individualité des contes littéraires les plus répandus du début des années trente pour en faire surgir une image générale, cristallisée autour de certains aspects précis. Dans le cas du conte littéraire de la période romantique, ces caractéristiques génériques sont principalement associées à la présence d'éléments populaires (registre, images, structure) au sein d'un texte littéraire. Cette base s'observe toujours aujourd'hui, autant dans le traitement éditorial que scientifique du conte littéraire. La verticalité dirigée vers les contes « modèles » du début des années trente est d'ailleurs elle aussi toujours présente, voire même accentuée sous certains aspects, en particulier autour de la figure de Puškin, qualifié par certains comme le « fondateur du conte littéraire russe¹ ».

Or cette façon particulière d'envisager le conte littéraire apparaît finalement comme l'héritage d'une construction ancienne, résultant de la conjonction de divers facteurs contextuels. Si l'on attache autant d'importance à la présence d'éléments populaires au sein des contes littéraires de la période romantique, c'est en effet en grande partie car c'est autour de cet aspect que le genre s'est diffusé et théorisé. Or cette démocratisation trouve quant à elle son origine dans la visibilité éditoriale dont les contes littéraires du début des années trente ont pu profiter, du fait d'une synergie profitable entre leur étiquette générique et le fonctionnement des espaces de publications de l'époque. Parmi ces contes littéraires, certains ont fait l'objet d'une plus grande diffusion que d'autres en raison de la bascule vers une pratique commerciale de la littérature, et ces textes sont précisément ceux ayant pour caractéristique commune le recours au style et aux images populaires. En somme, le conte littéraire est principalement associé à l'idée d'une œuvre littéraire composée d'éléments issus de la culture populaire, précisément car c'est à travers cet aspect là qu'il a été vendu et lu le plus en tant qu'objet littéraire.

1 M. П. Шустов, *op. cit.*, c. 42.

Mais si l'entrée du conte littéraire dans la littérature de masse a permis de fixer le genre autour d'une apparence concrète, elle a par conséquent aussi rendu possible l'apparition d'un regard critique sur le genre, lui-même moteur de l'invention d'un nouveau type de contes, qui à leur tour sont susceptibles de devenir des modèles pour de futures créations. Cette évolution cyclique du genre littéraire¹, Lætitia Decourt et Daria Sinichkina la décrivent ensemble de manière similaire ; une description qui semble tout à fait correspondre à l'évolution qu'a connu le conte littéraire au cours des années trente en Russie :

[...] la littérature de masse permet de mettre au jour un processus fondamental et pourtant caché de l'évolution littéraire, qui consiste en la transformation permanente de la nouveauté en convention et tradition – entraînant la réévaluation –, à l'intérieur d'un champ qu'il est possible de concevoir non plus comme polarisé, mais comme un espace uni qui fonctionne sur le modèle d'un palimpseste, lorsque deux textes entretiennent des relations « involontaires² ».

Il convient néanmoins de préciser que le conte parodique n'est pas le seul type de conte littéraire produit à partir de la seconde moitié des années trente.

Les contes d'Odoevskij, par exemple, se distinguent du reste de la production de contes postérieure à 1835 pour plusieurs raisons, la principale étant qu'à l'exception de *Moroz Ivanovič*, aucun ne contient d'éléments directement issus de la culture populaire russe. Le ton didactique des textes, ouvertement dédiés à un jeune lectorat, renforce encore leur singularité et favorise leur distinction par rapport au reste des contes littéraires écrits au cours de la même période.

Žukovskij non plus n'opte pas pour le détournement, mais sa posture se distingue de celle d'Odoevskij, en grande partie du fait que ses premiers textes font justement partie des nouveaux modèles de contes littéraires ayant été imités dans la littérature de masse. L'évolution entre les contes du poète datant du début des années trente et ceux écrits en 1845 demeure néanmoins significative : *Le Chat botté*, contrairement à *La Tsarevna endormie*, stylisé en vue d'un rapprochement avec la culture populaire russe, se présente

-
- 1 Nous parlons ici du genre du conte littéraire avant tout, mais d'après Bourdieu cela concerne tous les genres littéraires.
 - 2 Lætitia Decourt & Daria Sinichkina, *La littérature de masse en question : le cas russe* [En ligne], 2021. (Lien en bibliographie)

par exemple volontiers comme un récit provenant de l'étranger. *Le Loup gris*, à l'inverse, s'emploie à déployer une fresque riche et respectueuse d'un canon populaire russe, le tout dans une structure narrative bien plus élaborée que ce que l'on observe dans *Le tsar Berendej*, écrit plus d'une dizaine d'années plus tôt. L'expérience et la posture du poète ne sont donc plus les mêmes qu'au début des années trente, ce qui place ses derniers contes dans une autre perspective et un autre contexte de création.

Žukovskij et Odoevskij ont donc pour particularité de suivre dans la création de leurs contes une trajectoire qui leur est propre, fortement individualisée. Mais à la différence de Âzykov et Nekrasov, les deux écrivains ont déjà écrit des contes au début des années trente, ce qui fait qu'ils disposaient déjà d'une place au sein du champ du conte littéraire avant que le genre ne soit réutilisé dans la littérature de masse. Leurs nouveaux contes produits au cours des années quarante figurent par conséquent comme le prolongement de ceux qu'ils ont déjà écrits au préalable, et héritent naturellement de leur singularité.

L'approche de Katenin puis de Âzykov et Nekrasov demeure donc remarquable à plus d'un titre, puisqu'elle marque une étape nouvelle et décisive de l'évolution du conte littéraire, dans le sens où il ne s'agit plus de penser le conte littéraire, mais bien de le remettre en question et de le réinventer. Stade que, finalement, Odoevskij et Žukovskij atteignent presque quelques années plus tard, sans pour autant le franchir aussi radicalement que les auteurs de contes parodiques.

En termes d'individualité, enfin, l'apparition des contes parodiques prouve que tout au long de la période romantique, l'acte d'écrire un conte littéraire continue de véhiculer une véritable singularité, autant littéraire, qu'auctoriale. Toutefois, cette singularité présente pour particularité de changer de plan à mesure que le genre évolue et se démocratise, passant d'une différenciation sur le plan externe, par rapport au reste de la production écrite, à une différenciation interne, vis-à-vis des autres contes littéraires.

Dans les deux cas, l'originalité demeure toujours un facteur déterminant dans la création d'un nouveau conte littéraire.

C. L'impertinence du conte littéraire

Parmi les contes littéraires écrits au cours de la période romantique, *Le Petit Cheval bossu* se démarque par l'étonnante trajectoire de ses nombreuses publications. Si dès sa première parution, le conte est reçu de manière plutôt positive, jusqu'à profiter d'un rayonnement tel qu'il fait ensuite l'objet de plusieurs plagiats¹, le comité de censure fait le choix d'interdire le livre l'année de sa troisième réédition, en 1843, bien que le texte n'ait pas subi de changement particulier depuis sa première mise sur le marché. L'œuvre ne sera rendue à nouveau accessible que treize ans plus tard, dans une version corrigée par son auteur, Eršov.

Les circonstances de cette interdiction sont d'autant plus surprenantes qu'elles sont sans précédent pour un conte littéraire. Certes, avant Eršov, les *Contes du cosaque Luganskij* de Dal' avaient fait l'objet d'une interdiction immédiate, peu après leur première parution, et nous y reviendrons, mais dans le cas du *Petit Cheval bossu*, il faut attendre la troisième réédition du livre pour qu'il soit interdit, alors même que l'année de la sortie du conte, le journal officiel du Ministère de l'Éducation nationale (dont le ministre est membre du comité supérieur de la censure) avait attribué à l'œuvre une recension particulièrement positive :

[...] и с истинным удовольствием видели рассвет нового поэтического таланта в сказке : Конек-Горбунок, Г. Ершова ; оригинальность вымысла, легкий, звучный, немногословный стих, и истинно Русская простота рассказа дают этому первому опыту юного Автора место подле лучших наших стихотворных произведений².

Les démêlés de Eršov avec la censure de l'État commencent en réalité dès la première publication du conte en monographie, mais se traduisent seulement par des modifications ponctuelles. Est alors essentiellement ciblé tout passage pouvant être interprété comme moqueur ou critique envers l'Église, d'une part, et le souverain, de l'autre. Si les références envers l'orthodoxie russe et ses rites sont particulièrement présentes dans le *Petit Cheval bossu*, on ne peut dire qu'elles présentent un aspect

1 Pour une liste d'ouvrages, voir : Лупанова, *op. cit.*, с. 273.

2 А. Краевский, « Обзорение русских газет и журналов за первую половину 1834 года », *Журнал министерства народного просвещения, Часть Четвертая*, СПб., тип. Императорской Академии Наук, 1834, с. 142.

C. L'impertinence du conte littéraire

ouvertement subversif, là où à l'inverse le personnage du tsar, lui, est dépeint avec une multitude de caractéristiques que l'on pourrait qualifier de grotesques. Le régent, souvent présenté allongé dans son lit, est impatient, capricieux, à la manière d'un enfant à qui l'on ne peut rien refuser. Sa cour se plie au moindre de ses désirs, quitte à adopter un comportement absurde, comme faire exprès de tomber devant lui afin de le faire rire, et s'adresse toujours à lui à grand renfort de formules exagérément polies :

Я с повинной головою,
Царь, явился пред тобою,
Не вели меня казнить,
Прикажи мне говорить.

Seul Ivan, le protagoniste, ne suit pas les règles du jeu, d'abord trop simplet pour comprendre ce qui pourrait être considéré comme des règles de bienséance, puis trop agacé par les tâches qu'on l'oblige à accomplir pour faire preuve de politesse.

L'impertinence du personnage principal n'est néanmoins pas complètement inappropriée aux yeux du lecteur, le tsar lui-même s'exprimant régulièrement de façon grossière, sans considération manifeste pour quiconque, à l'exception de sa propre personne. L'issue du conte sera néanmoins fatale au souverain, dont le vieux corps, jugé repoussant par la *devitsa* qu'il souhaite ardemment épouser, finit dénudé, puis ébouillanté, victime de l'esprit affûté de la jeune femme et des stratagèmes du petit cheval, le compagnon d'Ivan.

Ce traitement grotesque ayant pour effet de tourner en ridicule le personnage du tsar est probablement ce qui justifie l'interdiction du conte, ordonnée en 1843. Mais la question qui se pose désormais est pourquoi a-t-il fallu attendre neuf ans pour que cette décision soit prise, alors même qu'à ses débuts l'œuvre est, semble-t-il, favorablement reçue par la critique officielle ?

La littérature scientifique ne propose pas de réponse claire à ce sujet. Notre hypothèse, et la raison pour laquelle nous faisons le choix de nous intéresser au cas de cette œuvre en particulier, est que la réponse se trouve précisément dans l'évolution qu'a connu le genre du conte au cours de la période romantique et dans sa position particulière par rapport aux différentes formes d'autorités.

Tout d'abord, il convient de nous arrêter brièvement sur le texte de la charte de censure suivie au cours de cette période, afin de mieux envisager les régulations dans lesquelles *Le Petit Cheval bossu* et les autres contes littéraires se sont développés. La censure littéraire fait partie des aspects les plus souvent cités afin de caractériser les conditions d'évolution de la littérature de la période romantique, et plus précisément la littérature du règne de Nicolas Ier. Arrivé sur le trône dans un climat de tension politique palpable, le nouveau tsar entame un début de règne aussitôt marqué par des répressions sanglantes, à la suite du soulèvement décembriste porté par de nombreux membres de la noblesse. Une démonstration d'un pouvoir strictement contrôlé et notamment renforcé à partir de 1826 par une censure plus sévère à l'encontre des textes littéraires. Décrétée en 1828, la charte de censure qui sera appliquée jusqu'aux années soixante, stipule, entre autres, que :

Произведения словесности, наук и искусств подвергаются запрещению цензуры на основании правил сего Устава:

а) Когда в оных содержится что-либо клонящееся к поколебанию учения Православной Церкви, ее преданий и обрядов, или вообще истин и догматов Христианской веры.

б) Когда в оных содержится что-либо нарушающее неприкосновенность Верховной Самодержавной Власти, или уважение к Императорскому Дому и что-либо противное коренным государственным постановлениям¹.

Deux paragraphes qui trouvent un écho certain avec le conte de Eršov, mais qui trahissent, par le caractère relativement imprécis des termes utilisés, un emploi surtout avantageux pour le comité de censure. Grâce à un pareil flou sémantique, les censeurs se réservent en effet le droit de pouvoir déterminer librement dans quelle mesure certains éléments d'une œuvre littéraire peuvent correspondre ou non aux règles édictées. Une marge de manœuvre susceptible de servir de brèche à un jugement purement subjectif dont, possiblement, le *Petit Cheval bossu* a fini par faire l'objet, conduisant soudainement à son interdiction.

Pareille supposition, à défaut de pouvoir être vérifiée, ne semble en tout cas pas totalement infondée dans la mesure où elle fait écho au cas du recueil de contes de Vladimir Dal', qui, comme dit précédemment, a fait l'objet en 1832 d'une confiscation

¹ Source : <http://музейреформ.рф/node/13650> [consulté le 17 septembre 2024]

dès sa parution par le comité de censure. Cette décision a même été suivie d'un emprisonnement immédiat de l'écrivain, avant que Žukovskij ne vienne plaider en sa faveur afin de l'en sortir le jour même. Le fait que cette interdiction ait été prononcée contre les *Contes du cosaque* a surpris même les contemporains de Dal', qui n'ont pas trouvé dans ses textes les allusions politiques subversives que le comité de censure a signalé. Aleksandr Nikitenko, homme de lettres et censeur à partir de 1833, parle même d'une « nouvelle persécution » à l'encontre de la littérature, expliquant avoir lu les contes en question et ne pas y avoir trouvé « quelconque terrible dessein contre l'autorité suprême¹ », contrairement aux « personnes proches de la cour » qui auraient vraisemblablement vu dans la prose de Dal' un propos politiquement contestataire. Si d'après Lupanova les textes en question proposent effectivement des représentations peu flatteuses notamment du tsar, la caractéristique principale de ces contes reste selon nous le registre populaire de leur narration et la surabondance de locutions et proverbes russes que Dahl s'est employé à y inclure. Le propos subversif, s'il en est un, est par conséquent loin d'être audible ou mis en avant par la plume de l'écrivain.

Selon Tarhova, Dal' a en réalité eu pour seul tort de reprendre des éléments déjà présents à l'intérieur de contes populaires russes. Mais ces images du soldat malheureux ou du tsar mauvais et jaloux trouvent, d'après elle, un autre sens une fois repris par Dal', puisqu'ils peuvent être désormais mis en parallèle avec la réalité contemporaine dans laquelle le texte s'inscrit².

Cette réflexion met le doigt sur un aspect central de la question des rapports entre le genre du conte littéraire et l'autorité politique : la transposition du caractère naturellement subversif du conte populaire dans les pages du conte littéraire.

Parmi les contes populaires publiés par les frères Grimm, il n'est pas rare de trouver des récits s'achevant sur la défaite d'une figure antagoniste puissante comme un roi, une reine ou encore une sorcière par exemple. Cette issue heureuse s'accompagne fréquemment d'un ressort comique, qui consiste, en plus de le vaincre, à tourner en ridicule l'adversaire du protagoniste par divers stratagèmes. La belle-mère de Blanche-

1 « Нашли в сказках Луганского <В. И. Даля> какой-то страшный умысел против верховной власти и т. д. » (А. В. Никитенко, *Дневник в трех томах (1826-1857)*, Л., Гос. изд. худ. литературы, 1955, т. 1, с. 121.)

2 Tarhova, *op. cit.*, с. 464.

Neige, condamnée à danser avec des chaussons de fer chauffés à blanc, fait figure de modèle connu, mais nous pourrions encore mentionner le Loup du *Petit Chaperon Rouge*, qui se noie dans un abreuvoir, puni pour son appétit, ou bien les deux géants conduits à s'entretuer, victimes de la ruse du Vaillant Petit Tailleur.

À travers cette victoire du protagoniste sur l'antagoniste, c'est également l'idée d'une supériorité du plus faible sur le plus fort qui se concrétise. Le personnage principal, le temps d'un conte, contourne les règles naturelles ou sociales auxquelles il devrait normalement être soumis et les surmonte comme autant d'obstacles sur sa route. Le personnage puissant, à l'inverse, se voit moqué et finit dépossédé de son autorité. Un renversement de hiérarchie proche du « carnavalesque » de Bahtin que les Grimm, par leur recueil, ont contribué à rendre particulièrement visible et à associer au concept de conte, de sorte qu'aujourd'hui nous pourrions le considérer comme un élément profondément inscrit dans l'identité du genre.

Cette récurrence, nous la retrouvons sans difficultés au sein des contes populaires russes publiés par Afanas'ev. Pourtant, un regard en direction des recueils plus anciens, tels que *Remèdes contre la rêverie et l'insomnie*, ou *Les Balades du grand-père*, nous montre que si l'élévation merveilleuse du protagoniste est bien présente dans les contes russes de la fin du 18^e siècle, les personnages puissants, eux, ne sont pas pour autant toujours tournés en ridicule.

L'exemple le plus proche d'un renversement hiérarchique total se trouve dans le *Conte de Panfil*, issu du recueil de Pëtr Timofeev datant de 1787, au terme duquel le protagoniste parvient le jour de sa propre exécution à renverser le roi voulant sa mort, avant de le conduire à la potence dont il avait lui-même ordonné la construction. Mais le régent, soudainement rendu impuissant, est finalement secouru par ses trois filles, qui implorent Panfil de ne pas aller au bout de son projet. Le protagoniste est alors libéré de sa condamnation, le conte s'achevant sur son retour triomphal sur ses terres, tandis que le roi antagoniste subit pour seule véritable punition de devoir de l'argent au royaume dont Panfil est originaire. Le renversement n'est donc pas abouti et s'interrompt au

moment où la bascule devrait s'opérer, une caractéristique narrative qui semble partagée par d'autres contes issus des recueils de cette époque¹.

Nous pouvons également mentionner comme autre exemple les contes suivant le modèle bien connu d'un fils de paysan ou de marchand qui parvient à se hisser jusqu'au statut de roi ou de tsar au terme de multiples épreuves. Si le bouleversement hiérarchique est cette fois manifeste, il a pour particularité de ne jamais se faire aux dépens du personnage incarnant le pouvoir au début du conte, celui-ci n'étant en effet jamais strictement vaincu, tué ou dépossédé de son titre. Le protagoniste, plutôt que de détruire ou déconstruire une autorité pré-établie, s'y intègre et en devient à son tour un membre à part entière.

Le fait de tourner en ridicule la figure représentative du pouvoir n'apparaît donc pas dès le départ dans le conte russe écrit, signe que l'idée d'un bouleversement d'une hiérarchie a priori incontestable à cette époque (de pauvre à riche, d'humain à nature, de femme à homme, de fils à père etc.) ne va pas de toujours de pair avec la moquerie ou la caricature du plus puissant. Ces deux éléments sont d'abord deux mécanismes narratifs distincts pour le conte russe écrit, et c'est avec le conte littéraire de la période romantique qu'ils finiront par converger, comme le montre *Le Petit Cheval bossu*.

À la veille de la période romantique, il n'est par conséquent pas anormal, ni surprenant, de trouver dans un récit qualifié de conte en Russie, des situations où un paysan se voit par exemple échanger directement avec un tsar, allant parfois jusqu'à réussir à le remplacer. Ces jeux de renversements autour du pouvoir font partie intégrante de l'identité du genre, même en Russie, quand bien même le conte populaire russe n'existe pas encore de manière concrète. Mais les contes des Grimm, eux, ont montré jusqu'où ces bouleversements de hiérarchie pouvaient aller et jusqu'à quel point la figure du souverain pouvait être ridiculisée. L'avantage est que le genre du conte autorise théoriquement ce type de subversion, car rien de tout ce qui s'y déroule n'est réel, ni présenté comme tel.

¹ Un autre exemple serait celui du *Conte de Pëtr, Fils de roi* (*Skazka o Pëtre Koroleviče*) du recueil *Vieille chansonnette sur un nouvel air*, dans lequel figure un cheval bossu, mais où le roi n'est pas renversé au terme de l'histoire.

Cependant, l'acte de ridiculiser un souverain a également pour propriété de donner forme à une idée qui, du point de vue de ceux qui incarnent le pouvoir dans la réalité, peut être mal perçue.

À la différence du conte populaire, dont le caractère irrévérencieux et impertinent vis-à-vis du pouvoir est dépersonnalisé, car dépourvu de créateur, le conte littéraire, lui, en sa qualité d'œuvre littéraire, fait, en effet, figure de discours créé et émis par un locuteur identifiable. En d'autres termes, un conte populaire dans lequel le souverain est ridiculisé n'est pas totalement condamnable, car il est cloisonné à son propre univers, et s'inscrit, qui plus est, dans une tradition littéraire suffisamment ancienne pour qu'aucun parallèle ne puisse être établi avec la réalité contemporaine. Mais un auteur de conte littéraire qui, désireux de reprendre cet aspect du conte populaire, déroule un récit dans lequel le souverain est ouvertement moqué, peut quant à lui voir son texte directement intercepté par les instances dirigeantes et interprété comme politiquement contestataire vis-à-vis du pouvoir en place. La différence majeure avec le conte populaire est finalement le fait qu'un écrivain soit présent en amont du texte, ce qui a pour effet de réactualiser l'idée subversive véhiculée à l'intérieur du conte et d'en faire un propos inscrit, cette fois, dans une temporalité moderne.

En voulant donner à son conte littéraire une apparence similaire à celle d'un conte populaire, l'écrivain se voit par conséquent impliqué (nous pouvons supposer volontairement) au cœur d'une incompatibilité irréconciliable entre un genre naturellement subversif face à l'autorité et un pouvoir autoritaire interdisant toute critique à son encontre. Un problème accentué par une démarcation entre intention artistique et intention politique particulièrement ténue, qui plus est, sensible à la subjectivité et susceptible d'être perçue différemment en fonction du côté duquel on se positionne : difficile, en effet, de déterminer dans quelle mesure une revendication se cache derrière des éléments qui, dans un conte, ne sortent pas vraiment de l'ordinaire.

Il s'agit là probablement de la situation dans laquelle Eršov, Dal', ainsi que Puškin, qu'il convient de mentionner pour son *Conte du pape*, interdit en raison de sa représentation moqueuse d'une figure de l'Église, se sont trouvés. La responsabilité engagée n'a toutefois pas été la même pour les trois écrivains, car si les deux poètes se

sont vu reprocher par l'intermédiaire de l'interdiction de leur texte leur posture en tant qu'auteurs, Dal', lui, a en plus de cela subi les conséquences juridiques de sa publication, puisqu'il a été mis aux arrêts, puis contraint de quitter Moscou pour s'installer à Orenbourg afin de se mettre à l'abri de toute nouvelle poursuite.

Une déconvenue personnelle qui a toutefois grandement participé à faire connaître le nom de Vladimir Dal' ainsi que son pseudonyme au sein des cercles intellectuels, comme en témoigne Âkov Grot dans un texte qu'il consacre à l'ethnographe et écrivain :

Имя Даля, как и псевдоним его Казак Луганский, было у нас, начиная с 30-х годов, одним из самых популярных. С самого появления в литературе известность его быстро распространилась, благодаря, между прочим, неожиданному запрещению, которому подверглись изданные им в 1832 году сказки¹.

Des « contes interdits » devenus célèbres précisément pour avoir déclenché une procédure de censure brutale allant jusqu'à porter atteinte à l'intégrité physique de leur auteur. Deux dynamiques se distinguent alors au travers de cet exemple : d'une part la mise en avant de l'individualité (littéraire mais aussi politique) de l'écrivain à l'origine de ces contes, et de l'autre, la construction d'une identité subversive autour du genre du conte, que les nombreux contes littéraires parus par la suite jusqu'en 1835, s'ils n'ont pas été interdits, ont probablement contribué à entretenir, en suscitant notamment la vigilance des censeurs et l'intérêt du public.

L'étiquette générique apparente du conte littéraire joue de ce point de vue un rôle incontestable. Qualifier, après Dal', son texte de conte, revient en effet à s'inscrire dans la même trajectoire que ces textes, désormais réputés pour leur caractère contestataire aux yeux des autorités. Mais, comme dit précédemment, cette posture impertinente vis-à-vis du pouvoir n'est pas seulement du fait de l'écrivain, car elle est aussi profondément rattachée au genre du conte et trouve donc également un sens purement littéraire. Un véritable casse-tête pour l'organisme de censure qui, en voulant interdire la circulation de propos jugés irrespectueux envers le souverain, a finalement participé au

¹ Я. К. Грот, *Воспоминание о В. И. Дале* : (с извлечениями из его писем), СПб., Тип. Имп. акад. наук, печ., 1873, с. 2.

rayonnement du genre dans lequel ces mêmes propos trouvent une véritable pertinence narrative. Peut-être est-ce là la raison pour laquelle les contes littéraires publiés par la suite n'ont pas été ciblés aussi radicalement par la censure, même si eux aussi comportent des éléments subversifs envers le pouvoir ou l'État, en particulier celui de Eršov, mais aussi *L'Oiseau de Feu* de Âzykov, ou encore certains contes bigarrés d'Odoevskij. Interdire la vente d'un conte littéraire reviendrait en effet à dire que dans sa représentation grotesque du pouvoir se cacherait, en réalité, une part de vérité.

Selon Lupanova, le déferlement des contes au sein de la littérature de masse trouverait de ce point de vue un sens politique, qui serait d'agir comme contre-feu face à ces idées subversives que les contes littéraires de la littérature savante participeraient à diffuser. Selon elle, plusieurs de ces contes chercheraient en effet à « neutraliser » ces idées en donnant une image négative aux personnages issus de récits populaires. Le protagoniste pauvre et simplet devient par exemple vénal et paresseux, la *devitsa* se change en une pleureuse passive, tandis que l'objet magique sert à satisfaire des intérêts égoïstes. Le tsar, à l'inverse, est doté dans ces textes d'un portrait flatteur et trouve dans le protagoniste un serviteur fidèle. Le fait que ces nouveaux contes paraissent en masse serait donc un moyen de brouiller l'image d'un genre jouissant d'un certain succès éditorial, susceptible de diffuser des idées qui ne seraient pas à l'avantage de l'autorité politique en place.

À en juger par nos précédentes observations, cette tentative décrite par Lupanova d'établir un contre-discours en réponse aux contes littéraires n'aura vraisemblablement pas atteint l'objectif escompté. Il semble au contraire que la prolifération des contes sur le marché du livre de masse ait surtout eu pour effet d'augmenter la visibilité de ces mêmes œuvres, qu'il était initialement prévu de discréditer, et même de leur attribuer une autorité propre, cette fois du point de vue générique.

L'interdiction tardive du *Petit Cheval bossu* semble donc bel et bien trouver son sens dans la succession de plusieurs étapes de l'évolution du genre du conte littéraire en Russie au cours de la période romantique.

Lors de sa parution, le conte de Eršov s'inscrit dans un contexte encore empreint du souvenir des textes de Dal', que l'interdiction brutale a contribué à faire connaître. Ce

contexte est également marqué par la parution de plusieurs nouveaux contes littéraires, qui quant à eux jouissent d'une visibilité significative, de sorte que les jeux de pouvoir, l'élévation du héros et la défaite du puissant s'inscrivent progressivement dans une logique narrative propre au genre. L'attitude moqueuse du conte de Eršov trouve ainsi une justification d'ordre littéraire que les censeurs sont désormais moins susceptibles de vouloir fermement condamner, comme cela a été le cas pour les contes de Dal'. Mais sans doute n'ont-ils pas pleinement anticipé le succès que connaîtra ce conte, dont l'important rayonnement éditorial finit par être stoppé, trop tardivement sans doute, en 1843, lors de la confiscation de l'œuvre par la censure. Le contexte, néanmoins, est cette fois bien différent de celui du début des années trente, et cette interdiction ne fera pas grand bruit, le genre du conte étant déjà passé à un autre stade, tout comme la littérature écrite en Russie.

Pour reprendre la métaphore formulée par Eršov lui-même, alors que celui-ci se félicite en 1856, à l'occasion de la quatrième édition de son œuvre, de voir son « petit cheval galoper à nouveau partout dans le royaume de Russie¹ », nous pourrions finalement dire que *Le Petit Cheval bossu* a trop longtemps gambadé sous le nez du souverain, et qu'il aura fallu un tour de trop et moins de regards posés sur lui pour qu'il soit finalement mis aux fers. Un résumé sans doute un peu trop imagé, mais qui retrace à nos yeux de manière adéquate le parcours particulier de cette œuvre, tout en soulignant l'innocente désobéissance qu'elle a pu dégager sur le plan politique.

Cette posture contradictoire avec l'autorité du souverain ne devrait toutefois pas être perçue comme spécifique au conte de Eršov, puisqu'elle s'observe à différents degrés dans un certain nombre d'autres contes littéraires de la période romantique. *L'oiseau de feu* met par exemple également en scène un tsar puéril et caricatural, outré, par exemple, que l'on vienne voler « ses » pommes d'or alors que lui-même a fait le choix d'interdire à quiconque, à l'exception de sa propre personne, de les manger ou même de songer à les manger. *La Tabatière* fait quant à elle figure d'autre exemple tout à fait intéressant par sa portée politique, puisque la structure sociale qui y est dépeinte, à travers l'allégorie du mécanisme d'une boîte à musique, véhicule, sans être une véritable critique, une remise en question du fonctionnement de l'autorité suprême du souverain.

1 «Конек» мой снова поскакал по всему русскому царству. (Тархова, *op. cit.*, с. 471)

Cette impertinence politique incarnée par le conte littéraire est également à intégrer dans un champ d'observation plus large, ayant cette fois pour objet le rapport du genre avec l'autorité dans son ensemble.

Si le conte littéraire sait en effet se positionner comme perturbateur d'une autorité politique, il en fait de même pour d'autres formes d'autorités, en particulier celles du canon littéraire et du modèle générique. Ces aspects, toutefois, n'ont rien d'inédit à ce stade de notre étude, puisque nous avons déjà eu l'occasion de les explorer au cours des chapitres précédents.

Du point de vue de l'autorité littéraire ou esthétique, d'une part, le fait que le conte littéraire se développe en dehors des règles régissant la littérature classique peut être perçu comme une forme de contestation d'une autorité littéraire dominante. Le conte littéraire apparaît alors comme un genre désobéissant, qui ne suit pas de codes stricts, y compris sur le plan littéraire. Un bouleversement hiérarchique dans lequel le conte littéraire s'inscrit directement et au cours duquel, comme nous avons pu le voir, la trivialité devient un signe de richesse, là où l'aspect précieux et la beauté matérielle perdent en valeur.

Cette bascule esthétique se fait parallèlement à une modification profonde du marché du livre, qui elle aussi contribue à renverser une autorité littéraire profondément ancrée. Du point de vue du critique Stepan Ševyrev, si les genres de la prose tel que le roman et la nouvelle « dominant » le paysage littéraire à partir du milieu des années trente, ce n'est pas spécialement en raison de leur qualité littéraire, mais bien car ce sont eux « qui paient le mieux¹ ». Dans ce contexte particulier, le conte littéraire semble trouver sa place, à un détail près. En effet, Ševyrev cible par son propos la prose en particulier et dénonce sa nouvelle domination par rapport aux genres littéraires versifiés. Si au regard des textes d'Odoevskij, le conte littéraire s'inscrit effectivement dans cette nouvelle domination, les contes de Âzykov, Nekrasov puis Žukovskij sont eux toujours en vers. Nous y voyons le signe que dans cette nouvelle autorité esthétique incarnée désormais par le roman et la nouvelle, le conte littéraire trouve toujours un moyen de se positionner à contre courant.

1 Feuillebois dans Odoevskij, *op. cit.*, p. 17.

C. L'impertinence du conte littéraire

En terme d'autorité générique, d'autre part, le caractère désobéissant du conte littéraire se manifeste là aussi de manière répétée, mais évolue en fonction du contexte dans lequel nous nous positionnons. Au cours de la première moitié des années trente, le conte littéraire ne s'attache par exemple à aucun modèle unique. Chaque écrivain, comme nous avons pu le constater, se réfère aux modèles de son choix, tous ayant néanmoins pour particularité de ne pas s'appuyer sur ce qui au début du siècle était considéré comme la référence en matière de contes russes. La moindre autorité générique qu'un conte littéraire serait susceptible d'établir, comme les Grimm par exemple, est quant à elle immédiatement contredite par l'existence d'un autre conte, construit sur la base de modèles différents. De la même manière, le recours au style des contes populaires russes n'aboutit jamais, au cours de la période romantique, en une référence faisant figure d'autorité, du fait que chaque conte littéraire véhicule sa propre conception de ce qu'est ou doit être un conte populaire russe.

Si enfin à partir de la seconde moitié de la décennie une autorité générique se dégage, représentée par les contes de Puškin, Žukovskij, Dal' et Eršov, et se focalise progressivement autour d'une idée globale du conte, cette autorité se voit rapidement détournée, parodiée, et par conséquent renversée par un nouveau type de conte littéraire qui trouve à nouveau son sens dans une forme de contestation.

En d'autres termes, le conte littéraire de la période romantique se construit en tant que genre d'abord dans sa capacité à ne pas suivre les règles. Plutôt que de chercher à s'adapter aux codes, le conte littéraire s'épanouit dans le fait qu'il ne les respecte jamais complètement, et dès que de nouveaux codes pouvant lui être plus favorables apparaissent, le conte littéraire continue à trouver une posture marginale, jamais totalement conventionnelle. Nous pourrions voir là une forme de prolongement sous forme littéraire du renversement hiérarchique déjà profondément inscrit dans l'identité du genre du conte ainsi que son fonctionnement narratif.

Cette image portée par le genre est d'autant plus importante que, comme l'illustre l'arrestation de Dal', elle a pour effet de se transposer également sur l'écrivain. C'est en cela que le conte littéraire se présente selon nous comme un genre dont l'une des caractéristiques principales est la capacité à mettre en avant l'individualité de son

auteur. Un texte qui n'obéit pas aux codes de la littérature, c'est finalement un écrivain qui pense différemment des autres. De même pour ce qui est de la question du modèle, ainsi que la posture politique. La particularité, ici, est que cette désobéissance trouve sa source dans le genre du conte et qu'elle fait sens précisément car l'œuvre écrite est un conte.

Parler d'impertinence demeure enfin à nos yeux plus approprié que parler de revendication. Il convient en effet de rappeler qu'à travers les exemples évoqués, nous constatons que cette capacité du conte littéraire à ne pas obéir aux règles n'est pas un objectif en soi, ni du genre, ni de l'écrivain. Il s'agit plutôt d'un effet secondaire qui résulte en premier lieu de la façon dont le genre du conte littéraire parvient à faire valoir son identité. À la manière d'un protagoniste de conte dont l'objectif principal n'est pas de renverser le pouvoir en place, aussi tyrannique soit-il, mais dont les actions marginales, impertinentes vis-à-vis de l'autorité et libres des règles naturelles et sociales, conduisent à ce renversement, le conte littéraire poursuit tout au long de la période romantique sa propre trajectoire, porté par différents écrivains aux intentions individuelles variées, et contribue par son sillage au bouleversement de plusieurs types d'autorité.

DEUXIÈME PARTIE :
ANALYSE TEXTUELLE DU
CORPUS

Chapitre 1. Les styles du conte littéraire

A. Un style composite

Une analyse stylistique des contes littéraires russes de la période romantique ne saurait être abordée sans évoquer dès le départ le sujet du registre populaire. Force est d'admettre en effet que c'est à lui que nous pensons en premier lorsque nous confrontons la question du style avec le genre du conte littéraire.

Mais d'abord, que faut-il entendre par « style », exactement ? Dans son ouvrage synthétique sur le sujet¹, Christine Noille-Clauzade fait part de la grande complexité que représente la tâche de définir un tel concept. Son introduction, qui s'appuie sur une lecture approfondie des soixante textes réunis dans son livre, laisse comprendre qu'il n'existe pas encore de consensus sur ce que le style désigne vraiment en littérature. À notre échelle, il nous semble au moins possible de tirer des observations générales de manière à proposer une définition qui, bien que nécessairement partielle, permettra d'explicitier ce que nous entendons par style dans le cadre de notre étude.

Ce que nous proposons ainsi de retenir des commentaires et analyses de Christine Noille-Clauzade est d'abord la proximité qui se dégage entre le concept de style et l'individualité de la figure de l'auteur. D'un point de vue rhétorique, dit-elle, le style est considéré comme quelque chose de spécifique, lié au geste scriptural de l'écrivain :

1 Christine Noille-Clauzade, *Le Style (textes choisis et commentés)*, Paris, Flammarion, 2004.

La pensée de style en rhétorique est *ipso facto* une pensée de l'écrit, des ouvrages de l'esprit comme œuvres d'écrivains. La constellation lexicale mise en place autour du *style* dès l'Antiquité gréco-latine a en effet systématiquement tenté de prendre en charge une spécificité du scriptural par rapport au modèle dominant du langage comme phénomène discursif, autrement dit la conceptualisation du style a été le lieu où la pensée philosophique a ménagé un espace pour autoriser une pensée de l'écriture, pour valider théoriquement l'écrit de l'écriture, son identité graphique : *style* vient de *stylus*, l'instrument et le geste de la calligraphie¹ [...].

Même si l'auteur souligne le caractère logocentrique de cette interprétation, il nous semble voir dans ces lignes la confirmation que dans une moindre mesure, le concept de style en littérature peut être mis en corrélation avec l'idée d'une signature de l'écrivain, ce qui semble être une vision générale relativement répandue parmi les théoriciens ayant traité du sujet².

Dans son introduction, Christine Noille-Clauzade évoque également le concept d'« univers stylistique », qu'elle décrit comme « un univers particulier de fiction, comme un univers où le lecteur s'imagine l'auteur dans le mouvement de sa *diction*³ ». Elle établit ainsi une connexion entre le concept de style et l'oralité ainsi que la vision proustienne du style d'auteur, qui consiste à dépasser « une simple manière d'écrire⁴ » (la textualité, autrement dit) pour rejoindre plus largement un imaginaire, une vision personnelle du monde. Le rapprochement proposé entre le style et l'oralité nous rappelle aussi beaucoup le style du *skaz*, qui se caractérise par l'usage d'une « fausse » langue populaire⁵ oralisée ; un style autrement dit fabriqué de toute pièce en vue de reproduire une certaine interprétation du registre (et plus largement de l'imaginaire) populaire. Le style est donc certes personnel, mais il n'est pas interdit qu'il puisse être aussi construit de manière à reproduire l'impression d'un discours étranger au signataire du texte.

Il serait ainsi peut-être trop réducteur de limiter le concept de style à une simple signature d'auteur. Bien que nous tenons à lui garder son individualité inhérente, nous

1 *op. cit.*, p. 29.

2 *op. cit.*, p. 22.

3 *op. cit.*, p. 21.

4 *op. cit.*, p. 132-133.

5 Nous reprenons la formule de Catherine Géry à propos de l'œuvre de N. Leskov. (Catherine Géry, « La création verbale dans le *skaz* de N. S. Leskov », *Revue des études slaves*, P., t. 70, n°1, 1998, p. 263.)

proposons d'envisager plutôt le style comme un ensemble discursif composite, hybride, qui se situe au creuset d'influences contextuelles, tant sociales que personnelles. Un style d'auteur peut donc être envisagé dans la façon dont il se compose de différents signes (textuels, mais aussi formels, par exemple) reconnaissables, qui remontent inévitablement à sa figure, mais parfois par le détour d'autres, dont il se sert comme masque.

1. Le registre populaire et ses marqueurs

Dans un précédent chapitre, nous avons tenté de clarifier le rapport complexe qui relie, selon nous, les contes littéraires écrits au cours de l'époque romantique, aux contes populaires, plus particulièrement ceux issus de la culture russe. Nous avons vu qu'au cours de cette période, le conte populaire russe désigne davantage une idée abstraite et subjective que des textes précis, et que le conte littéraire participe précisément à le concrétiser sous forme textuelle. Ce processus s'effectue selon nous à travers l'usage récurrent d'éléments lexicaux spécifiques, ou marqueurs, que le lecteur doit percevoir d'une part comme familiers ou typiques, et d'autre part comme n'ayant pas été créés de toutes pièces par l'écrivain (car puisés à partir du registre populaire).

À partir de ce postulat, nous proposons en guise de point de départ de ce chapitre les deux questions suivantes : quels sont, au sein des contes de notre corpus, ces éléments qui font référence au registre populaire, et quelle part occupent-ils dans le style de chaque auteur ?

L'identification des « marqueurs populaires », tout d'abord, présente pour faiblesse de reposer sur le même anachronisme que celui auquel fait face la définition du conte populaire russe. Une grande partie des éléments textuels typiques de ces contes sont en effet désormais considérés comme tels essentiellement à partir de ce que l'on trouve dans le recueil d'Afanas'ev. Mais qu'en était-il avant lui ? Nous constatons bien la présence de formules « stéréotypées¹ » dans les contes littéraires de la période romantique. Mais entre une potentielle inspiration commune tirée de contes oraux ou une inspiration purement littéraire, d'auteur à auteur par exemple, difficile de

1 Charles Leclerc, *Le Sceau de l'œuvre*, P., Seuil, 1998, p. 274.

déterminer l'origine exacte de ces marqueurs. Sans oublier qu'un certain nombre de ces formules récurrentes sont déjà présentes dans les anciens recueils de contes russes (principalement *Remède contre la rêverie*, *Vieille chansonnette sur un nouvel air* et les *Contes Russes* de Timofeev), dont la fiabilité, nous l'avons dit, est toujours fragile. Le risque qui se présente à nous est donc de considérer comme typiques du conte populaire russe des éléments qui, au cours de la période romantique, ne le sont peut-être pas encore.

Une solution à ce problème serait la suivante : plutôt que de se focaliser sur le caractère typique de ces marqueurs, trop contestable, nous pourrions nous intéresser davantage à l'effet qu'ils provoquent sur le plan du style. Que l'utilisation de ces éléments ait été déterminée par une inspiration purement littéraire, ou résulte d'un passage de l'oral à l'écrit, n'est en effet pas de première importance si notre préoccupation est de savoir en quoi ces marqueurs introduisent une impression d'altérité stylistique. En d'autres termes, l'usage d'une formule ne serait pas tant à voir comme une volonté de faire référence au conte populaire russe, mais surtout comme un moyen de donner l'impression que ce qui est lu n'est pas entièrement à l'origine de l'écrivain. L'emploi du registre populaire s'inscrirait alors dans la même mise en scène que celle suggérée par l'appellation de conte, qui consiste à donner à l'œuvre littéraire un coloris particulier.

Selon cette approche, ce ne serait donc pas la ressemblance avec les contes d'Afanas'ev qui permettrait de déterminer ce qu'est un marqueur populaire, mais plutôt la récurrence stylistique entre l'ensemble des contes littéraires écrits au cours de la période romantique. Compte tenu du caractère hautement individualisé du conte littéraire, tout marqueur répété d'un conte à l'autre appartiendrait en effet à un hypothétique registre langagier commun, que l'on pourrait qualifier de registre populaire. Ce qui fait qu'un style d'auteur peut être considéré comme construit en imitation de l'oralité ou de la langue populaire n'est donc pas l'authenticité supposée des éléments qui en font partie, mais leur instrumentalisation en tant que tel par les auteurs.

A. Un style composite

La première catégorie de marqueurs que nous pouvons dès lors identifier est celle des expressions préconstruites, présentes à l'identique (ou presque) d'un texte à l'autre. Nous parlons alors de formules.

Parmi elles, nous avons déjà évoqué le cas de la *priskazka* et de la *koncovka* qui, pour rappel, sont des expressions récurrentes, présentes respectivement en début et en fin de récit. Celles-ci sont utilisées par la majorité des auteurs étudiés, mais à différents niveaux d'élaboration. En ce qui concerne la formule introductive, par exemple, elle est utilisée au moins une fois par la totalité des auteurs, mais sa longueur peut varier d'un extrême à un autre, en fonction du conte étudié.

Si la majorité opte en effet pour une formule sobre de type *Žil-był* (pouvant être considéré comme l'équivalent russe de « Il était une fois »), d'autres l'élargissent au point d'en faire une étape narrative à part entière. C'est le cas de Eršov, par exemple, qui au début de la seconde et troisième partie de son conte ne reprend pas immédiatement le récit tel qu'il l'avait laissé à la fin de la partie précédente. À la place, il laisse se succéder une série de vers dépourvus de toute utilité narrative, qu'il finit par qualifier ouvertement de *priskazka*, avant d'annoncer la reprise imminente du véritable conte. La *priskazka* trouve ainsi pour Eršov une utilité proche de celle d'un entracte, servant à la fois d'introduction aux nouvelles parties, mais également de transition entre chacune d'entre elles :

Partie 2

Это прискказка: пожди,
Сказка будет впереди.
[...]
Это прискказка, а вот —
Сказка чередом пойдёт.

Partie 3

Это прискказка ведётся,
Сказка после начнётся.
[...]
Это прискказка велася,
Вот и сказка началась.

De la seconde à la troisième partie, la *priskazka* évolue : là où la première retrace grossièrement les étapes narratives de la partie précédente, la seconde se compose de

vers absurdes et dénués de sens. Mais la similitude entre les formules a pour avantage de fonctionner comme un repère, de sorte que le lecteur n'est pas dérouté par les propos introductifs de la troisième partie. Le lecteur comprend en effet qu'il fait face au même jeu stylistique que celui de la partie précédente. La dernière *priskazka* ne trouble donc que partiellement la progression du récit, tout en évoquant temporairement l'idée d'un conteur jouant avec son public, comme le suggère l'interjection en début de partie : «Та-ра-ра-ли, та-ра-ра!».

Un recours identique à la *priskazka* s'observe dans le conte de Nekrasov, qui entame son quatrième chapitre par une interjection similaire :

А-та-та, да а-ту-ту!
Как во нашем во свету
Дива разные творятся:
[...]
А-та-та, да а-ту-ту!
Сказку дальше поведу...

À la différence de Eršov, Nekrasov ne signale pas ouvertement sa *priskazka* ni ne la nomme comme telle. Il annonce néanmoins la reprise du récit, comme le fait l'auteur du *Petit Cheval bossu*. À noter que seul le quatrième chapitre est pourvu d'une telle introduction, précisément celui dans lequel se produit la bascule parodique autour de Baba-Âga. Tout laisse donc à penser que l'emploi de la *priskazka* par Nekrasov sert un but satirique, justement car il fonctionne comme un marqueur populaire.

Parmi les quelques auteurs qui optent pour un emploi élaboré de la *priskazka*, Dal' figure sans doute comme le plus représentatif. Les cinq contes qu'il publie dans son premier recueil du cosaque de Lugansk sont, par exemple, tous précédés d'un long passage introductif, avec pour même objectif de recréer, comme dans le texte de Eršov, une atmosphère de contage à travers l'écriture. L'approche de Dal' est néanmoins considérablement plus poussive, car ses *priskazka* sont d'une longueur incomparable avec ce que l'on peut trouver dans le reste des contes littéraires de la période romantique. Leur contenu est particulièrement varié : la *priskazka* du *Conte du jeune sergent* s'adresse par exemple directement au lecteur, tandis que celle du *Conte du Juge Šemâkin* raconte une brève histoire à propos d'un lièvre qui se cache dans la neige. La

A. Un style composite

priskazka la plus longue a pour particularité d'égaliser presque le conte qu'elle précède en terme de longueur ; elle se compose de longues digressions et d'anecdotes décousues, mettant en scène le marieur Dem'ân (*svat Demân*), un personnage régulièrement mentionné par Dal' dans ses *priskazka*.

Dans les contes de Dal', la *priskazka* n'est donc pas simplement une phrase d'accroche ou une formule attendue, mais une amorce volumineuse, servant davantage à construire un style qu'à délivrer le récit. De la même manière que dans *Le Petit Cheval bossu*, néanmoins, les formules sont présentes et servent de repères narratifs. C'est en effet par la précision : « это не сказка, а присказка, а сказка будет впереди » que Dal' aide le lecteur à s'y retrouver et à comprendre pourquoi ce qu'il lit n'a aucun lien avec ce que le titre du texte annonçait au départ. Débuter par la suite le conte par : « В некотором царстве, за тридевять земель [...] » comme il le fait dans *Quelque chose de singulier* (*Новинка-Диковинка*), permet de signaler clairement le véritable début du récit, et donc de restaurer un équilibre narratif mis à mal par une *priskazka* dépourvue de sens concret. Nous pouvons aussi voir dans la *priskazka* de Dal' une fonction ludique, dans la mesure où elle déjoue l'attente du lectorat (ou de l'auditoire) qui croit que le récit a commencé et le prépare ainsi au véritable commencement du récit.

D'un conte à un autre, Dal' n'a toutefois pas toujours recours aux mêmes formules en guise d'introduction. Il ne s'agit donc pas pour lui de commencer à chaque reprise ses contes de la même manière. Ce que l'on constate néanmoins est qu'il veille à ce que la confusion introduite par ses longs passages introductifs soit toujours compensée par la présence de repères textuels clairs. Les formules se voient ainsi aussi mises en avant en raison de l'importance de leur rôle narratif.

La *koncovka* fait quant à elle l'objet d'un emploi bien moins complexe et personnalisé. Nous pourrions en effet davantage l'associer à une seule formule identique, utilisée par six auteurs afin de conclure certains de leurs contes : Somov, Dal', Puškin, Eršov, Žukovskij et Nekrasov. Son utilisation, comme pour la *priskazka*, n'est donc pas systématique, mais la formule a le mérite de se trouver en fin de récit et d'être plus longue qu'une simple amorce de type *Žil-był*, ce qui la rend à la fois facilement mémorable et visible.

Comme nous l'avons remarqué dans notre premier chapitre, la *koncovka* comme « formule obligée » est absente des recueils de contes russes de la fin du XVIII^e siècle. Son usage devient véritablement récurrent à partir de son emploi par les auteurs de contes littéraires de la période romantique. La formule représente en effet un certain intérêt, car elle a pour effet de rappeler la présence de l'énonciateur, ce qui pour le conte littéraire peut désigner à la fois le conteur et le narrateur (et dans une certaine mesure l'auteur¹). Somov joue justement sur cette ambivalence en ajoutant à sa formule finale dans *Conte de l'Ours briseur d'os* un mot personnel adressé à la destinataire du texte, Sof'â Del'vig, épouse du Baron Del'vig :

И я там был, мед-пиво пил: по усам текло, а в рот не попало... А к этой сказке вместо присловья любезной нашей имениннице желаю доброго здоровья: дай ей бог жить да поживать, худа не знать, а добро наживать да пиры пировать!

L'aisance du prosateur à manier les expressions populaires, même les plus brèves comme le montre cette dédicace, n'est selon nous pas à ignorer. Parmi les formules les plus fréquemment employées comme marqueurs populaires, il s'avère que toutes, sans exception, ont en effet au moins une fois été utilisées par Somov dans l'un de ses contes. Sachant que la majorité de ces formules (à l'exception de la *koncovka*) se trouve également dans les recueils de contes russes du XVIII^e siècle, il ne s'agit pas de qualifier Somov de véritable précurseur de l'usage de la langue populaire dans le conte littéraire russe. Nous pouvons néanmoins légitimement penser que son rôle a été déterminant dans l'élévation de ces formules au rang de marqueurs stylistiques, et que c'est en partie grâce à ses textes que nous retrouvons également ces expressions dans les contes littéraires qui lui succèdent.

Étant donné que les formules servent toutes un même emploi stylistique dans les contes littéraires, il nous semble peu pertinent d'en dresser une liste exhaustive pour cette étude. Quelques exemples de réappropriation de ces formules par les auteurs sont toutefois à souligner.

1 Nous revenons plus attentivement sur ce sujet dans le chapitre 2 de la partie 3.

Un premier est l'usage par Nekrasov de la formule « Grandir non pas de jour en jour, mais d'heure en heure² », d'ordinaire employée à des fins elliptiques pour accélérer le récit. La formule désigne généralement le protagoniste et permet de signaler au détour d'une phrase qu'il s'agit d'un personnage important aux capacités uniques. Si dans *Dame Bouleau*, *Nikita Vdovinič* ou encore *Le Tsar Berendej*, cette formule n'est pas nécessairement à prendre au pied de la lettre, c'est tout l'inverse dans *Baba-Âga, jambe d'os*, où elle devient un élément clé de l'histoire.

Au cours du troisième chapitre, Serp, l'un des chevaliers à la recherche de la princesse capturée par Baba-Âga, fait la rencontre d'un tsar qui se réjouit de voir son fils Spiridon, né trois jours auparavant, déjà capable de prier lors de son propre baptême. Il ajoute alors :

Это всё б еще не диво,
Да растет он очень живо,
Не по дням, а по часам,
Посмотри, братец, хоть сам -
Верно, скажешь: просто милка!

Serp, pensant que le tsar se joue de lui, veut constater par lui-même, et fait la rencontre dudit fils prodige :

Вдруг в покой дитя вбежало
И раскланиваться стало,
Завело об чем-то речь,
Стало прутом кошку сечь.
Сerp не верил, чтоб малютке
Было только трои сутки,
Говорил, что лет уж пять

La croissance est à ce point fulgurante que Serp voit même l'enfant continuer de grandir sous ses yeux. Il suffira par la suite de trois semaines à Spiridon pour atteindre un âge lui permettant de partir à l'aventure et finalement vaincre Baba-Âga.

L'emploi de la formule par Nekrasov se démarque donc de celui des autres auteurs en ce qu'il cherche à lui donner un sens littéral. L'expression, d'ordinaire dite en passant, simplement par effet de style, prend donc une signification concrète, ce qui engendre un

2 « расти не по дням, а по часам »

double effet : d'une part l'auteur semble prendre au sérieux une expression qui, en principe, ne devrait pas l'être, ce qui fait qu'il met en avant une expression d'ordinaire purement ornementale. D'autre part, la formule se voit appauvrie, dépossédée de son rôle de marqueur populaire pour devenir à la place, comme la figure de Baba-Âga, un énième élément parodié par Nekrasov.

Nous pouvons également citer, toujours dans le même conte, la reformulation de l'expression elliptique « Conter c'est vite fait, agir c'est bien plus long¹ », qui une fois reprise par le poète devient :

Скоро сказка говорится,
Да не скоро то творится,
Что рассказывают в ней...

Cette formule, dans sa syntaxe initiale, est présente à l'intérieur de certains contes littéraires de Somov, Eršov et Dal', avec toujours deux fonctions : accélérer le récit et rappeler que le texte en train d'être lu est un conte. Dans l'œuvre de Nekrasov, en revanche, la formule se voit attribuer une nouvelle fonction, visant à rappeler que le conte est aussi le produit d'une fabrication. La remarque n'est pas sans ironie, quand on sait que l'œuvre dans laquelle elle est utilisée est elle-même qualifiée de « conte populaire », ce qui suggère un texte transmis plutôt que fabriqué.

Pour en revenir aux exemples de réappropriation des formules, il nous faut préciser que leur usage n'est pas uniquement à associer à un retournement parodique ou ironique.

Žukovskij, par exemple, se plaît à faire de l'expression « donner un banquet pour le monde entier² » l'épisode final de son *Conte du Loup Gris*, au cours duquel il se livre à de longues et riches descriptions de la ville en train de festoyer à l'occasion du mariage d'Ivan avec Elena. Le passage est d'autant plus remarquable qu'il est une pure création et interprétation du poète, là où les parties précédentes reprennent la trame narrative de contes préexistants. C'est par exemple à cette occasion que Žukovskij élabore des

1 «Скоро сказка сказывается, не скоро дело делается». Nous utilisons la traduction française de Lise Gruel-Apert, qui, bien que convaincante, ne restitue pas l'allitération caractéristique de la formule originale. (Afanassiev, *op.cit.*)

2 « задать пир на весь мир »

images uniques et mémorables, telle que la nappe magique qui s'étend à travers toute la ville pour servir la totalité des habitants, ou encore le Loup Gris qui réapparaît vêtu d'une tenue sophistiquée à franges et d'une calotte à pompon.

S'il est vrai que l'auteur n'utilise pas à proprement parler la formule dans son conte, la totalité de ce passage final y fait manifestement référence, d'autant qu'avant lui l'expression est déjà utilisée par un grand nombre d'auteurs de contes littéraires.

Parmi ces auteurs qui, justement, font usage de formules, il convient enfin de mentionner l'absence de Pogorel'skij et d'Odoevskij. Dans le cas de l'auteur de *La Poule Noire*, nous verrons prochainement qu'un lien existe entre son œuvre et les contes populaires, mais que ce dernier ne se fait pas sur le plan stylistique. Quant à Odoevskij, l'absence de ces formules découle manifestement d'un choix. Le plus surprenant est que l'auteur, en réalité, sait s'en servir quand il le souhaite, comme le montre l'épigraphe introductif des *Contes Bigarrés*, qui consiste en une citation de la comédie satirique *Le Mineur* de Fonvizin : « C'est ainsi qu'est l'histoire. Dans une autre on se retrouverait au-delà de vingt-neuf pays, dans le trentième royaume¹. » Malgré son emploi par l'intermédiaire de l'œuvre du dramaturge, la formule sert bien de marqueur populaire, notamment parce qu'elle suit directement le titre du recueil, et répond donc au terme « conte » qui le compose.

Mais c'est bien une fausse piste qu'Odoevskij élabore, un aspect populaire feint donnée à son recueil pour mieux prendre par surprise le lecteur, et renforcer par ce procédé le caractère « bigarré » de ses textes. L'usage de la formule sert donc aussi de référence, de clin d'œil, possiblement aux contes parus dans les années 1780 (comme la pièce de Fonvizin), dans lesquels la formule est massivement répandue. Ou bien est-ce un moyen de faire écho, aussi, aux nouveaux contes littéraires parus jusqu'alors, dans lesquels la formule est également présente.

L'emploi de la formule comme marqueur dispose finalement d'un double avantage : elle est à la fois facile à insérer dans un récit et redoutablement efficace sur le plan

¹ « Какова история. В иной залетишь за тридевять земель в тридесятое царство » (traduction de Victoire Feuillebois ; Odoïevski, *op. cit.*, p. 79.)

stylistique. Quelques mots suffisent pour relier un texte à une tradition culturelle précise.

Par ailleurs, outre la multitude d'images en lien avec le conte qu'elle permet d'évoquer, la formule a pour autre atout de se dépersonnaliser à mesure que différents écrivains l'utilisent. Son efficacité en tant que marqueur populaire va par conséquent en grandissant à force d'être répétée. Rappelons enfin que la formule est aussi construite pour être caractéristique du genre du conte, c'est donc en partie par son emploi que le conte littéraire peut être perçu comme tel.

Même si elles font partie des marqueurs stylistiques les plus visibles, les formules ne sont toutefois pas les seuls outils que les auteurs aient à leur disposition. Il convient par exemple de mentionner les proverbes, qui présentent d'une fonction similaire, à quelques détails près.

Le proverbe est un autre exemple de ce que l'on pourrait qualifier d'expression préexistante. Contrairement à la formule, le proverbe n'est pas caractéristique du genre du conte, mais est davantage à associer au discours oral et surtout non littéraire. Le proverbe, nous dit Z. K. Tarlanov¹, peut en effet être considéré comme un genre folklorique, à l'instar du conte populaire. Il est le fruit d'une chaîne de transmission langagière ancienne et fait figure de pur produit de la culture populaire. Dal' cite justement comme source principale de son dictionnaire de proverbes, paru en 1862, « la langue vivante russe, et surtout la parole du peuple² », quand bien même il précise juste avant s'être essentiellement servi de sources manuscrites.

Dal', justement, est en réalité l'un des seuls auteurs de contes littéraires, avec Somov, à avoir trouvé dans le proverbe et le genre du conte de véritables atomes crochus. Sans doute leur posture commune d'ethnographes écrivains n'est pas à ignorer ici. Leur pratique n'est toutefois pas tout à fait la même.

L'approche de Somov est en effet plus mesurée que celle de Dal'. Dans *Le Loup-garou*, le proverbe s'insère par exemple dans un commentaire du narrateur, lorsque

1 Z. K. Tarlanov, « Les proverbes russes : statut et étude », *Revue des études slaves*, P., t. 76, n°2-3, 2005, p. 249-262.

2 « [...] и — главнейше — живой русский язык, а более речь народа. »

Akulina accepte de se plier aux demandes des villageois suite à leur promesse de la récompenser en retour :

[...] кто к подаркам не лаком? Спросите у стряпчих, спросите у судей, спросите у того и другого (не хочу называть всех поимённо): всякий если не словами, так взглядом припомнит вам старую пословицу: кто богу не грешен, царю не виноват!

Le proverbe renvoie ici à une parole collective ancienne, susceptible d'être connue par n'importe quel lecteur russe. Pour Somov, il s'agit donc d'utiliser le proverbe pour renvoyer à un espace culturel et linguistique commun ; une manière de rappeler que la langue russe et ses racines constituent le foyer d'une connaissance partagée et familière. Le mécanisme du « comme on dit » que porte le proverbe est quant à lui similaire à la formule, qui consiste à combiner la parole du narrateur avec une supposée parole du peuple. En considérant le caractère véhément des accusations qui précèdent le proverbe dans la précédente citation, ce détachement discursif pourrait être vu comme une façon pour le narrateur de dégager sa responsabilité dans la critique formulée en l'incombant à une généralité abstraite.

Dal', de son côté, semble surtout tenir à rétablir l'usage du proverbe dans le discours littéraire. Dans ce but, il sature volontairement ses textes de formules proverbiales qui n'apportent aucun développement au récit. Le conte se construit alors sur une accumulation de ces proverbes, parfois mis bout à bout :

Есть притча короче носа птичья: жениться — не лапоть надеть, а одни лапти плетутся без меры, да на всякую ногу приходятся! И истинно; жена не гусли: поигравши, на стенку не повесишь, а с кем под венец, с тем и в могилу, — приглядишь, приновись, а потом женись; примерь десять раз, а отрежь один раз; на горячей кляче жениться не ездят!

Le proverbe fait alors office d'objet de communication alternatif à la narration standard. Ce n'est pas la qualité esthétique des mots employés qui fait sens, mais plutôt leur authenticité.

En termes de quantité, il y a beaucoup plus de proverbes disponibles que de formules¹. Pour cette raison, on ne retrouve pas de proverbe identique répété d'un conte à l'autre. Mais le fait est que cela n'est pas nécessaire. En effet, contrairement à la formule, le proverbe n'a pas besoin de se construire en tant que tel pour être opérant. Il découle plutôt d'une culture commune qui, en principe, est innée et n'a pas besoin d'être construite. La formule, elle, nécessite une base empirique spécifique aux contes russes pour être véritablement efficace, bien que son manque de sens narratif la rapproche en réalité dès le départ de la fonction du proverbe.

L'usage du proverbe dans le conte littéraire semble, dans tous les cas, bien moins naturel que la formule. Qu'il soit ponctuel ou récurrent, le proverbe paraît en effet toujours trop détaché du récit, à tel point que l'on devine que sa présence sert une motivation purement stylistique. Sans doute est-ce pour cette raison que la formule est au final globalement privilégiée par les auteurs.

Retenons enfin que la formule et le proverbe ont en commun de se construire sur un même principe : la répétition. Là où la formule doit être répétée pour fonctionner, le proverbe apparaît comme le produit d'une répétition antérieure diluée dans le temps. Dans les deux cas, leur fonction de marqueur populaire se base sur l'idée commune de redire ce qui a déjà été dit. Ce mécanisme pourrait d'après nous être considéré comme le véritable noyau du registre populaire, d'autant plus qu'on le retrouve aussi dans d'autres genres proches du conte, comme la chanson et la byline.

En ce qui concerne le conte littéraire, nous constatons effectivement que la répétition n'est pas limitée à quelques formules. Elle s'observe autant sur le plan structurel, par le rythme cyclique de certains contes (comme *Le Tsar Saltan*, *Le Petit Cheval bossu*, *La Poule noire*...) que sur le plan lexical, par la répétition exacte de mots, phrases voire passages entiers à l'identique.

1 Stéphane Viellard cite par exemple Ivan Snegirev, qui écrit à propos des proverbes russes en 1848 : « Demandez à un Russe, paysan ou artisan, quels proverbes il connaît. Il ne pourra ni se les rappeler, ni les énumérer. Mais dans le discours vivant et passionné, il en utilisera un grand nombre. » (Stéphane Viellard, « Trois siècles de parémiographie russe, Introduction », *Revue des études slaves*, P., t. 76, n°2-3, 2005, p. 181.)

A. Un style composite

Dal' et Somov, par exemple, en plus de ce que nous avons déjà mentionné, ont pour point commun, dans certains de leurs contes, de toujours répéter l'épithète associé au nom de leurs personnages. Dans *le Conte de l'Ours Briseur d'os*, le protagoniste est ainsi à quelques exceptions près systématiquement nommé « Ivan, fils de marchand », tandis que l'antagoniste de *Nikita Vdovinič*, nommé « Pair-Impair, sans terre et sans famille » (*Čět-nečet, bobyľ' bezrodnyj*) est de la même manière à chaque fois mentionné avec son nom complet. Dal', quant à lui, comme toujours ne fait pas dans la demi-mesure, car il répète à neuf reprises, dans un de ses textes, la totalité du nom de son protagoniste tel qu'il est donné dans le titre, à savoir : « Ivan Jeune Sergent, Tête Hardie, sans famille, sans tribu, simplement sans sobriquet » (*Ivan Molodoj Seržant, Udalaâ Golova, bez rodu, bez plemeni, sprosta bez prozviša*).

De par leur addition, les répétitions participent à l'élaboration d'un rythme qui ponctue la lecture. La moindre mention du prénom annonce en effet une succession de termes qui invite le lecteur à la répéter spontanément. La répétition alimente de cette manière un mécanisme d'anticipation et d'attente, selon lequel il devient possible de deviner ce qui va être dit ou raconté.

Cet effet est particulièrement perceptible dans les contes où une même étape est répétée par différents personnages, mais racontée avec exactement les mêmes termes. C'est le cas par exemple dans *Moroz Ivanovič*, où Rukodel'nica et Lenivica enchaînent chacune à leur tour les mêmes étapes, chacune représentée par une réplique identique. L'effet miroir est alors d'autant plus prononcé qu'il est aussitôt rompu par Lenivica, dont les réponses sont l'exact opposé de celles de sa sœur.

Un passage similaire s'observe dans *La Tsarevna endormie*, où la répétition d'une succession de vers répond à une anticipation grandissante, s'achevant sur un apogée. Les deux passages désignent respectivement la montée de la princesse et du prince dans la tour où la protagoniste finit par s'endormir et se réveiller :

Вот, глядит, отворена
Дверь в покой; в покое том
Вьётся лестница винтом
Вкруг столба; по ступеням
Всходит вверх и видит — там
Старушоночка сидит;
Гребень под носом торчит;
[...]
Вдруг глядит: отворена
Дверь в покой; в покое том
Вьётся лестница винтом
Вкруг столба; по ступеням
Он взошёл. И что же там?
Вся душа его кипит,
Перед ним царевна спит.

La répétition opérée par Žukovskij a pour effet de mettre en contact direct le cœur de l'intrigue du conte avec sa résolution, superposant les vers et les rimes comme pour illustrer la façon dont le prince, à son insu, marche dans les pas de sa future épouse.

L'exemple le plus extrême en matière de répétition demeure toutefois le *Tsar Saltan*. En plus d'une structure narrative cyclique, avec un protagoniste qui se rend à plusieurs reprises dans le château de son père, le conte se compose en effet presque majoritairement de passages entiers répétés mot pour mot à deux, voire même à trois reprises¹. Comme c'est le cas dans *Le Conte du pêcheur*, ce sont les subtiles modifications d'une étape à une autre qui permettent véritablement de faire progresser le récit jusqu'à son issue finale. Les longs passages répétés perdent alors progressivement de leur importance narrative pour le récit, puisque le lecteur sait avant même de les lire ce qu'ils vont raconter. À la manière du proverbe ou de la formule, leur fonction devient alors purement stylistique : ce n'est pas le sens des mots qui prime, mais leur utilisation répétée qui devient signifiante.

Bien entendu, la moindre répétition à l'intérieur d'un conte n'est pas à interpréter comme un marqueur populaire. C'est le rythme qui détermine sa fonction stylistique. Pour qu'une répétition soit opérante, elle doit être facile à anticiper, de sorte qu'elle trouve une fonction ornementale, externe au récit.

1 Sur les 996 vers qui constituent le poème, 348 sont des vers répétés ou des répétitions au mot près.

A. Un style composite

Si la répétition est si étroitement liée au registre populaire, c'est probablement car elle se place comme l'exact inverse de la création. Répéter signifie en effet réutiliser mot pour mot ce qui a été dit auparavant, il ne s'agit donc plus de produire, mais de reproduire. À la différence du conte oral, toutefois, la répétition à l'intérieur du conte littéraire s'inscrit aussi dans un contexte éditorial concret : redire n'est pas exactement recopier, le premier consomme en effet du temps, mais le second occupe aussi de la place sur le papier. Publier un texte dont certaines parties sont parfaitement identiques n'a donc rien de cohérent d'un point de vue purement littéraire. Mais le genre du conte a l'avantage de rendre cela acceptable, précisément car il fait de la répétition un marqueur de style.

L'objectif de la répétition, et par association, du registre populaire, est donc d'abord d'introduire dans l'écriture un mécanisme narratif provenant de l'oralité. L'idée s'approche de l'imitation, car si il s'agit de faire comme si le conte était transmis, répété oralement plutôt que par écrit. Autrement dit, faire comme si le narrateur était un conteur et non un auteur. Le registre populaire permet donc une dissociation du style de l'écrivain entre un discours produit et un second, reproduit.

L'illusion, bien entendue, n'est jamais véritablement complète. Elle jaillit plutôt à différentes étapes de la lecture, comme pour rappeler ponctuellement que l'histoire racontée ne serait pas entièrement le produit de l'imagination d'une seule personne. Enfin, le fait que chaque auteur se serve (ou non) de la langue populaire de différentes manières et à différents degrés confirme que la présence de formules, proverbes ou autres passages répétés n'est en rien un phénomène qui se manifeste spontanément à l'intérieur du conte littéraire, précisément parce qu'il n'est pas un conte oral, mais le résultat d'une construction.

Pour répondre à notre question initiale, il semble pertinent de penser que le registre d'énonciation populaire peut occuper une place importante dans le style des auteurs de contes littéraires, sans pour autant être central, ou systématique.

La présence du registre populaire dans le conte littéraire ne serait en effet pas à voir comme le résidu d'une réécriture littéraire d'une prétendue source populaire, mais plutôt comme le moyen, pour les auteurs, de construire un style hybride qui introduirait un

doute ludique quant à l'origine de leur texte. À partir de là, nous pourrions considérer l'emploi de la langue populaire comme un outil à disposition des écrivains pour introduire une forme d'altérité énonciative au sein de leurs contes. Autrement dit, donner l'impression que l'histoire est racontée par quelqu'un d'autre que le signataire du texte.

La question se pose alors de savoir si, en plus du registre populaire, d'autres outils stylistiques sont mis à contribution par les auteurs de contes littéraires afin d'introduire cet énonciateur fictif.

2. Les masques stylistiques

L'exemple le plus proche que nous pouvons trouver au recours d'un registre d'énonciation populaire est l'emploi d'un lexique et de termes issus d'une langue étrangère, qui provoquent un effet d'exotisme.

C'est ce dont se servent Odoevskij dans *Les Quatre sourds* et surtout Lermontov, dans *Ašik-Kerib*. Ce second conte est particulièrement notable en ce que son auteur ne se contente pas simplement d'utiliser quelques termes étrangers, comme le fait Odoevskij, mais essaie aussi de retransmettre dans son texte les sonorités de la langue turque. Pour ce faire, il se sert par exemple du prénom des personnages (*Ašik-Kerib*, *Magul'-Megeri*, *Kuršud-Bek*, *Haderiliaz*) ou des noms de lieux (*Tifliz*, *Arzin'ân*, *Arzemun*, *Halaf*), mais aussi parfois d'expressions directement issues de la langue en question, comme *Selâm alejkûm* ou encore les prières à Allah. Ce dernier exemple est d'autant plus significatif qu'il figure autant dans le discours des personnages que dans celui du narrateur, signe que Lermontov adapte sciemment sa manière de raconter afin de donner l'impression que son conte est directement transmis par un conteur local.

Le problème auquel doit néanmoins faire face le poète est que son conte est avant tout à destination de lecteurs russes. Or ces derniers ont peu de chance de parler la langue du pays d'où le conte littéraire se veut être originaire, il est donc nécessaire, pour conserver l'impression d'authenticité du langage, de proposer une médiation. Comme nous avons précédemment eu l'occasion de l'évoquer, la solution de Lermontov est de

donner dans le texte, entre parenthèses, la traduction des mots turcs qu'il utilise. Si cette méthode facilite la compréhension et donc la réception du texte, elle affaiblit aussi significativement l'effet immersif que l'auteur cherche à créer.

Cette incompatibilité s'observe particulièrement dans l'épisode final du récit, durant lequel Aşik-Kerib se confronte à son rival en se faisant passer pour quelqu'un d'autre. Le cœur de leur échange repose en effet sur l'emploi de plusieurs jeux de mots impossibles à retranscrire en russe. La confrontation perd par conséquent en dynamisme à cause d'une superposition de deux rythmes discordants, le premier, rapide, de la narration « turque » et le second, plus lent, de la narration commentée en russe :

«А как тебя зовут, путник?» — «Шинды Гёрурсез (скоро узнаете)». — «Что это за имя, — воскликнул тот со смехом. — Я первый раз такое слышу!» — «Когда мать моя была мною беременна и мучилась родами, то многие соседи приходили к дверям спрашивать, сына или дочь бог ей дал: им отвечали — шинды-гёрурсез (скоро узнаете). И вот поэтому, когда я родился, мне дали это имя».

L'élaboration d'un énonciateur fictif dans le conte littéraire ne dépend donc pas uniquement de la volonté de l'auteur. D'autres facteurs, comme la compatibilité du style produit avec le lectorat, entrent aussi en compte. Dans le cas de Lermontov, nous voyons qu'il s'agit surtout d'une incompatibilité qui nécessite d'être contrebalancée par des ajouts trahissant la présence de l'auteur. Mais il est intéressant de voir que tout le contraire s'observe dans d'autres contes littéraires, où cette fois l'énonciateur fictif sert précisément à rendre le récit plus accessible à son lecteur.

La Poule Noire, *Moroz Ivanovič* et *La Tabatière* ont en effet en commun d'être racontés dans un style adapté pour les enfants. Cette autre manière de raconter peut selon nous être décomposée en trois procédés stylistiques principaux : la narration explicative, l'emploi d'un lexique reconnaissable et assimilable, le rapprochement stylistique entre le discours du protagoniste enfant et celui du narrateur. L'objectif de l'introduction d'un énonciateur fictif est donc ici d'introduire suffisamment de distance avec l'auteur pour que le lecteur enfant se sente en présence d'un interlocuteur qui, pour lui, serait identifiable (un parent, un instituteur voire même un autre enfant).

Il faut toutefois préciser que tous les contes littéraires destinés à la jeunesse ne font pas usage de ce registre-là (Zontag, par exemple, privilégie le registre populaire), et aussi que l'idée de raconter une histoire à hauteur d'enfant ne fait pas nécessairement d'un conte une œuvre pour la jeunesse, comme le montre *Igoša*. Ce dernier conte, justement, serait plutôt à rapprocher d'un dernier type d'énonciateur fictif, cette fois étroitement lié au personnage intra-diégétique.

Igoša, comme *La Cornue* et *Le Nouveau Jocko* [*Žizn' i pohoždeniâ odnogo iz zdešnih obyvatelej v steklânnoj banke, ili Novyj Žoko (Klassičeskaâ povest')*], partagent en effet pour point commun d'être écrits à la première personne du singulier. Aucun, cependant, n'est raconté de la même manière : la narration de *Igoša* se superpose, par exemple, au discours de son protagoniste, un enfant que l'esprit farceur éponyme s'amuse à tourmenter. L'expression, tout à fait littéraire, est en même temps parcourue de termes enfantins tels que *nânûška*, *mamen'ka*, *igruška* et frôle même parfois le discours indirect libre : «Радость! веселье! прыгаю! люблюсь игрушками! А нянюшка ставит да ставит рядом их на столе, покрытом салфеткою [...]». L'image d'un narrateur doté d'un regard d'enfant est ainsi entretenue tout au long du récit, suffisamment pour être prise en compte, mais sans aller jusqu'à faire que l'on y croit. Dans *Le Nouveau Jocko*, le narrateur est une araignée, la question de la vraisemblance du narrateur se pose donc encore moins. Mais le personnage dispose malgré tout de son propre style de discours narratif, qui se caractérise par l'emploi d'interjections comme *Uvy!*, *O užas!* et de questions rhétoriques telles que *Čto že?*, *No čto uvidel â?* Le brouillage entre discours direct et narration est d'autant plus renforcé dans ce second conte que le texte s'ouvre et se ferme par des guillemets, contrairement aux deux autres contes racontés à la première personne. Ce n'est donc pas seulement le changement de conte qui permet d'acter le changement de narrateur, mais aussi les variations stylistiques présentes entre chaque texte qui permettent de les incarner, en particulier lorsqu'il s'agit des contes racontés à la première personne.

Le recueil des *Contes bigarrés* est d'autant plus remarquable du point de vue stylistique que les contes qui le composent font partie d'une narration à plusieurs niveaux. L'ouvrage est en effet introduit par un éditeur que l'on devine fictif, parlant d'un auteur, lui aussi tout à fait fictif, avant que ne débute le premier conte, raconté par

A. Un style composite

un narrateur fictif que l'on ne saurait différencier ou non de l'auteur. Ce même conte s'achève quant à lui sur l'introduction de nouveaux personnages, qui peuvent à leur tour raconter leur propre histoire. Tout est donc fait pour que l'on ne finisse par ne plus réellement savoir qui est actuellement en train de raconter l'histoire. La présence d'Odoevskij est quant à elle à la fois éclipsée par la superposition de locuteurs, et omniprésente à la minute où l'on se détache du récit. Tout dépend, donc, de si l'on souhaite adhérer à la fiction ou non.

Parmi les auteurs de contes littéraires, Odoevskij est le seul à s'être aventuré dans la narration complète de contes à la première personne. D'autres, en revanche, ont également fait le choix de céder une partie de la narration à leurs personnages.

Nous avons à ce sujet déjà évoqué le cas de Katenin, qui à deux reprises interrompt sa narration pour laisser la parole au personnage de Proveda. Dans la première partie du conte, la magicienne partage sa propre histoire à travers un long discours ininterrompu, occupant la majorité de cette première partie (48 huitains sur 73). Une fois déguisée derrière les traits de Baba-Âga, la tante de Miluša réitère, mais cette fois en racontant une histoire de sa propre invention. Ce second monologue est moins long que le premier (20 huitains sur 74), mais reste central pour la partie finale dans laquelle il figure. À ces deux discours, nous pouvons également ajouter le chant des rusalki, dans la seconde partie, ainsi que celui des jeunes villageoises, dans la troisième partie. Ce dernier chant est particulièrement notable en ce qu'il est le seul passage qui ne respecte pas le format du huitain, scrupuleusement respecté dans le reste du conte. Les histoires de Proveda, comme les deux chants, ont pour effet identique de faire complètement taire la narration et d'en prendre temporairement la place. À la différence d'Odoevskij, toutefois, Katenin en tant que narrateur ne se cache jamais bien longtemps derrière le discours de ses personnages, et dès que la narration lui revient, il s'emploie toujours à commenter ce qui vient d'être chanté ou raconté. C'est donc l'auteur-narrateur, cette fois, qui marque volontairement l'altérité stylistique dans son conte, en se positionnant comme étranger à ces prises de paroles.

Žukovskij avait, semble-t-il, eu la même idée, trois ans plus tôt, lorsqu'il débuta la rédaction de *La Guerre des souris*. Le conte n'ayant jamais été achevé, difficile de

savoir ce que le poète envisageait réellement pour la totalité de son œuvre, toutefois l'extrait que nous en gardons se compose en majorité d'histoires vécues et racontées par son protagoniste, le prince des souris. L'auteur n'est pas pour autant absent de son texte et intervient même, au tout début, par un message à l'attention du lecteur, puis à travers la narration principale du récit.

Quelquefois, l'intervention de personnages dans la narration peut aussi se faire par une mise en abyme, comme nous le constatons dans *Le Petit Cheval bossu* ou *Le Conte de la tsarevna Milonega*. Les deux textes présentent en effet un ou plusieurs personnages qui proposent de raconter un conte, en étant eux-mêmes des personnages de conte. Si dans l'œuvre de Eršov cet épisode est très bref et sert surtout de moteur à l'étape suivante du récit, le conte de Dal' rappelle dans sa forme le principe du récit enchâssé, souvent employé dans les *Mille et une nuits*. Des trois contes racontés par l'intermédiaire de ce mécanisme narratif, le premier est une reprise fidèle du conte littéraire français *L'île de la Félicité* de Mme d'Aulnoy, tandis que le second est un conte perse, probablement tiré du recueil précédemment mentionné. Le troisième devrait quant à lui être considéré comme un conte russe, à en juger par la *priskazka* qui sert à l'introduire.

On compte également un conteur parmi les nombreux personnages de *L'Oiseau de feu*. Celui-ci vient raconter une histoire au tsar Dolmat (le propriétaire du cheval à la crinière d'or) afin de l'aider à s'endormir. Outre le fait que le conte parle en réalité d'un authentique souverain (Pierre le Grand), cette intervention se démarque des précédentes en ce qu'elle n'interrompt pas une narration, mais plutôt le flux du récit principal.

Le conte de Âzykov, en raison de sa forme théâtrale, ne dispose en effet pas à proprement parler de narrateur. L'auteur semble surtout compter sur le fait que ses lecteurs (ou spectateurs ?) connaissent déjà la trame du conte populaire pour pouvoir focaliser le sujet de ses scènes sur des passages que le récit initial survole en une phrase. Le fait est pourtant que les personnages finissent la plupart du temps par raconter ce qu'ils ont vécu entre chaque scène, en particulier Ivan, qui se retrouve ainsi malgré lui à conter l'histoire dont il est lui-même le héros. Le protagoniste, contrairement au lecteur, n'a pas conscience d'être un personnage de conte, ce qui le conduit à raconter, à son

insu, son propre conte à la manière d'un conte populaire. C'est ainsi que nous retrouvons dans son discours, mais aussi dans celui du loup, quelques formules familières comme « un banquet pour le monde entier » et « le trois fois neuvième royaume ». Toutefois la narration à la première personne n'est pas toujours adaptée à ce mode de récit, ce qui conduit parfois à des situations plutôt incongrues : l'expression *Dolgo li, korotko li* devient par exemple « Долго ли я шел, И много ли прошел я? То ли было... », tandis que l'avant-dernier épisode du conte, le sauvetage d'Ivan par le loup, est raconté par le héros, alors même qu'il était mort à ce moment-là.

Toutes ces prises de paroles de personnages à l'intérieur du récit ont en commun d'introduire temporairement dans le conte un énonciateur ayant sa propre manière de s'exprimer. Ses propos se distinguent de ceux du narrateur initial, et permettent de dynamiser la narration en lui donnant des allures de discours direct.

À partir de là, il nous semble pertinent de dire que, dans le conte littéraire russe de la période romantique, le style, qu'il s'appuie sur un registre populaire, un lexique étranger, un mode d'expression adapté au lecteur ou individualisé sous les traits d'un personnage, garde pour objectif premier d'élaborer une feinte autour de l'énonciation du conte et de son origine. Cette mise en scène n'a toutefois pas pour but d'être crue. Nous savons qu'il s'agit d'une supercherie, d'une fiction, ne serait-ce que parce que nous parlons d'un conte. Mais c'est précisément parce que nous savons dès le départ que cette construction est fautive car elle ne prétend pas s'inscrire dans la réalité, que nous pouvons choisir d'y adhérer au moins le temps de la lecture.

B. Formes et styles de contes

Comme nous l'avons constaté dans notre tout premier chapitre, il est rare de constater une unité de forme entre divers contes littéraires. Toutefois nous avons également précisé que cela n'était le cas que si l'on écartait l'idée d'une comparaison entre contes d'un même auteur. Si l'on réduit en effet le champ d'analyse à la production d'un seul écrivain, nous observons que sur le plan formel, les contes sont à l'inverse plutôt similaires, voire identiques.

Un premier aspect permettant de faire état de cette récurrence de formes serait la répartition entre vers et prose. Nous l'avons vu, chaque auteur du corpus semble choisir librement la forme poétique qui lui convient le mieux, mais il est également important de souligner qu'aucun ne fait le choix d'alterner entre les deux. Puškin, dont la production littéraire couvre pourtant ces deux modes d'écritures, n'utilise que la forme versifiée lorsqu'il s'agit de ses contes. C'est une observation que l'on peut également faire pour l'ensemble des auteurs ayant publié plusieurs contes littéraires. Cette récurrence ne se limite néanmoins pas seulement au choix du vers ou de la prose, mais se manifeste également à travers d'autres similitudes formelles plus spécifiques.

Par exemple, les choix de versification, que nous savons différents en fonction des auteurs, sont généralement identiques parmi les contes d'un même écrivain. Nous constatons en effet chez Puškin une prédominance de vers en rimes suivies, là où les contes de Žukovskij, à l'inverse, ne sont pas rimés (à l'exception de *La Tsarevna endormie*) et ne sont pas divisés en strophes. Côté prose, les contes d'Odoevskij ont comme point commun de faire partie d'un recueil et de s'inscrire dans un cadre narratif et formel spécifique à l'ouvrage dans lequel ils figurent. Les contes de Somov, à l'inverse, sont similaires dans le fait qu'ils sont tous des textes indépendants, tandis que ceux de Zontag peuvent être situés à mi-chemin entre ces deux précédentes catégories, étant eux aussi réunis dans un recueil, sans toutefois qu'un cadre narratif ne les lie entre eux.

Même s'il n'a écrit que deux contes, Âzykov fait de son côté figure d'exception. Bien que chacun de ses textes soit écrit en vers, *L'Oiseau de feu* se distingue nettement du *Conte du Sanglier sauvage* par sa forme singulière de « conte dramatique » et sa longueur bien supérieure. Puisqu'il est ici question de contes parodiques, nous pourrions voir là un manque de sérieux volontaire de la part du poète, ou simplement une absence d'attention à la forme donnée au conte. Toutefois nous verrons que ce statut particulier de « conte dramatique » n'est pas entièrement dépourvue de logique ou de cohérence par rapport à l'ensemble de l'œuvre de Âzykov et qu'elle y trouve en réalité tout à fait son sens.

Avant cela, il nous faut néanmoins revenir sur cette question d'uniformité. Tout d'abord, il convient de préciser que le fait que les contes littéraires écrits par un même auteur soient pratiquement identiques sur le plan formel n'invalide pas l'idée que la diversité des formes demeure une caractéristique importante du genre au cours de la période romantique. Cette diversité ne se manifeste simplement pas de texte à texte, mais plutôt d'ensemble de textes à ensemble de textes, ou plus précisément, d'auteur à auteur.

La récurrence formelle apparaît ainsi comme un second aspect de la question plus globale des formes du conte littéraire. La forme du conte littéraire peut être définie comme une vaste pluralité composée de plusieurs petits groupes uniformes, chacun correspondant directement aux productions d'un auteur. Autrement dit, si la diversité des formes du conte littéraire trouve une partie de son explication dans le contexte littéraire de la période romantique, elle ne peut être pleinement résolue sans une prise en compte parallèle du profil de chaque auteur concerné.

C'est ce rapport étroit entre la forme du conte littéraire et l'individualité de l'auteur, donc son style, que nous proposons désormais de chercher à mieux discerner.

1. Deviner l'auteur derrière la forme

Le fait que Somov n'écrive que des contes en prose n'a en soi rien de surprenant. Et hormis Puškin ou plus rarement Lermontov, qui se sont illustrés dans les deux formes, cela vaut également pour le reste des auteurs de contes littéraires. Ceux qui produisent en majorité des œuvres en prose écrivent leurs contes en prose, les adeptes de l'écriture en vers écrivent leurs contes en vers. Ce constat, sommaire mais éloquent, suggère que lorsqu'il s'agit de créer un conte, l'auteur façonne son œuvre avant tout en fonction de ses préférences et de ses habitudes en matière d'écriture, et non pas en fonction de ce qui conviendrait ou correspondrait le mieux au genre en question. Du point de vue de la forme, c'est donc le conte littéraire qui s'adapte à l'auteur, et non l'inverse.

Sans doute le rôle des nouveaux modèles¹ ne doit-il pas être complètement à négliger, ici. Le fait qu'une vaste majorité d'entre eux soit écrit en prose a pu en effet peser dans le sens du développement du conte non versifié et conforter le choix de certains prosateurs d'écrire un conte à leur manière. L'exemple de Puškin et Žukovskij, néanmoins, montre bien que ce n'est pas parce qu'un modèle est issu de la prose que l'écrivain qui s'en inspire choisit de conserver cette forme pour son propre conte. La forme poétique du ou des modèles, si elle joue un rôle, n'a donc que peu d'influence sur le choix de l'auteur d'une forme ou d'une autre.

Il y a par conséquent dans la forme du conte littéraire une grande part de personnalisation. Du fait de la plasticité générique du conte et de l'absence d'un cadre hégémonique en matière de forme, l'écrivain est libre d'aborder le conte à sa manière, en fonction de ses habitudes, ses préférences, ou ses réflexes d'écriture. Cela passe par le choix de la prose ou du vers, mais aussi par la manière dont le conte est séquencé (en chapitres, en parties...), mis en relation avec d'autres contes du même écrivain, et ainsi de suite. Chaque forme de conte littéraire reflète donc une façon de faire propre à chaque écrivain, une méthode individuelle que nous pourrions rapprocher des différentes manières de raconter un conte, c'est-à-dire du style.

Faut-il comprendre que la forme du conte littéraire peut servir de signature pour un auteur ? Il est vrai que dans le cas d'écrivains ayant publiés plusieurs contes, la forme du conte est un moyen permettant d'en reconnaître l'auteur. Cela est particulièrement vérifiable pour les contes versifiés, dont la moindre altération formelle est immédiatement perceptible et reconnaissable. Mais les contes en prose peuvent aussi se démarquer par d'autres moyens, comme l'usage de l'épigraphe, caractéristique d'Odoevskij, qui apparaît en introduction de la majorité de ses *Contes bigarrés* et également en en-tête de *Moroz Ivanovič*, alimentant une continuité formelle discrète entre les deux recueils d'où les textes sont issus. Reconnaître l'auteur derrière la forme de son conte n'est toutefois possible que si l'on connaît déjà dans une certaine mesure les contes littéraires publiés en Russie au cours de la période romantique. La signature, par ailleurs, suggère un acte volontaire, or il est difficile de déterminer dans quelles proportions les différents auteurs ont conscience du caractère personnel de la forme

¹ Voir ce que nous entendons par ces nouveaux modèles dans la sous-partie C du premier chapitre de la première partie.

qu'ils décident d'attribuer à leur conte. Rappelons par ailleurs qu'au cours de la période romantique, le genre du conte est encore en pleine construction, l'écrivain est donc incité à faire preuve de créativité et à donner la forme qu'il souhaite à son texte, car il n'existe pas encore de référence hégémonique, canonique, sur laquelle il serait convenu de s'appuyer. Dans le cas du conte littéraire, il semble que les auteurs s'orientent vers une forme qui leur est familière.

Ce que nous constatons néanmoins dans cette dépendance entre la forme et le style de l'auteur est que la forme et le genre sont au départ pour le conte littéraire deux éléments dissociés.

Cette séparation a pour effet de créer un espace dans lequel l'écrivain peut s'immiscer, lui permettant de prendre le contrôle à la fois de l'aspect formel et de l'aspect générique de son texte, de sorte qu'il puisse les combiner comme il l'entend. Dans le cas du conte littéraire russe de la période romantique, nous voyons que si cet auteur fait en outre le choix d'écrire plusieurs contes, alors sa manière d'associer la forme et le genre se répète, jusqu'à prendre des allures de méthode personnelle, comme un « style de conte » qui lui serait propre.

En ce qui concerne cet espace de liberté introduit par la dissociation générique et formelle, nous voyons qu'il trouve différents usages. Il peut par exemple, comme nous avons déjà eu l'occasion de l'évoquer précédemment, servir de plateforme d'expression. Lorsqu'un auteur choisit une forme plutôt qu'une autre, il participe au développement de cette forme et prend position au sein du champ littéraire. Qu'il s'agisse de la prose ou du vers, ce genre de prise de position n'est pas sans importance dans le contexte littéraire du début des années trente : dans le premier cas, écrire un conte en prose signifie vouloir participer à l'évolution de cette forme restée longtemps mineure voire mal acceptée, tandis qu'écrire un conte en vers véhicule une volonté de repenser la forme versifiée et de la réinventer au moyen, par exemple, d'une association originale avec le genre du conte et le lexique populaire.

Dans les deux cas, la portée du message dépasse le cadre strictement générique. La préoccupation porte moins sur le choix de la forme du texte en sa qualité de conte, qu'en sa qualité plus globale d'œuvre littéraire. Autrement dit, écrire un conte en prose

signifie d'abord écrire une œuvre en prose. Le fait que le choix de cette forme concorde avec le style de l'auteur renforce de son côté l'idée d'une prise de position personnelle.

Une autre manière de s'approprier cet espace de liberté est d'en faire un territoire d'expérimentations. Pour certains auteurs, en effet, le fait que le genre du conte ne soit pas un genre particulièrement attendu ni théorisé sert d'opportunité pour explorer de nouvelles pistes esthétiques, sans trop craindre de faire l'objet de mauvaises critiques.

C'est précisément le cas de *L'Oiseau de feu*, dont la forme à la fois versifiée et théâtrale (déjà présente dans la littérature écrite russe, mais nouvelle pour Âzykov) est à nouveau employée par l'auteur dans trois de ses poèmes ultérieurs¹. La forme théâtrale, qui au départ sert à raconter le conte d'Ivan et du Loup Gris sous un angle différent, fait ainsi office de marche-pied à la production d'autres œuvres extérieures au genre du conte. *Les Contes bigarrés* jouent un rôle similaire dans la carrière littéraire d'Odoevskij, puisque son ouvrage fait partie des premières étapes d'un vaste travail d'écriture autour de la forme brève, dont le fameux roman des *Nuits russes* apparaît dix ans plus tard comme le prolongement.

En plus d'initier un projet littéraire, le choix de la forme du conte littéraire peut aussi s'inscrire dans la continuité d'un précédent travail. C'est vraisemblablement le cas de Puškin, dont le prologue de *Ruslan et Lûdmila* figure comme un tremplin aux contes qu'il écrit par la suite. Pour Žukovskij, c'est la forme du conte qui fait précisément figure d'objet d'expérimentations, car nous pouvons voir dans ses premiers contes du début des années trente les premiers pas d'un travail que les contes de 1845 viennent achever (tous partagent par exemple la même métrique, contrairement aux premiers contes).

La liberté offerte par la dissociation entre le genre et la forme n'est toutefois pas sans limite.

La forme ne suffit pas à caractériser le texte comme conte. Or comme nous avons pu le voir dans nos précédents chapitres, ce marquage est particulièrement important pour

¹ *La rencontre du Nouvel An* (*Встреча Нового года*, 1840) ; *Vâčko l'adolescent* (*Отрок Вячко*, 1841) et *Un drôle d'incident* (*Странный случай*, 1841)

un conte littéraire écrit au cours de la période romantique, car c'est à travers lui que le texte, et par extension son auteur, peut efficacement se rendre visible et se distinguer du reste de la production écrite. C'est également grâce à l'étiquette générique de conte que les éléments du merveilleux, le registre populaire ou encore les sous-entendus satiriques trouvent une modalité de lecture. Nous parlons donc d'un équilibre que l'auteur doit trouver entre la liberté de la forme et la contrainte du genre, s'il veut que son conte fonctionne comme tel.

Nous savons qu'une solution privilégiée par les auteurs est d'indiquer dans le titre ou en sous-titre que leur texte est un conte. Mais y a-t-il, comme pour la forme, une façon de le faire propre à chaque auteur ?

2. Les différents emplois de l'étiquette générique

Sur les douze auteurs de contes littéraires étudiés, la moitié a au moins une fois recours à la formule « conte de ... » dans le titre de leurs contes. Puškin ou Dal' l'utilisent même de façon systématique. L'emploi du sous-titre, parfois accompagné d'un adjectif supplémentaire (principalement « russe » et « populaire »), est également très répandu (huit auteurs sur douze) et joue un rôle équivalent.

Nous pourrions même dire qu'en termes d'indicateur générique, titre et sous-titre sont interchangeable sur le plan fonctionnel : par exemple, *Les Quatre sourds* est d'abord publié en 1830 dans les pages de la *Literaturnaâ gazeta* avec pour titre « Les Sourds » et sous-titre « Conte indien tiré du Pantcha-Tantra ». Dix ans plus tard, le conte est repris et adapté pour un jeune lectorat, et se voit alors renommé « Conte indien des quatre sourds ». Une évolution inverse s'observe chez Žukovskij, dont la première édition du *Conte de la tsarevna endormie* reprend la mention « conte de ... », mais la perd postérieurement au profit de l'intitulé plus simple *La Tsarevna Endormie*¹. Cette dernière modification trouve une cohérence dans le fait qu'elle permet un rapprochement entre ce premier texte et le *Chat Botté* et le *Tulipier*, qui ont pour point commun, outre la structure de leur titre, d'avoir été écrits à partir de sources européennes. L'intitulé du *Conte du tsar Berendej*, lui, conserve justement sa mention

1 Nous ne sommes pas parvenus à déterminer avec exactitude à partir de quelle édition le titre du conte a été modifié, mais nous supposons que cette modification a au moins été faite du vivant de l'auteur.

initiale de « conte de... » et la partage par la suite avec *Le Conte du Loup gris* ; ces deux contes quant à eux, se rejoignent par le folklore russe qui les réunit.

On observe donc, certes, des récurrences parmi les contes de certains auteurs, comme Puškin qui intitule tous ses contes de la même façon, toutefois parler de manière propre à chaque auteur ne paraît cette fois pas approprié, car contrairement à la forme, les procédés employés pour le titre sont en réalité utilisés par tous les auteurs, en plus d'être susceptibles de changer en fonction du contexte éditorial.

Trois noms se détachent toutefois du lot. Zontag et Odoevskij, tout d'abord, ont en commun d'utiliser également le titre de leurs recueils pour attribuer l'appartenance générique de conte à leurs textes. Tous les deux, pourtant, font aussi usage du sous-titre ou du titre pour qualifier d'autres de leurs contes.

La particularité de leurs recueils est double. D'abord, une réédition dans un recueil entraîne, par exemple pour *Dame Bouleau* et *La Tabatière*, la perte de leur sous-titre original (respectivement « conte pour enfant » et « conte de grand-père Irinej »). Le rattachement générique est ainsi déplacé hors des textes, et conditionné au livre dans lequel ils sont publiés. Ensuite, ces recueils ont de commun d'avoir un intitulé jouant sur deux plans génériques : « Contes et récits » pour Odoevskij, « Nouvelles et contes » pour Zontag¹. L'attribution du genre du conte aux textes est par conséquent brouillée par la cohabitation d'un genre supplémentaire qu'aucun élément formel ne permet de différencier. Le fait de choisir ce type d'intitulé suggère bien que pour les deux auteurs, tous les textes de leur recueil ne peuvent être considérés comme des contes, mais le qualificatif n'étant pas ciblé, le choix du rattachement générique est davantage laissé à l'appréciation du lecteur : est conte ce que ce dernier choisit de recevoir comme tel.

Précisons que le format du recueil n'empêche pas la superposition de deux étiquettes génériques identiques. Au rattachement indiqué par le titre des *Contes bigarrés* s'ajoute celui des intitulés de certains contes du recueil, comme *Le Conte du cadavre*. De la même manière, le recueil de *Contes du cosaque* de Dal' se compose de quatre textes ayant tous dans leur titre une reprise de la formule « Conte de... ». À la différence de ces deux recueils, toutefois, ceux cités précédemment (de Zontag et d'Odoevskij)

1 Pour le titre russe complet, se référer à la liste des œuvres du corpus en annexe.

s'adressent explicitement à un jeune lectorat par leur intitulé. Il est alors possible que l'association de deux étiquettes de genres soit finalement surtout un moyen de susciter la curiosité ou l'intérêt du lecteur enfant.

Ce que nous pouvons en tout cas retenir de ces manipulations autour de l'attribution générique est qu'elles sont volontaires de la part des auteurs, mais pas nécessairement caractéristiques de leurs contes. Ces différents emplois de l'étiquette générique semblent finalement surtout illustrer la souplesse dont les auteurs disposent pour pouvoir qualifier leur texte de conte.

Il convient à ce sujet de s'arrêter plus longuement sur le cas de *La Poule noire*, qui pousse justement dans ses retranchements cette flexibilité de l'étiquette générique. De son titre complet *La Poule Noire, ou le peuple souterrain*, cette œuvre de Pogorel'skij a en effet pour particularité d'éluder la question du genre auquel elle appartient. Tandis que le titre n'affiche aucune attache avec le conte, le sous-titre, « nouvelle merveilleuse pour enfants » (*volšebnaâ povest' dlâ detej*), semble nous en éloigner. Dès sa parution, pourtant, le texte est reçu comme un conte, comme le montrent les recensions dont il fait objet dans certaines revues¹. *La Poule noire* est-il alors un conte malgré lui ?

Il est en tout cas possible que l'orientation vers un jeune lectorat joue un premier rôle dans cette réception. Déjà en 1829, en raison, notamment, du sillon creusé par les Grimm, le récit de jeunesse se voit en effet partiellement associé au conte, et le conte, à l'inverse, au genre pour enfants. Mais nous venons tout juste de voir que le conte n'est, à cette époque, pas le seul genre pouvant être destiné à la jeunesse, puisque Odoevskij et Zontag font justement le choix de diversifier ouvertement le contenu de leurs recueils pour enfants. Si l'œuvre est par conséquent présentée comme un conte par la critique, c'est qu'il y a des éléments à l'intérieur du texte qui laissent penser qu'il en est effectivement un.

À première vue, un de ces indices se trouverait dans le sous-titre, et plus particulièrement le choix de l'adjectif « magique/merveilleux » (*volšebnyj*), qui semble déjà annoncer par connotation une proximité du texte avec le conte.

¹ *Северная пчела*, 1829, январь, № 8, с. 1.
Московский вестник, 1829, № 6, с. 151-154.

Le fait est pourtant que cette association sémantique ne s'affirme véritablement qu'après la publication des contes d'Afanas'ev, lorsqu'il choisit de les classer en trois catégories, l'une d'elle étant celle des contes merveilleux, dits *volšebnye skazki*. Dans les années qui précèdent cette parution, le rapprochement entre les deux termes n'est pas aussi évident. Une première observation qui suggère cette distinction est, par exemple, l'absence manifeste du terme et de ses dérivés (*volšebnik*, *volšebstvo*) dans une majorité de contes littéraires de la période romantique, quand bien même, nous le verrons, ceux-ci fourmillent d'éléments magiques et merveilleux. Aucun texte, d'ailleurs, n'est qualifié de conte merveilleux par son auteur.

Nous pouvons également souligner l'absence de la formule *volšebnaâ skazka* dans le dictionnaire de Dal', que ce soit dans la définition associée au premier terme, que dans celle du second (le plus proche étant « sceptre magique », *volšebnyj žezl* que l'on retrouve aussi dans le conte de Nekrasov).

Il y a toutefois une présence notable de l'adjectif *volšebnyj* et de ses dérivés dans *Ruslan i Ljudmila*. La publication du poème précède de dix ans la parution de *La Poule noire*, et bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'un conte littéraire, les nombreuses références à l'imaginaire populaire qui s'y trouvent peuvent être en partie responsables d'un rapprochement entre les termes *volšebnyj* et *skazka*, sans que l'on puisse toutefois réellement l'affirmer, l'adjectif *volšebnyj* étant, rappelons-le, absent des contes littéraires de notre corpus.

Il convient en revanche de mentionner les premières traductions en russe des contes de Perrault, réunis une première fois en 1768 dans le recueil *Contes de magiciennes avec moralités* (*Skazki o volšebnicax s nравоучeniâmi*), et une autre fois, en 1795, dans une édition spécialement destinées aux enfants intitulée *Récits merveilleux avec moralités, en russe et en français, écrits pour les enfants par M. Perrault* (*Povesti volšebnye¹ [...]*). Pogorel'skij étant âgé de huit ans lors de la publication du second recueil, il n'est pas impossible que ce dernier ait fait partie de ses lectures d'enfance et

1 Ш. Перро, *Повести волшебные с нравоучениями, на российском и французском языках, сочиненные господином Перольтом для детей*, М., в тип. Решетникова, 1795.

Voig A. Мельников, «К вопросу о переводах сказки Шарля Перро “Красная Шапочка”», *Детские чтения*, СПб., Фед. гос. бюджетное учреждение науки «Институт русской литературы (Пушкинский Дом)» Российской академии наук, 2018, т. 13, № 1.

ait laissé une trace dans sa représentation personnelle du genre du conte une fois devenu adulte. Cet exemple nous rappelle que le terme *povest'* est polysémique en russe et s'il peut désigner le genre de la nouvelle, il peut aussi, à l'instar du recueil des contes de Perrault, servir de traduction au terme « histoire » ou même « conte ». Peut-être Pogorel'skij joue-t-il finalement avec cette ambiguïté.

Une autre piste qui pourrait permettre de mieux comprendre ce que Pogorel'skij entend par *volšebnaâ povest'* se trouve à l'intérieur de son texte. Afin d'expliquer comment Alëša s'occupe pour ne pas s'ennuyer pendant qu'il est seul dans le pensionnat, le narrateur explique :

По воскресеньям и праздникам он весь день оставался один, и тогда единственным утешением его было чтение книг, которые учитель позволял ему брать из небольшой своей библиотеки. Учитель был родом немец, а в то время в немецкой литературе господствовала мода на рыцарские романы и на волшебные повести, -- и библиотека, которую пользовался наш Алеша, большею частью состояла из книг сего рода.

L'histoire du conte se déroulant quarante ans en arrière, ce format de *volšebnaâ povest'* choisi par Pogorel'skij trouverait donc dans la littérature allemande de la fin des années 1780 des exemples équivalents. Une piste éventuelle serait celle du recueil des *Contes populaires allemands*, publié par J. K. A. Musäus à partir de 1782, dont les textes sophistiqués, contrairement à ce qu'annonce l'intitulé de l'ouvrage, se rapprochent davantage du conte littéraire, que de son pendant populaire. La date de la première traduction en russe du recueil, 1811, ainsi que celle de sa réédition en 1822, laisse sous-entendre (à défaut de données chiffrées) l'existence d'une réception de l'œuvre en Russie et l'idée que Pogorel'skij en a, au moins, eu connaissance. Il faut néanmoins préciser que le terme allemand *Volkmarchen* présent dans le titre original a, dès le départ, été traduit en russe par « contes populaires » (*narodnye skazki*) ; si le recueil a eu une influence sur Pogorel'skij, elle ne semble pas être en tout cas d'ordre lexicale. Soulignons enfin le fait que l'auteur de la *Poule Noire* mentionne plus loin le titre d'un ouvrage allemand paru en Russie en 1787¹, ce qui, en plus de rappeler que

1 Il s'agit du manuel d'histoire destiné aux enfants écrit par Johann Matthias Schröckh (*Allgemeine Weltgeschichte für Kinder*), traduit en russe avec pour titre *Шрекова всемирная история для обучения юношества*.

Pogorel'skij a vécu en Allemagne, garantie au moins que ses connaissances en matière de littérature allemande de la fin du XVIII^e siècle s'appuient bel et bien sur des sources précises et concrètes.

À défaut d'orienter dès le départ l'œuvre vers le genre du conte, le sous-titre de *La Poule noire* semble donc avant tout avoir pour effet d'annoncer au lecteur que le texte qu'il s'apprête à lire n'est pas comme les autres. Le choix de l'adjectif, plutôt que de mettre explicitement sur la voie du conte, viserait alors surtout à éloigner le texte de la simple nouvelle. C'est alors une mise sur les rails d'un cheminement générique amené à gagner en précision à mesure que la lecture du texte se poursuit.

La deuxième étape de ce processus se trouve au milieu de l'histoire et se caractérise par l'usage de quelques références déguisées, de clins d'œil renvoyant cette fois à divers éléments reconnaissables de l'imaginaire populaire russe.

Alors qu'Alěša suit la poule noire en pleine nuit, il se retrouve à traverser la chambre de deux vieilles femmes hollandaises, qui logent dans le bâtiment du pensionnat. Bien qu'il ait pour ordre de ne toucher à rien, le petit garçon repère entre autres un perroquet gris à queue rouge endormi dans une cage en or. Réveillé par la faute de l'enfant, le volatile alerte les deux gardiennes en criant « Дуррак! Дуррак! », ce qui empêche le jeune protagoniste d'accéder au monde souterrain cette nuit-là. Cet épisode rappelle sans équivoque la mésaventure que connaissent Ivan et le Loup gris, lorsque le premier tente en pleine nuit de subtiliser l'oiseau de feu à son propriétaire et touche la cage dorée malgré les mises en garde du second. Entre le comportement similaire des deux compagnons animaux, le fait que tout se déroule de nuit et que l'épreuve consiste à ne réveiller personne, les parallèles sont nombreux.

En 1829, Âzykov et Žukovskij n'ont pas encore écrit leur propre interprétation du conte de *l'Oiseau de feu*. Le récit n'est pourtant pas totalement inédit dans le champ de la littérature écrite, puisqu'il figure déjà en totalité dans le vieux recueil des *Promenades du grand-père*. C'est d'ailleurs à partir de ce texte du XVIII^e qu'Afanas'ev construit la version qu'il publie dans sa collection de contes populaires. Pour *La Poule noire*, la mise en miroir avec le conte russe s'arrête néanmoins là, signe que la démarche de Pogorel'skij se rapproche effectivement plus du clin d'œil que de la réécriture.

Le fait est toutefois qu'à travers cet épisode, le genre du conte se voit désormais subtilement évoqué et introduit dans la mémoire du récit, à condition, toutefois, que le lecteur ait les connaissances empiriques nécessaires pour être en mesure de reconnaître ladite référence. Pour lui, le rapprochement avec le conte reste alors en sommeil jusqu'à la fin du conte.

C'est en effet lorsque l'histoire connaît son issue que le cheminement générique achève de se préciser. Contraint de dire toute la vérité à son instituteur, Alěša rompt la promesse faite au peuple souterrain et raconte ce qu'il a vécu, à quoi l'adulte rétorque :

« Как! – вскричал он с гневом. – Вместо того чтобы раскаться в дурном поведении вашем, вы меня еще вздумали дурачить, рассказывая сказку о черной курице?.. »

L'instituteur voit ainsi dans les explications de son élève un mensonge, une histoire inventée de toutes pièces, un « conte ». À nouveau, Pogorel'skij joue sur la polysémie. L'enseignant, dans son emploi du mot *skazka*, pense « sornettes, affabulations », là où l'auteur superpose un renvoi générique susceptible d'éveiller dans l'esprit du lecteur une association avec le conte, l'amenant ainsi à voir l'ensemble du récit merveilleux comme un conte. Le signe du rattachement générique n'est cependant pas à voir dans le seul emploi du terme « conte », mais surtout dans son association directe avec le titre de l'œuvre, dans laquelle nous retrouvons la marque reconnaissable « conte de ... ». C'est par conséquent au point culminant du récit que le genre du texte finit par se révéler, laissant une empreinte profonde dans l'impression du lecteur, en particulier si celui-ci a perçu les références déjà glissées au préalable.

Il n'est par conséquent pas surprenant que *La Poule noire* soit dès sa parution qualifié de conte par la critique : tout porte à croire qu'il s'agit du résultat d'une stratégie textuelle qui tire profit de la plasticité du genre du conte et de ses frontières.

Cette approche reste, à notre connaissance, propre à Pogorel'skij et à son conte. Il nous faut pourtant reconnaître que du fait de la subtilité qu'implique cet acte de dissimulation générique, il n'est pas impossible qu'existent d'autres contes littéraires qui, pour reprendre notre formule, ne disent pas leur nom. Mais si tel est le cas, il reste

encore à les découvrir. D'ici là, *La Poule noire* peut, au moins parmi les contes littéraires de la période romantique, être considérée comme un cas unique.

Ce statut d'exception, toutefois, ne permet toujours pas de dire qu'en termes d'usage de l'étiquette générique, chaque auteur s'y prend véritablement à sa manière. Il n'y a donc pas à proprement parler de méthode personnelle pour présenter son texte en tant que conte. La raison est toutefois simple : les approches possibles sont dès le départ peu nombreuses. À partir du moment où l'on souhaite revendiquer le fait que le texte produit est un conte, l'espace le plus efficace reste en effet celui du titre ou du sous-titre, les choix sont donc fortement limités. Ce que l'exemple de *La Poule noire* ou des recueils de Zontag et Odoevskij mettent cependant en lumière, est qu'à défaut de pouvoir faire comme ils veulent ou presque (comme c'est plutôt le cas pour la forme), les auteurs peuvent librement choisir parmi les options d'usage de l'étiquette générique qui sont à leur disposition, aussi maigres soient-elles. C'est ainsi que Somov utilise tantôt le titre ou le sous-titre de ses textes pour y placer le qualificatif de conte, qu'Odoevskij modifie les intitulés des siens et les déplace vers ses recueils, que Žukovskij adapte un titre avec l'évolution de son écriture, et ainsi de suite.

Autrement dit, bien que les manières d'employer l'étiquette générique soient limitées, les auteurs trouvent quand même le moyen d'agir en fonction de leurs préférences esthétiques, et non en fonction d'une quelconque règle générique.

L'équilibre que demande la conjugaison entre la liberté formelle du conte littéraire et la contrainte du rattachement générique est donc aisément trouvé par les auteurs. Plus encore, au-delà d'une simple réponse à un problème concret, nous voyons que tous parviennent à y trouver l'occasion de saisir une certaine marge de manœuvre créative dans la manière de donner à leur texte l'appellation de conte. L'équilibre trouvé, toutefois, peut aisément basculer selon que la forme ne soit pas adaptée au contenu.

3. Les limites de la forme : le cas des contes de Dal'

La forme du conte littéraire doit en effet respecter au moins une condition pour correctement se combiner au genre : elle ne doit pas aller à l'encontre de sa substance, le récit.

La caractéristique principale du conte, qu'il soit oral, populaire ou littéraire, est en effet qu'il raconte une histoire. Celle-ci doit être recevable par le lecteur, c'est-à-dire intelligible et cohérente sur le plan narratif, pour obtenir l'effet recherché. La forme du conte doit par conséquent composer avec cette règle et la respecter, autrement le conte ne peut pas fonctionner comme tel. En principe, tous les auteurs de contes littéraires de la période romantique se conforment à cette exigence, mettant même un point d'honneur à ce que le récit soit mis au premier plan de leurs œuvres. Tous à l'exception de Vladimir Dal', qui se détache nettement de cet ensemble. Mais c'est précisément parce qu'il le fait que ces limitations formelles du conte littéraire sont rendues visibles.

À première vue, pourtant, rien ne distingue réellement la forme des contes de Dal' de celle des autres contes littéraires écrits en prose. Leur longueur est par exemple globalement équivalente à celle de *Nikita Vdovinič*, tout comme leur mise en page minimaliste et leurs paragraphes longs et condensés.

C'est en réalité au niveau syntaxique que Dal' se démarque véritablement des autres auteurs. Ses contes regorgent en effet de phrases complexes, volontairement rallongées par l'emploi successif et répétitif de propositions, qui laissent penser à un archaïsme volontaire de la part de l'écrivain, leur style rappelant la récitation du diacre en slavon. Avec un point-virgule faisant office de séparateur, lorsqu'il ne s'agit pas de la virgule, les propositions peuvent ainsi longtemps s'enchaîner sans discontinuité. L'absence de majuscule (en dehors des noms propres) à l'intérieur de cette syntaxe à tiroirs, ainsi que la faible présence des dialogues (qui eux-mêmes se composent parfois de ces longs enchaînements de propositions), achèvent enfin de créer une impression de volume textuel dense et continu :

Арифметчики бились, перебрали жалованья, каждый тысячу по несколько, получили по чину сенаторскому, по две ленты на крест, по плюмажу на шляпу и решили наконец единогласно и единодушно, чтобы грамоту нерукотворную харатейную отдать на сохранение в приличное книгохранилище и передавать из рода в род позднему потомству яко достопамятность просвещенного века великоименитого, великодаровитого, великодержавного и великомудрого царя Дадона Золотого Кошеля; что же именно касается выкладки счета сего, то оно действительно может быть так, а может быть и не так; а потому не благоугодно ли будет вышепоименованному Ивану Молодому Сержанту повелеть, яко остающемуся и пребывающему под сомнением, повелеть службу служить ему иную и исполнить оную с большим тщением и рачением?

En plus de la syntaxe, nous pouvons aussi parler de la structure, qui, rappelons-le, se caractérise pour la plupart des contes de Dal' par une *priskazka* volumineuse en amont du récit, ainsi que par la présence de digressions de longueur variable à l'intérieur de certains textes.

Autrement dit, les spécificités formelles des contes de Dal' partagent pour effet d'alourdir et de ralentir de façon significative le déroulement du récit. L'absence de séquençage (par sous-titres, sauts de ligne, ornements typographiques...) fait que rien ne permet de compenser réellement ce phénomène, y compris la prose brute choisie par Dal' une fois associée à ces précédents éléments. Sans le recours à des marqueurs clairs, comme la formule « это не сказка, а присказка, а сказка будет впереди » que Dal' utilise à plusieurs reprises pour annoncer le début de son récit, l'accès à ce dernier se trouverait fortement compromis. Ces signaux, toutefois, sont bien peu nombreux par rapport à l'abondance d'éléments allant à contre-courant du déroulement de l'histoire. Nous savons en effet qu'en plus de la forme, le style de Dal', qui se caractérise par un usage répété de proverbes, d'accumulations et de synonymes, participe lui aussi à contrarier la dynamique du récit en l'interrompant sans arrêt.

Nous le voyons, la préoccupation principale de Dal' lors de la création de ses contes n'est assurément pas de raconter une histoire. Au contraire, la forme de ses textes fait que le récit est placé au second plan, derrière ce qui intéresse véritablement l'auteur : la langue.

Malgré tout, Dal' s'emploie à dérouler une trame narrative complète et cohérente, ce qui signifie que son approche d'ethnographe n'éclipse pas entièrement le travail de l'écrivain. La limite formelle du conte littéraire est certes mise en difficulté, mais jamais totalement franchie, de sorte qu'objectivement ses textes peuvent toujours être considérés comme des contes, même si le récit ne sert en réalité que de base, de « prétexte¹ » à un travail d'écriture personnel, propre à cet auteur.

Si, comme nous l'avons dit, il y a bien une part de personnalisation dans la forme du conte littéraire, nous pourrions alors envisager l'approche de Dal' comme un cas extrême d'appropriation. Plutôt que de servir le genre ou le récit, la forme qu'il choisit sert en effet d'abord ses intérêts à lui, puisqu'elle fait office de support au style populaire oral qu'il vise à reconstituer par écrit. Ce qui distingue donc véritablement Dal' du reste des auteurs de contes littéraires de la période romantique est que dans ses textes, le lien entre la forme et l'imitation d'un style populaire est clairement visible. Plus encore, il est placé au centre de l'œuvre. D'un point de vue global, en revanche, Dal' ne fait que ce que tous les auteurs de contes littéraires font également : modeler le genre du conte selon sa propre approche.

4. La forme comme marque d'auctorialité

À l'issue de cette démonstration, il nous semble possible de distinguer trois facteurs conditionnant la réception de la proximité entre la forme et le style du conte littéraire : le premier est l'approche de l'auteur et l'intérêt qu'il voit dans la création d'un conte. Plus cet intérêt est personnel et s'écarte du simple objectif de raconter une histoire, plus la forme s'individualise. Le second paramètre est le nombre de textes produits. Plus l'œuvre d'un auteur est conséquente, plus il est facile de percevoir sa manière personnelle de créer un conte. Le dernier paramètre, quant à lui, implique la façon dont l'auteur choisit d'associer son texte au genre du conte. Plus l'emploi de l'étiquette générique est travaillé, plus le texte apparaît comme une interprétation personnelle.

Dans tous les cas, la forme du conte littéraire doit être envisagée comme un signe indiquant qu'un auteur est résolument présent en amont du texte lu et de ce qui le

¹ Киреева, *op. cit.*, c. 12.

compose. Le style démarre par la forme, ce qui signifie que l'auteur du conte littéraire est rendu visible avant même que la lecture ne démarre.

Ce dernier point est d'une importance non négligeable pour le conte littéraire, car nous pourrions dire qu'il entre en conflit avec ce que l'altérité stylistique, dont nous avons parlé précédemment, vise à élaborer. Il est vrai qu'à en juger par nos dernières observations, nous semblons faire face à un genre dont la forme textuelle est profondément individualisée, et en même temps dont le style de narration tend quant à lui à être dépersonnalisé ou masqué. Faut-il alors comprendre que la mise en scène stylistique du conte littéraire est dès le départ vouée à l'échec ? Le fait est que l'autorité créative de l'auteur est effectivement trahie dès le départ par le texte, puisque ce dernier ne peut être qu'une construction littéraire. Un texte ne peut pas faire croire qu'il n'a pas été écrit. Mais rappelons que la mise en scène élaborée par l'aliénation du style n'a jamais eu pour objectif d'être totalement crue. L'altérité stylistique remplit donc toujours bien sa fonction ludique, puisqu'elle contribue à l'élaboration d'une fiction.

En nous appuyant sur nos observations préalables, nous pouvons par conséquent considérer comme caractéristique le fait que, d'un point de vue stylistique, le conte littéraire russe de la période romantique se construit sur un mécanisme de double discours.

Le premier, inventé, apparaît comme étranger à l'auteur. Il porte une parole feinte, qui encourage le pacte de lecture exigeant du lecteur à faire semblant de croire que celui qui raconte est un locuteur autre que le signataire de l'œuvre. Le procédé se rapproche du *skaz*, mais se diversifie par différents types de « faux » ou pseudo styles (populaire, exotique, adapté au lecteur...). Cet énonciateur fictif peut faire partie intégrante du récit, ou bien s'inscrire dans un niveau d'énonciation extra-diégétique, l'essentiel étant qu'il parle dans un style qui lui est propre. Le second discours, quant à lui, est plus directement attribué à la figure de l'auteur. Ce discours est d'abord perçu à travers la forme textuelle du conte littéraire, et plus précisément l'auctorialité que l'on devine derrière celle-ci. En sa qualité de texte écrit et construit, le conte littéraire apparaît en effet nécessairement comme une production littéraire associée à un auteur. C'est avec

lui que le lecteur entre d'abord en contact, avant même que la lecture n'ait le temps de débiter, pour ensuite entamer un jeu de feinte ludique avec lui.

Bien que ce travail stylistique ait pour effet de masquer la figure de l'auteur, la mise en scène n'est donc jamais totale. Pour cette raison, la présence de l'écrivain demeure toujours en surplomb du texte, si bien que malgré son altérité apparente, tout dans le texte fait partie du style de l'auteur. Les deux discours présents dans le conte littéraire russe ne sont par conséquent pas concurrents, mais enchâssés.

C. La vocalité du conte littéraire

La multiplication des discours au sein du conte littéraire russe a pour effet notable de mettre divers types de paroles au premier plan. L'auteur, en modifiant sa manière de raconter une histoire, se dissimule ponctuellement derrière un masque, et fait ainsi parler différents personnages, allant du conteur traditionnel à l'animal doué de parole. Le conte littéraire donne donc l'impression d'être « dit », et non « écrit ».

Parler de vocalité du style ou du discours dans le cadre du conte littéraire russe nous paraît être une piste fructueuse pour trois raisons : la première est qu'il s'agit d'un terme proche de celui d'oralité sur le plan sémantique, mais qui n'en partage pas les connotations (« l'oralité » renvoyant aussi à la pratique du conte oral, surtout dans une étude sur le conte comme la nôtre). La seconde est que la vocalité, et plus précisément la voix, implique un aspect organique qui à nos yeux se conjugue parfaitement avec le phénomène d'incarnation dont le narrateur et les personnages font l'objet au sein du conte littéraire. La dimension musicale que le concept véhicule est aussi, nous le verrons, un élément intéressant à exploiter.

Pour nous, s'intéresser aux différentes voix à l'intérieur des contes littéraires permet de traiter la question du discours parlé tout en gardant à l'esprit le fait que celui-ci va de pair avec la personnalité de la figure qui le formule. La vocalité a également de précieux qu'elle n'écarte pas non plus le destinataire de la voix émise, un aspect non négligeable lorsque l'on voit le nombre important de narrateurs s'adressant directement au narrataire à l'intérieur des contes. La troisième raison est enfin que « vocalité » et « écriture » semblent à première vue moins antinomiques que « oralité » et « écriture », en grande

partie car la voix peut facilement être retransmise par écrit (par une description du timbre, l'emploi de la ponctuation pour moduler l'intonation...), ce qui pour l'oralité demeure un problème encore mal résolu¹. La voix évoque également l'idée de voix narratives, ce dont parle par exemple Maurice Couturier à propos des différentes voix adoptées par l'auteur dans le roman :

Le roman moderne sera donc habité d'entrée par plusieurs énonciateurs entre lesquels l'auteur réel distribuera ses effets de voix et aussi ses désirs, rendant ainsi le lecteur incapable de reconstituer à coup sûr les contours du sujet-origine².

Enfin, la vocalité et l'écriture ont pour avantage de se rejoindre sur le terrain commun de la lecture à voix haute, un domaine dans lequel le conte littéraire russe semble, nous le verrons, tout à fait trouver sa place.

Le concept de vocalité présente donc pour intérêt de désigner un environnement discursif ancré dans l'écriture, mais dont les propriétés dépassent le simple cadre du texte imprimé. De ce point de vue, l'élaboration d'un style « parlé » à l'intérieur du conte littéraire ne serait pas seulement à voir comme un moyen d'insuffler une impression d'oralité dans un texte écrit, mais plus largement comme une manière de dynamiser et ébranler la matérialité de l'écriture afin de lui donner une dimension supplémentaire, bénéfique pour le déroulement du récit et l'adhésion du lecteur à la fiction.

Un premier exemple permettant d'illustrer comment la vocalité se manifeste dans le conte littéraire russe de la période romantique, autrement que par l'emploi d'un style « parlé », serait le travail typographique effectué par Odoevskij sur l'ensemble de ses *Contes Bigarrés*. Le recueil démarre sur un avertissement de l'éditeur (qui, pour rappel, est un personnage d'Odoevskij) à l'attention du lecteur : il y explique que les textes qu'il a décidé de publier suivent une règle de ponctuation spécifique que l'auteur (un autre personnage d'Odoevskij) a tenu à conserver. Cet auteur fictif justifie sa décision par une volonté de mettre les éléments de ponctuation au service de la lecture :

1 On peut mentionner les tentatives de chercheurs comme Vivian Labrie, qui ont tenté de restituer un récit oral par écrit, le plus fidèlement possible, ce qui a permis d'illustrer l'incapacité de l'écriture à retransmettre parfaitement toutes les subtilités du récit oral. (Vivian Labrie, *Précis de transcription de documents d'archives orales*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1982.)

2 Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, P., Seuil, p. 73.

Вообще Ириной Модестович предполагается, что книги пишутся для того, дабы они читались, а знаки препинания употребляются в оных для того, дабы сделать написанное понятным читателю; а между тем, по его мнению, у нас знаки препинания расставляются как будто нарочно для того, чтобы книгу нельзя было читать с первого раза – *prima vista*, как говорят музыканты;

Son choix le plus remarqué est sans aucun doute son emprunt à la ponctuation espagnole du point d'interrogation inversé en début de proposition, qui permettrait au lecteur, selon lui, d'anticiper l'intonation qui convient lorsqu'il s'apprête à lire une phrase interrogative :

[...] для сей же причины он осмелился занять у испанцев оборотный вопросительный знак, который ставится в начале периода для означения, что оному при чтении должно дать тон вопроса.

Odoevskij envisage donc la voix et le texte comme une paire qui devrait fonctionner de concert. Pour encourager cette synergie, il est intéressant de voir que l'auteur n'a pas recours à des éléments que l'on pourrait percevoir comme issus de l'oralité, mais bien à des outils typographiques propres au domaine du texte en vue d'une vocalisation de ce dernier.

Nous pouvons alors dire que le recueil des *Contes bigarrés* se construit sur une superposition de plusieurs voix : celle d'Odoevskij, tout d'abord, que l'on devine d'une part derrière les figures fictives de l'éditeur¹ et de l'auteur, mais aussi tout au long des huit contes, à chaque fois que la règle typographique construite pour le recueil est respectée. À cette première véritable voix s'ajoute celle, fictive, de chacun de ses personnages, en particulier ceux jouant le rôle de narrateur au sein de leur propre conte, comme les protagonistes déjà mentionnés de *Igoša* et du *Nouveau Jocko*. Le fait que dans leur discours la ponctuation corresponde à la règle établie pour le recueil nous rappelle en revanche la présence, en amont, d'une figure auctoriale (en principe, Irinej Modestovič, ou peut-être Odoevskij, derrière lui?) au départ qui module sa voix et se déguise temporairement derrière les traits d'une figure imaginaire. La dernière voix serait enfin celle du lecteur. Odoevskij prend ce dernier en compte dès la rédaction de

¹ Le nom de celui-ci, V. Bezglasnyj (le « sans-voix », un pseudonyme que l'écrivain a déjà utilisé à d'autres reprises) est un autre signe de l'attachement d'Odoevskij au lien entre la voix et le texte littéraire.

ses textes et estime que s'il suit les indications laissées par l'intermédiaire des repères typographiques, alors sa voix supposée au moment de la lecture oralisée reproduira la tonalité initialement imaginée au moment de l'élaboration du texte, à la manière d'un musicien interprétant une partition de musique, pour reprendre l'analogie de l'auteur.

La synergie entre le texte et la voix permettrait donc à cette dernière d'exister indépendamment de son narrateur, et par ce biais de survivre au passage du temps. Le bon vouloir du lecteur n'est toutefois pas indispensable à cette sauvegarde, comme le laisse entendre Irinej Modestovič à la fin de son avant-propos :

Я знаю, что вы [...] не имеете никакого средства заставить меня замолчать; читайте, не читайте, закройте или раскройте книгу, а все-таки печатные буквы говорить не перестанут. Итак, волею или неволею слушайте: а если вам рассказ мой понравится, то мне мыслей не занимать стать, я с вами буду говорить до скончания века.

La vocalité pourrait donc même être décelée dans un simple caractère imprimé ; il ne s'agirait alors pas seulement de lire, mais aussi d'écouter l'histoire. La lecture d'un texte équivaldrait ainsi à une conversation, un échange de voix avec à la clé, pour le conte littéraire, la production d'un récit.

Par son traitement de la vocalité, nous pourrions dire qu'Odoevskij parvient à élaborer un espace acoustique autour de ses textes, un environnement interactif dans lequel l'aspect sonore du discours peut être émis et entendu à haute voix comme intérieurement. De ce point de vue, *Un Simple conte [Prosto skazka]* pourrait figurer comme le texte le plus « bruyant » du recueil, car en plus de faire se confronter une multitude de voix, chacune s'accompagne d'onomatopées propres à chaque personnage, qui sont en l'occurrence différents objets animés. Là où le mot couché sur le papier devient un son, le véritable son, quant à lui, se retrouve donc à l'état de mot imprimé. Pareil cycle achève de brouiller les frontières entre voix à écouter et texte à lire :

[Колпак] морщился, кисть становилась ежом на его теме, и он произнес следующие слова: «Ру,ру, ру! храп, храп, храп! усха, усха, усха! Молчите, слабоумные! [...]»

Un an plus tard, Odoevskij explore à nouveau cet espace acoustique et le matérialise cette fois sous l'apparence d'une boîte à musique. Servant de sujet principal à son premier conte pour enfant *La Tabatière*, l'objet se change en espace à explorer pour le petit Miša, désireux de comprendre d'où provient la mélodie que produit la boîte présentée par son père.

Tout comme dans *Un Simple conte*, l'objet se voit doté d'une voix, ou plus précisément d'une combinaison de quatre voix, chacune appartenant à un élément différent du mécanisme de la boîte à musique. Miša interroge tour à tour les composants, dont la réplique est à chaque fois signée d'une onomatopée distinctive. Une attention particulière est réservée aux enfants-clochettes (*mal'čiki-kolokol'čiki*), qui expliquent au jeune protagoniste que leur différence de taille est la raison pour laquelle chacun d'entre eux dispose d'une voix différente. Peu avant, le petit garçon interroge même l'un d'entre eux sur la raison pour laquelle chacune de ses phrases commence ou se termine par « ding ding ding », ce à quoi l'enfant-clochette lui répond qu'il s'agit simplement d'une « façon de parler¹ ». La personnification du mécanisme de la boîte à musique permet donc de traiter le son d'un objet comme une voix, de sorte que la mélodie produite par la tabatière s'apparente à un chant. Sous la plume d'Odoevskij, musicalité et vocalité se confondent donc, et se rejoignent non pas dans leur aspect poétique ou rythmique, mais plutôt dans leur fonctionnement mécanique, voire organique. Au sein de l'espace acoustique, le texte ferait alors à la fois figure de partition et d'instrument, tandis que le corps du lecteur, de l'auteur, ou même des personnages, servirait de caisse de résonance à une voix porteuse d'un récit.

Le fait qu'Odoevskij prête autant d'attention à la vocalité de certains de ses contes, et plus particulièrement au thème de la musicalité mécanique, n'est pas surprenant compte-tenu de ses connaissances approfondies dans ce domaine, l'auteur étant également un compositeur et un critique musical averti.

Cette précision pourrait à première vue laisser penser que le concept de vocalité lui serait en réalité propre, et ne serait donc pas pertinent pour le reste des contes littéraires de la période romantique. Nous ne nierons pas que l'auteur de *La Tabatière* est

1 « Уж у нас поговорка такая »

effectivement le seul à explorer la vocalité textuelle de manière aussi approfondie. Ses contes sont en revanche loin d'être les seuls dans lesquels ce concept ainsi que celui d'espace acoustique nous semblent prendre sens.

Rappelons tout d'abord qu'une partie des contes littéraires russes de la période romantique sont écrits en vers, ce qui suggère a minima une prise en compte lors de l'écriture du rythme du texte et de l'harmonie sonore qu'il porte. Nous avons également déjà mentionné *L'Oiseau de feu*, dont la forme théâtrale trouve un écho certain avec l'idée de vocalité textuelle, l'œuvre étant spécifiquement écrite et mise en forme pour être lue, ou même jouée à voix haute. Par ailleurs, de la même manière qu'Odoevskij, d'autres auteurs commencent certains de leurs contes par une invitation aux lecteurs à « écouter » le récit qu'ils s'approprient à leur raconter. Si on peut à première vue associer ce message à une manière de reproduire dans son conte un rapport similaire à celui que partagent un conteur et son auditoire, nous voyons à travers l'exemple des *Contes bigarrés* que cela n'est pas systématiquement le cas. Pour Dal', la mise en scène est par exemple sans équivoque, le personnage du conteur étant omniprésent dans l'ensemble de son premier recueil. Du côté de Somov, qui demande à ses lecteurs d'« écouter jusqu'au bout » son histoire du *Loup-garou*, le doute est cette fois permis, car si le conte est sous-titré « conte populaire », l'auteur explique ouvertement les raisons qui l'ont poussé à écrire son conte. Le récit est donc dès le départ envisagé en sa qualité d'œuvre individuelle. Dire que Somov chercherait à renouer avec une forme d'oralité semblerait ici démesuré, dans la mesure où il ne camoufle aucunement son texte derrière les traits d'un conte oral. Un cas similaire s'observe dans *La Guerre des souris* que Žukovskij propose lui aussi à ses lecteurs d'« écouter » (il s'agit du tout premier mot du conte), sans pour autant construire une atmosphère propre à l'oralité autour de son texte. Rappelons enfin le fait que *Princesse Miluša* est séquencé en chants. Katenin y parle à plusieurs reprises de sa voix de poète, mais évoque aussi, au début du troisième chant, le fait qu'il continuera à chanter, qu'on choisisse de l'écouter, ou non :

Что ж делать? Петь, пока еще поется,
Не умолкать, пока не онемел.
[...]
Власть — слушать, власть — не слушать; я пою.

Nous retrouvons donc dans cette association entre l'écoute et la lecture l'élaboration autour du texte d'un espace acoustique, qui, comme c'est le cas des textes d'Odoevskij, a pour effet principal d'amplifier la voix de l'auteur ainsi que d'établir un dialogue entre lui et ses lecteurs.

Nous l'avons vu, une autre façon de déceler clairement la vocalité textuelle des contes littéraires est aussi l'emploi d'onomatopées. Là non plus, Odoevskij ne fait pas figure d'exception, et s'il est certes le seul à faire parler les objets, plusieurs autres auteurs se rapprochent de cette idée en ayant recours cette fois aux cris d'animaux. Nous pouvons à ce sujet citer Puškin et son coq d'or : « Кири-ку-ку. Царствуй, лежа на боку! », la poule noire de Pogorel'skij : « Кудах, кудах, кудуху, Алеша, спаси Чернуху! » et le coq présent dans un autre texte d'Odoevskij, *Moroz Ivanovič*¹ : « Кукареку, кукареки! У Рукодельницы в ведерке пятаки! ». Autres que les gallinacés, dont le cri est toujours inséré dans un style typographique rappelant la forme versifiée (signe, peut-être, de la vocalité inhérente à cette forme discursive), nous pouvons également citer l'âne du *Fouet dans la sacoche* d'Anna Zontag, sur lequel nous reviendrons un peu plus bas. Avant cela, il nous faut également citer l'introduction de *Nikita Vdovinič*, proche de la *priskazka*, qui met en scène un personnage nommé Savka-Žuravka (littéralement Canard-Grue) :

А как крыльями встрепенется да звонким голосом отзовется:
«курлы-курлы!» — так у всякого и ушки на макушке, и слюнка
изо рта потечет... Савка-Журавка голосную песню затягивает,
умную речь заговаривает и такую сказку рассказывает... курлы-
курлы!

Malgré le fait que l'animal figure dans une partie introductive qui, pour rappel, n'a pas pour but de faire sens d'un point de vue narratif, il est intéressant de souligner la bascule de l'onomatopée du discours direct entre guillemets vers le discours indirect libre à l'intérieur de la narration, et par ce biais le transfert de la vocalité de l'onomatopée à la voix du narrateur.

1 À noter que le conte *Frau Holle*, issu du recueil des frères Grimm et dont le conte d'Odoevskij semble s'inspirer, comporte un chant du coq identique. Les exemples précédents montrent néanmoins qu'il ne s'agit pas d'un stratagème narratif réservé aux contes populaires ou aux contes littéraires qui s'en inspirent.

À l'instar des sons produits par les objets au sein des contes d'Odoevskij, les cris d'animaux figurent comme des éléments textuels particulièrement interactifs qui trouvent tout leur sens une fois mis dans un contexte de lecture à voix haute. Le temps de quelques mots, le processus de lecture laisse la place à un processus d'imitation, en l'occurrence ici de la voix de l'animal, mais aussi d'une certaine manière de la voix du personnage et finalement de l'auteur. La vocalité fait donc office de lien entre les différents protagonistes du texte, qu'ils soient internes à la diégèse ou qu'ils soient liés à l'instance narrative extra-diégétique. Cette dynamique n'est toutefois possible, comme le disent justement Odoevskij ou Katenin, qu'à condition que le lecteur soit disposé à lire à haute voix. Mais comme l'écrivent ces deux mêmes auteurs, la vocalité ne disparaît pas nécessairement avec le silence du lecteur, et il arrive même que si ce dernier ne veut pas prendre directement part à la lecture à haute voix, cette dernière, intériorisée, peut quand même rejoindre par d'autres moyens l'espace acoustique construit par le conte littéraire.

Le meilleur exemple pouvant conduire à cette idée est selon le recours au registre comique. Plusieurs contes littéraires comportent en effet quelques passages destinés à susciter le rire chez le lecteur. Les contes parodiques de Nekrasov ou Âzykov sont évidemment les premiers contes que nous pouvons citer, en raison des divers éléments comiques qui les composent. Rappelons entre autre le personnage de la Baba-Âga amoureuse du héros, qui se fait belle pour lui et l'embrasse de force, ou bien le comportement caricatural du tsar Vyslav, plus proche de l'enfant gâté que du souverain respectable. Nekrasov s'autorise même au cours de son sixième chapitre à ne pas aller au bout de sa narration lorsque Bulat insulte Baba-Âga, sous prétexte que répéter ses propos le ferait lui-même rire. Mais le comique n'est pas l'apanage des contes parodiques, car nous le trouvons également de manière ponctuelle dans d'autres types de contes.

L'épisode de l'âne dans *Le Fouet dans la sacoche* est à ce titre particulièrement intéressant, car le cri de l'animal y sert justement de ressort comique. Le conte, séquencé en trois parties, raconte tour à tour les déboires de deux frères partis du foyer paternel pour vivre l'aventure. L'aîné rapporte avec lui une table qu'il pense magique, mais ignore qu'on l'a remplacée la veille par une fausse tout à fait ordinaire. Désireux

de faire une démonstration du prodige à l'ensemble du village, il se ridiculise lorsque la table ne produit rien. Son cadet suit la même trajectoire puis revient à son tour, cette fois accompagné d'un âne. Il ignore bien entendu lui aussi que l'animal n'est pas celui qu'il croit :

Ерема изо всей силы ударил осла кулаком по спине, закричав: осел, стукни! — Это было очень понятно для долгоухого; он стукнул, но не так, как хотелось Ереме! Он лягнул задними ногами, ударил Ерему и закричал во все свое ослиное горло: ига! ига!

Erema devient la risée du village, et sa déconvenue se solde par une anecdote comique que les villageois, comme les lecteurs, gardent longtemps à l'esprit. D'un point de vue narratif, cet épisode en particulier n'apporte aucun élément déterminant pour le reste du récit et figure clairement comme un ajout par rapport à la première scène équivalente de la table, qui ne s'achève pas sur une situation comique aussi élaborée. Le passage est donc uniquement prévu pour faire rire le lecteur, un moyen, d'après nous, de le faire contribuer peut-être malgré lui à la vocalité du texte.

L'usage de passages spécifiquement écrits dans le but de servir un effet comique se constate aussi dans *Ivan et le Loup Gris*. À la différence de Zontag, Žukovskij s'appuie aussi sur le rythme du récit afin de répéter un même effet à deux reprises, avec le Loup Gris qui prend tantôt l'apparence de la belle Elena puis celle du cheval à la crinière d'or pour jouer un tour aux tsars. L'ajout de l'effet comique trouve donc sans mal sa place au sein du conte littéraire, et même s'il est plus efficace lorsqu'il se construit sur un épisode en particulier, on peut voir dans *Le Petit Cheval bossu* que le registre comique peut aussi être diffusé tout au long du texte, par le biais de petites scènes (celle déjà évoquée des courtisans qui font exprès de tomber pour amuser le tsar), ou simplement de blagues :

« Что в промен берешь добра? » —
« Два-пять шапок серебра ». —
« То есть, это будет десять ».

1 А. П. Зонтаг, *op. cit.*, с. 214.

Susciter le rire apparaît ainsi comme un bon moyen d'établir un dialogue entre l'auteur et le lecteur, car il suppose une réaction immédiate de ce dernier face à ce qui est en train d'être raconté. Autrement dit, l'emploi du comique donne au récit un effet d'instantanéité et appelle une vocalité réceptive en réponse aux voix émises par le conte.

Le contact entre l'auteur et ses lecteurs peut également être établi de manière plus directe, sous forme de message du premier à l'attention du second.

Pour l'auteur, faire entendre sa propre voix ne se limite en effet pas seulement à des commentaires à propos du déroulement du récit, mais figure aussi comme une opportunité pour lui de revendiquer ses choix en tant que créateur d'œuvre et de conte littéraire. Nous pouvons à ce titre rappeler l'introduction de Somov dans le *Loup-garou*, au cours de laquelle il explique les raisons qui l'ont conduit à vouloir traiter de ce sujet en particulier, ou encore l'introduction volontairement parodique du *Conte du sanglier* de Âzykov. L'avant-propos des *Contes Bigarrés* est encore un autre exemple de cet usage de la voix de l'auteur comme outil explicatif, voire même un moyen de mettre en garde le lecteur face à ce qui l'attend. À ce titre, Žukovskij et Dal' n'hésitent d'ailleurs pas à prendre la parole au début de leurs contes pour interpeller ceux dont les intérêts de lecture ne correspondraient pas à ce que leur récit propose :

[...] Милости ж просим
Тех, кто охотник в досужный часок пошутить, посмеяться,
Сказки послушать; а тех, кто любит смотреть исподлобья,
Всякую шутку считая за грех, мы просим покорно
К нам не ходить и дома сидеть да высиживать скуку.
Žukovskij – La Guerre des souris

[...] а кто сказку мою слушать собирается, тот пусть на Русские поговорки не прогневается, языка доморощенного не пугается;
[...]. А кому сказка моя [...] про Ивана молодого сержанта [...], не по нутру, не по нраву — тот садись за грамоты французские, переплеты сафьяновые, листы золотообрезные, читай бредни высокоумные!

Dal' – Conte du jeune sergent

La vocalité textuelle permet donc une modulation efficace entre chacune des voix du conte littéraire, y compris une que l'on peut rapprocher de la figure de l'auteur, de sorte que l'on puisse aisément distinguer à la lecture qui parle, malgré l'alternance

permanente des discours. Certes, nous n'oublions pas que l'écrivain reste celui qui organise ce « chœur » de voix, ce qui peut parfois lui poser problème, comme nous l'avons vu à propos de Dal' et de son premier recueil. La variable semble alors être le pacte de lecture, qui permet d'accepter temporairement le fait que ce n'est pas l'auteur qui parle, mais ses personnages. Or il s'avère que même en adhérant à cette idée, nous soyons tentés de vouloir parfois attribuer la voix que l'on « entend » au signataire du texte, qui ne chercherait pas à se dissimuler. De cette impression semble naître un sentiment d'interaction avec lui, par l'intermédiaire de la lecture du texte.

Que ce soit sur un plan intra ou extra diégétique, le conte littéraire pourrait par conséquent être considéré comme un genre polyphonique, dans le sens où chaque nouveau texte se compose d'un ensemble de voix spécifiques qui viennent s'ajouter à toutes celles déjà émises par les contes publiés avant par d'autres auteurs.

Lorsque l'on replace les contes dans le corpus, en revanche, l'œuvre se signale avant tout par le style de son auteur. Il faut donc être pleinement attentif au conte pour percevoir les différentes voix qui s'y jouent, autrement, c'est surtout l'auteur que l'on a le sentiment d'entendre.

Peut-être faut-il alors songer à l'idée d'un dialogue intertextuel entre les contes littéraires russes de la période romantique, puisque certains semblent comporter des références subtiles à d'autres contes qui les précèdent.

Dans le *Petit Cheval bossu*, Eršov mentionne par exemple un certain « Tsar Saltan », qui ne partage toutefois avec son homonyme du conte de Puškin que son nom, car le seul vers qui le décrit dit qu'il viendrait convertir les chrétiens à la religion musulmane. De la même manière, la jument sauvage, capturée par Ivan au début du conte, le met en garde de ne céder le jeune cheval qu'il obtiendra d'elle pour rien au monde, pas même contre un « osselet noir¹ ». Le choix d'un tel terme peut à première vue sembler curieux, ne trouvant comme seule justification concrète la rime avec le vers précédent, mais il est possible que sa présence découle aussi d'une référence à l'osselet noir présent dans *Nikita Vdovinič*, qui une fois cédé par le protagoniste le plonge lui et sa famille dans la misère la plus totale. Enfin, le personnage de la baleine qui apparaît dans la seconde

1 «Но конька не отдавай [...] Ни за чёрную, слышь, бабку.»

partie du conte parle quant à lui de « poissons dorés » qu'il peut offrir à Ivan en guise de remerciement, une offre semblant à nouveau faire référence au texte de Puškin.

Par la suite, le conte de Eršov semble avoir lui-même inspiré une réplique de *L'Oiseau de feu*. Lorsqu'Ivan pleure la perte de son cheval, dévoré par le loup, il parle de lui comme d'un « camarade », un terme identique à celui attribué dès la première mention du petit cheval bossu dans le conte où il figure. Âzykov mentionne également dans le même texte un certain juge Šemâkin, personnage dont Dal' a activement participé à répandre le nom au sein de la littérature russe par son conte du même nom.

Katenin et Puškin partagent quant à eux l'emploi du personnage de la tsarine de Šamaha (*Šamahanskaâ carica*), et si l'incarnation figurant dans *Le Coq d'or* est désormais bien plus connue que celle présente dans le second chant de *Princesse Miluša*, c'est bien cette dernière qui chronologiquement est apparue la première dans la littérature russe. Difficile de déterminer en revanche dans quelle mesure Puškin s'est inspiré de Katenin pour construire son personnage ; il est au moins attesté que le poète a lu le texte de son contemporain¹, signe potentiel d'une référence passée inaperçue, le conte de Katenin n'ayant pas reçu un grand succès lors de sa publication.

En termes de références internes à l'œuvre d'un même auteur, nous pourrions à nouveau mentionner le cas d'Odoevskij qui, en réponse à la réception de son *Conte de la perspective Nevskij*, ajoute dans ses *Contes bigarrés* un huitième récit prenant l'exact contrepied idéologique de la critique émise dans le conte initial. Un « brusque retournement d'opinion² » aux allures de dialogue entre l'auteur et lui-même, au cours duquel différentes voix se confrontent. Le discours dialectique de Žukovskij n'est pas aussi élaborée, mais mérite d'être également citée du fait que le lien intertextuel qu'il construit relie deux de ses contes publiés à une dizaine d'années d'intervalle. Dans *La Guerre des souris*, lorsque le prince des souris raconte ses aventures aux grenouilles, il fait en réalité référence à des épisodes issus d'autres textes bien connus : le premier est *Le Lion et la souris*, une fable de Krylov, largement inspirée de celle de La Fontaine (où il est en revanche question d'un rat). Le second est *Le Maître chat, ou le Chat Botté* de Perrault, où il est écrit que le chat joue de subterfuges (il se suspend par les pattes ou se

1 Зуева, *op. cit.*, c. 131.

2 Odoïevski, *op. cit.*, p. 147.

cache dans la farine en feignant la mort) pour tromper ses proies. En 1845, Žukovskij réécrit justement ce texte en russe et écrit ce dernier passage de la façon suivante :

Хотя и не совсем
Был убежден Котом своим хозяин,
Но уж не раз случалось замечать
Ему, как этот Кот искусно вел
Войну против мышей и крыс

Une « guerre » contre les souris absente du texte français, qui n'est en revanche pas sans rappeler l'ébauche écrite par le poète au début des années 1830.

Force est d'admettre que ces autoréférences entre contes littéraires sont ponctuelles et relèvent davantage de la potentialité que de la certitude. Les coïncidences paraissent toutefois suffisamment proches pour suggérer l'existence d'un dialogue intertextuel entre les contes, et par conséquent entre les auteurs. Du point de vue de la vocalité, cet échange subtil de voix est particulièrement intéressant car il suppose une superposition entre la voix du lecteur, inspiré par le texte qu'il a lu, et celle de l'auteur, qui place dans son propre conte un élément pioché ailleurs. C'est alors l'auteur-lecteur qui fait son apparition.

À défaut d'un véritable dialogue intertextuel attesté, nous pourrions alors peut-être parler d'une forme d'*écoute* intertextuelle, dans le sens où les différents auteurs semblent conscients de ce que les autres racontent et trouvent ainsi une manière d'apporter leur voix sans concurrencer les autres que l'on peut déjà écouter.

La vocalité textuelle du conte littéraire russe concerne donc autant la voix de l'auteur que celle de son narrateur et de ses ses personnages. Plus encore, elle peut également inclure la voix du lecteur, que celle-ci soit extériorisée ou non. À la différence de l'oralité, qui oriente surtout le conte littéraire vers une pratique et un contexte spécifiques, en contraste de l'écriture, la vocalité (organique, personnelle, polyphonique) présente pour avantage de mettre en relief l'interaction entre les différents discours dans un niveau qui dépasse la matérialité du texte. Cet espace interactif, que nous avons jusqu'à présent qualifié d'espace acoustique, a quant à lui pour particularité de recouvrir à la fois la diégèse que le niveau extra-diégétique. Les

Chapitre 1. Les styles du conte littéraire

voix du conte littéraire ont par conséquent pour propriété de circuler librement entre tous les niveaux d'énonciation impliqués par le conte littéraire.

Chapitre 2. Les temps du conte littéraire

A. Le temps diégétique

La question du rôle structurel du temps de la diégèse (c'est-à-dire interne au récit) du conte littéraire peut être envisagée de deux manières : d'une part dans la façon dont le temps sert de cadre à l'histoire, en l'inscrivant par exemple dans une époque donnée, et d'autre part dans la façon dont il s'écoule à mesure que l'histoire progresse. Le temps peut donc être envisagé autant dans son immobilité que dans son mouvement. Notre objectif dans la première partie de ce chapitre est d'explorer tour à tour ces deux facettes.

1. Le temps en place, dit « contextuel »

Le premier type de temps sur lequel nous proposons de nous concentrer sert d'époque à la diégèse du conte. Nous parlerons alors d'un « temps contextuel », dans le sens d'une temporalité à l'intérieur de laquelle se déroule l'intégralité de l'histoire. Identifier le temps contextuel permet de répondre à la question : « quand se passe l'histoire ? »

Le conte étant un genre narratif, une première réponse évidente à cette question serait « jamais », ou plus précisément, comme le dit Jolles, « il y a longtemps, très longtemps » et « toujours et jamais¹ » à la fois. Rappelons que Jolles appuie son étude sur un corpus composé à la fois de contes populaires (essentiellement ceux des Grimm)

1 Jolles, *op. cit.*, p. 173-193.

et de contes littéraires (ceux de Perrault, pour citer l'exemple le plus représentatif). Son approche généralisante n'est pas ce qu'il y a de plus adapté pour le conte littéraire russe de la période romantique, du fait des nombreuses nuances qui caractérisent ce genre. Le postulat qu'il propose peut néanmoins nous servir de base de réflexion, car il met en lumière deux aspects majeurs du cadre temporel dans lequel l'histoire du conte littéraire s'inscrit : son antériorité et son imprécision.

Citons comme premier exemple l'amorce du *Petit Cheval bossu* :

За горами, за лесами,
За широкими морями,
Против неба — на земле,
Жил старик в одном селе.

Si l'on omet la question spatiale, sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre suivant, nous voyons que la totalité du temps contextuel réside ici dans le seul mot *žil* (sachant qu'aucun marqueur temporel supplémentaire ne vient compléter ce cadre dans le reste du conte). De ce point de vue, le conte de Eršov rejoint plusieurs autres, comme *Dame Bouleau*, le *Conte du pêcheur*, ou encore le *Conte du sanglier sauvage*, c'est-à-dire tous les contes littéraires qui établissent le cadrage temporel de leur récit sur la seule formule introductive *žil byl* et ses quelques variations.

Sur le plan de l'antériorité, la conjugaison du verbe au passé suggère un temps qui, à défaut d'être ouvertement ancien, est au moins manifestement révolu, en rupture avec le présent. L'essentiel de la formule repose néanmoins dans l'imprécision qu'elle attribue au temps contextuel, dans le sens où, finalement, elle ne permet pas de répondre de manière précise à la question « quand se passe l'histoire ? ». Le fait est, en réalité, que la question ne se pose même pas, car la brièveté de la formule permet au récit de prendre aussitôt le relais, de sorte que la problématique du cadre temporel soit aussitôt oubliée. Nous parlons donc d'un temps contextuel presque anecdotique, relégué à une information passagère, elle-même réduite à l'usage d'un simple mot. Le rôle de cette temporalité de cadrage est donc ici purement structurel, dans la mesure où ses contours abstraits servent simplement à désigner une époque diégétique à part, dans laquelle l'histoire se déroule.

A. Le temps diégétique

Nous le voyons, ces contes trouvent sur le plan du contexte temporel une correspondance manifeste avec le postulat de Jolles. Une raison permettant de l'expliquer est que l'établissement du temps contextuel repose ici avant tout sur l'emploi de formules faisant en même temps office de marqueurs populaires. Autrement dit, ces contes littéraires sont en partie construits avec les mêmes outils narratifs que les contes populaires, ce qui donne lieu à des convergences en termes de structure. Jolles prenant les contes des Grimm pour modèle principal, il n'est pas surprenant de trouver dans certains contes littéraires russes l'illustration parfaite de ce que lui observe dans d'autres contes européens.

Pour autant, nous devons nous garder de partir du principe que cette ressemblance est l'indice d'une évolution naturelle du genre du conte. Dans le cas contraire, tous les contes littéraires russes dont le temps contextuel est plus élaboré ou bien construit autrement apparaîtraient comme des exceptions à une norme basée sur l'unique modèle du conte populaire. Un parti pris qui, comme nous l'avons vu, est contestable.

Par conséquent, avant d'estimer que la diégèse du conte littéraire russe de la période romantique se construit effectivement sur un cadrage temporel équivalent, sinon identique, à celui des contes populaires, il nous faut identifier quelles autres approches existent au sein du genre.

Une première différence s'observe par exemple dans *Le Loup gris* et *Ašik-Kerib*, dont l'histoire a de commun de se dérouler « il y a longtemps » (*davno tomu nazad*), voire « il y a très longtemps » (*davnym-davno*), dans une temporalité reculée que Somov, au début du *Conte de l'ours Briseur-d'os*, associe plus précisément aux vieilles générations :

В старые годы, в молодые дни, не за нашею памятью, а при наших дедах да прапрадедах жил-был в дремучих лесах во муромских страшный медведь, а звали его Костолом.

Même si ces temps anciens, cette *starina* à laquelle Nekrasov fait référence pour établir le temps contextuel de son propre conte, sont dans les faits aussi fictifs et révolus que la temporalité abstraite suggérée par les brèves formules introductives, nous voyons

qu'une différence significative les distingue : leur rapport au temps présent de l'énonciation.

Là où la formule *žil byl* désigne en effet une époque quelconque, un moment perdu dans le temps, indéterminée avant d'être ancienne, les termes employés ici par Žukovskij ou Lermontov semblent cette fois désigner plus clairement une période dont la principale caractéristique est de précéder une époque considérée comme actuelle du point de vue de l'énonciation. L'idée n'est alors bien évidemment pas de faire croire que ce qui est sur le point d'être raconté s'est vraiment passé, mais plutôt d'inscrire le récit dans une époque cette fois vaguement identifiable, qui présente pour avantage d'être associée à un contexte social et culturel susceptibles de venir nourrir la fiction. Nekrasov se sert par exemple de cette assise temporelle pour justifier le fait que dans son conte, la tsarine, sa fille et leur suite de jeunes filles prennent activement part à la chasse en compagnie des hommes, car cette activité était également « dans les temps anciens, [...] un passe-temps de dames¹ ». Contrairement aux formules introductives, le renvoi manifeste à un passé lointain peut aussi rendre plus visibles certaines incohérences chronologiques, comme par exemple lorsque Žukovskij mentionne à la fin du *Loup Gris* la présence de « dames de compagnie » et de « dames d'honneur »², des personnages dont le caractère plus moderne contraste nettement avec le cadrage temporel annoncé au début du texte.

Il convient de préciser que cette incohérence n'est véritablement effective que si l'on se place du point de vue d'une lecture faite au cours de la période romantique. Le fait est en effet que nous pouvons dire, désormais, que ces dames de compagnie et ces dames d'honneur existaient il y a longtemps. L'expression utilisée par Žukovskij et les autres auteurs que nous venons de nommer a donc de particulier de disposer aussi d'un sens presque déictique, dans la mesure où sa signification peut subtilement changer en fonction de la période repère dans laquelle nous nous plaçons. Un aspect que la brève formule introductive présentée plus tôt ne partage d'après nous d'aucune manière.

1 « И как охота в старину / Была и женскою забавой, / То и царица с ним порой / Делить в отъезде поле травлю / Любила. »

2 « Но и чины придворные, статс-дамы / И фрейлины все были от него / Как без ума. »

Dans *Le Chasseur heureux*, la position chronologique du temps contextuel fait à l'inverse peu de doute, étant à la fois ancienne et associée à un repère historique concret. Le conte de Zontag démarre en effet de la même façon que celui de Žukovskij, au détail près que l'histoire se passe : « à l'époque où l'on ne connaissait ni les canons, ni la poudre, et que l'on tirait seulement des flèches avec un arc¹ [...] ». La précision n'est pas anodine ici, puisque l'arc et la flèche figurent tous deux comme des objets clés du récit dans lequel ils figurent. Zontag se sert donc du temps contextuel comme d'une justification à un élément placé au cœur de la fiction qu'elle construit (plus ou moins comme le fait Nekrasov, finalement). Étant donné que nous savons que l'autrice destine son texte à des enfants, il ne serait pas surprenant que son choix de définir ainsi l'époque de son histoire soit aussi un moyen pour elle d'instruire ses jeunes lecteurs et de susciter leur curiosité. Mais au-delà, la différence structurelle que cette phrase introduit par rapport à l'incipit du *Nain au violon*² est aussi frappante, dans la mesure où cette fois la question « quand » trouve une réponse plus claire. Ce choix de l'écrivaine est d'autant plus remarquable qu'il n'est pas indispensable, dans la mesure où Puškin ou Žukovskij ne se privent pas de faire utiliser un arc à leur protagoniste, sans qu'aucun cadrage temporel ne vienne en justifier l'usage.

Le récit de *Princesse Miluša*, à la manière d'une fausse byline et en référence à *Ruslan i Ljudmila*, s'inscrit quant à lui dans le cadre temporel plus précis de la Rus' de Kiev, incarné par la figure historique du prince Vladimir. Ce dernier, tel qu'il est décrit par Katenin, s'éloigne toutefois très vite de la figure « solaire³ » que l'on a l'habitude de trouver dans les bylines ou dans le poème de Puškin. En effet, l'auteur de *Princesse Miluša* choisit plutôt de présenter le prince Vladimir tel qu'il a vécu avant sa conversion au christianisme, c'est-à-dire comme un dirigeant païen disposant d'un harem :

Владимир Князь, — с него у всех начало, —
Быв некрестем — сто жен держал в дому,
И родилось детей от них не мало;
Но тягости в том не было ему.

1 « когда не знали еще ни ружей, ни пороху, а стреляли из луков стрелами [...] »

2 « Был некогда один мальчик недоросток. »

3 Le Prince Vladimir de Kiev est régulièrement nommé dans les textes épiques par son titre de *Vladimir le Soleil rouge* ou *le Beau soleil* (Владимир Красное Солнышко).

La mise en place du temps contextuel représente donc surtout pour Katenin l'occasion d'amorcer une bascule parodique. Pour autant, le poète ne revient pas sur la légitimité de ce cadre avec des éléments internes au récit que nous pourrions par exemple considérer comme anachroniques, signe que le temps contextuel sert malgré tout de structure de base à son histoire. Le prince Vladimir, en revanche, est quant à lui rapidement dissocié de ce cadre et sert seulement de personnage fictif.

Par rapport à l'ensemble des contes littéraires russes écrits au cours de la période romantique, c'est enfin dans *La Poule noire* que le temps contextuel est le plus précis. Il est en effet indiqué dès la première ligne que l'histoire se déroule dans le Saint-Pétersbourg de la fin des années 1780. Ce cadrage chronologique, malgré son indiscutable évidence, n'est toutefois pas délivré de manière immédiate. En effet, la formule exacte choisie par l'auteur est : « Лет сорок тому назад в С.-Петербурге, на Васильевском острове, в Первой линии, жил-был содержатель мужского пансиона [...] ». Pour reprendre ce dont nous parlions au sujet des amorces choisies par Žukovskij ou Somov, nous faisons cette fois face à une formule clairement déictique, qui ne semble pouvoir être résolue sans le recours à la date exacte de publication du conte (ou potentiellement de l'écriture).

Cette fragilité actuelle du cadre temporel ne semble toutefois pas poser problème aux yeux de l'auteur, car comme le font Nekrasov et Zontag, Pogorel'skij s'appuie volontiers sur ce temps contextuel pour justifier la présence de certains éléments qui composent son conte. Nous avons par exemple déjà mentionné le passage où l'auteur parle de la littérature allemande « de cette époque », mais les références qu'il élabore sont en réalité bien plus nombreuses. Dans la partie introductive du conte, Pogorel'skij décrit par exemple à quoi ressemblait Saint-Pétersbourg au cours de ces précédentes années, en expliquant que « à cette époque » la ville était tout à fait différente de ce dont elle a l'air « désormais ». Il énumère à ce titre une série d'évolutions que la ville a connues au fil du temps, tel que la transformation des pontons de bois en trottoirs, la consolidation du Pont Saint-Isaac, l'apparition d'arbres autour de l'Amirauté, et ainsi de suite, pour conclure de la manière suivante : « En un mot, le Saint-Pétersbourg de l'époque n'était pas le même que celui d'aujourd'hui¹ ». Ces mouvements de va-et-vient

1 « одним словом, Петербург тогдашний не то был, что теперешний. »

A. Le temps diégétique

entre passé et présent perdurent encore à l'intérieur du récit, par exemple lorsque le narrateur déroule une description détaillée de la tenue portée par Alěša lors de la visite du directeur du pensionnat, qu'il conclue par : « C'est ainsi que l'on habillait les enfants à cette époque¹ ».

Pogorel'skij tient donc à mettre en miroir l'époque dans laquelle son histoire se déroule et celle au cours de laquelle il est raconté et lu. Ce lien récurrent entre époques antérieure et actuelle s'inscrit en réalité selon nous dans un discours plus large, semblable à celui construit par Zontag, d'un adulte voulant instruire au détour du récit son jeune lecteur. L'époque de la diégèse sert alors à la fois de base structurelle à la fiction et de support d'apprentissage pour l'enfant. À noter que Katenin construit un rapport similaire entre passé et présent à l'intérieur de son conte, mais cette fois dans une perspective plus critique, ou bien faussement nostalgique, que pédagogique².

Dans le cas de *La Poule noire*, le temps contextuel est donc certes antérieur, mais il n'est ni coupé du présent, ni indéterminé. Le fait est qu'il est au moins suffisamment distant pour que ce qui s'y produit n'ait pas d'impact sur le temps présent, d'autant qu'il est précisé dès le début du conte que le pensionnat où le récit se déroule n'existe plus. Le texte montre néanmoins qu'il n'est pas nécessaire d'invoquer une époque excessivement lointaine et abstraite pour pouvoir construire un conte. Nous verrons en revanche que plus le temps de la diégèse s'approche d'une période considérée comme moderne à l'époque romantique, plus il a tendance à se dédoubler en deux temporalités distinctes, l'une d'elle étant réservée aux éléments merveilleux.

Mais il convient avant cela de mentionner deux derniers exemples, dont le point commun est de se construire autour d'un temps contextuel implicite, uniquement accessible par un effort de déduction de la part du lecteur.

L'Oiseau de feu, du fait de sa forme théâtrale, n'est en effet pas introduit par des phrases de cadrage, rien dans le texte ne permet donc de dire dans quelle type de temporalité il s'inscrit. Cette particularité est d'autant plus singulière que la trame narrative suit en même temps celle d'un conte populaire russe pré-existant et

1 « Так наряжали тогда детей. »

2 L'auteur souligne par exemple le fait que « dans les anciens temps », voyager demandait peu de moyens, tandis que « désormais » il est nécessaire d'anticiper la moindre dépense (Chant 2, 9).

probablement déjà bien connu sous sa forme écrite parue dans *Les Balades du grand-père*. Une hypothèse envisageable serait que Âzykov compte en réalité sur les connaissances préalables du lecteur pour que celui-ci fasse automatiquement le rapprochement de son conte théâtral avec le temps contextuel introduit par la formule *žil byl* présente dans le conte initial. L'auteur semble en tout cas conscient de cette absence de cadre temporel, dans la mesure où il s'en sert comme base d'un effet comique. Sa technique repose essentiellement sur un mécanisme d'infraction, qui consiste à introduire dans son récit dépourvu de cadre temporel précis des références historiques concrètes. Un exemple éloquent serait cette réplique du tsar Vyslav, qui s'interroge à propos de l'origine de l'oiseau venu lui voler ses pommes d'or :

Стало быть, она
Огромная, из рода редких птиц
Времен предысторических?

À l'inverse de Katenin, qui part d'une période historique concrète pour élaborer plus largement une temporalité fictive, Âzykov introduit dans sa diégèse des repères temporels censés servir d'indicateurs, mais dont le caractère aléatoire empêche d'établir une quelconque cohérence (le terme *vitâz'* par exemple renvoie à l'époque de la Rus' de Kiev, une mention de Socrate évoque l'Antiquité grecque, le prénom de l'aubergiste Cunégonde remonte au Moyen-Âge germanique, tandis que le tsar Vyslav a un *ministr*, qui évoque au contraire une époque bien plus proche du XIX^e siècle). Dans les deux cas, le contraste entre temporalités sert un but humoristique.

Le conte de *La Cornue*, et plus particulièrement son chapitre introductif, regorge à l'inverse de marqueurs temporels. Les premiers mots laisseraient même presque croire à une ouverture de conte traditionnelle : « В старину были ... », s'ils n'étaient pas suivis par « ... странные науки ». En accord avec la fausse piste semée par l'épigraphe au début du recueil, Odoevskij joue toujours avec les codes du conte, cette fois en adressant un regard documenté vers le passé, pour finalement choisir de raconter des histoires qui en sont complètement dissociées. Comme pour justifier cette rupture, le narrateur illustre ces « temps anciens » par la mention de sciences disparues et de savants idéalistes mais incompris, avant de préciser que cette époque antique est en

réalité déjà « morte de sa belle mort¹ », et que ce n'est pas d'elle qu'il sera question. Son choix porte alors vers un passé « récent² », qu'il illustre en citant le nom d'alchimistes reconnus et en mentionnant leurs découvertes respectives, des découvertes qui ont eu, selon lui, une influence déterminante sur l'humanité. Face à ce constat, le narrateur s'interroge sur l'absence, « aujourd'hui », de découvertes aussi significatives, malgré le nombre grandissant de scientifiques et d'outils novateurs à leur disposition.

Nous le voyons, de la même façon que Katenin et Pogorel'skij, Odoevskij se sert du passé comme d'un miroir afin de poser la question « et maintenant ? », mais comme l'auteur de *Princesse Miluša*, il semble faire preuve d'une certaine nostalgie. Le narrateur dépeint en effet un monde dans lequel l'imagination s'est vue couper les ailes³, remplacée par un modèle intellectuel optimisé « de telle sorte que désormais [l'esprit humain] n'a plus besoin de perdre son temps en fadaïses et rêveries⁴ ». Dans cette époque où l'authentique créativité est employée aux seules fins de servir une oisiveté stérile, le narrateur choisit de s'en remettre « à ces sciences autrefois célèbres », par lesquelles il espère faire un jour une découverte à la hauteur de celles qui ont déjà eu lieu. Ce n'est finalement qu'après avoir fait part de son idéal et de son « immense érudition » qu'il propose enfin d'entamer son récit, une histoire « vraie » basée sur des événements qui « lui sont arrivés ».

Le conte en question n'a en réalité de vrai que ce que le narrateur pense pouvoir nous faire croire, tant les événements racontés relèvent davantage de la rêverie, voire du délire cauchemardesque, que du véritable fait divers.

La temporalité dans laquelle il s'inscrit, en revanche, n'est quant à elle pas intégralement inventée, dans la mesure où elle se devine rétrospectivement à partir des références préalables faites par le narrateur. Les anciens temps, les temps plus récents et celui de l'énonciation s'additionnent alors sous la forme d'une vague frise chronologique dans laquelle « ce qui est arrivé » au protagoniste trouve finalement une place évidente. Nous parlons cette fois de la période romantique.

1 « Не будем говорить о величественной древности: увы! она посоловела от старости » (trad. Feuillebois, Odoïevski, *op. cit.*, p. 86)

2 « недавнее » (*ibid.*)

3 « мы обрезали крылья у воображения »

4 « мы определили, чем можно и должно заниматься, так что теперь [человеческому уму] уж не нужно терять времени по-пустому и бросаться в страну заблуждений. » (*ibid.*, p. 88)

La posture d'Odoevskij est néanmoins tout à fait singulière, puisque dans *La Cornue*, cette époque contemporaine fait l'objet d'une expérience alchimique conduite par un diabolin aux allures de demiurge ridicule. Le temps contextuel romantique se voit alors réduit à un cadre illusoire pour le narrateur qui, après être parvenu à s'échapper de la cornue dans laquelle son époque sert de cobaye, s'afflige non sans cynisme de voir que son « XIX^e siècle [n'est] même plus digne de l'attention de vieux diables¹ ». À la manière d'un processus de distillation, la mise en bouteille d'une époque permet de séparer le narrateur du cadre temporel auquel il est associé, de telle sorte qu'il finit par être en mesure d'observer lui-même son époque d'un point de vue extérieur. La temporalité dont dépend le diabolin apparaît alors comme relevant d'un cadre atemporel, dissocié du temps dont dépendait jusqu'alors le narrateur, son époque désormais réduite à un objet d'observation et d'expérience. Par ce recours à une temporalité indépendante et indéterminée, Odoevskij semble en fin de compte rejoindre les contes littéraires dont le temps contextuel repose sur une formule introductive populaire, mais à la différence des autres auteurs, il fait le choix de prendre les deux époques (époque indéfinie et époque définie) en compte. La temporalité dans laquelle s'insère le diabolin sert alors de point d'appui à partir duquel l'époque contemporaine du narrateur (comprendre le contexte des années 1830 en Russie) se voit objectivée. Ce flou jeté sur le temps contextuel se diffuse quant à lui dans la totalité du recueil, les contes suivant *La Cornue* étant tous introduits de manière intra-diégétique par le narrateur du premier conte, ce qui les intègre donc, de fait, dans la même double temporalité. À la question « quand », les *Contes Bigarrés* semblent par conséquent proposer deux réponses simultanées : à la fois jamais et maintenant (ou presque).

En conclusion, au regard de l'ensemble des contes littéraires russes étudiés, nous pouvons affirmer que le temps dans lequel se déroule l'histoire varie d'un conte littéraire à l'autre. L'antériorité du temps de l'histoire, du fait de son caractère imprécis, est en effet susceptible de varier respectivement entre très ancien et très récent par rapport au temps de la narration. Ces différences présentent pour particularité supplémentaire, à l'échelle de l'ensemble du genre, d'être inconstantes. Elles ne présentent en effet ni évolution chronologique à l'échelle du genre, ni cohérence au sein du corpus d'un même auteur. Ainsi, bien que nous constatons effectivement un emploi

1 «Уж старые черти не удостоивают и внимания наш 19 век!»

récurrent parmi tous les auteurs d'un temps contextuel similaire à celui élaboré dans les contes populaires, nous ne pouvons pas véritablement l'envisager comme un modèle caractéristique au genre du conte littéraire, dans la mesure où il ne s'agit pas d'une base commune dont se distingueraient quelques exceptions.

Ce qui, selon nous, pourrait davantage être considéré comme un trait particulier au genre serait le fait que l'antériorité du temps contextuel, ainsi que son indétermination, ne figurent pas comme des pré-requis inamovibles, mais comme des variables, que les auteurs ont la capacité de moduler par mouvement de rapprochement ou d'éloignement, en fonction de leurs intérêts et de ce qu'ils estiment nécessaire pour leur œuvre. La véritable ligne à ne pas franchir, comme le montre Odoevskij qui l'approche de près sans jamais aller au-delà, serait en fin de compte uniquement la limite du temps présent, dans lequel s'inscrit l'énonciation narrative.

L'action du conte littéraire doit en effet garder pour caractéristique de s'inscrire dans une époque révolue, un temps qui n'existe à la fois pas et plus, pour pouvoir se déployer librement sans interférer avec une quelconque cohérence historique. Seul *L'Oiseau de feu* contredit peut-être cette idée, le format théâtral trouvant une partie de son sens dans l'effet d'instantanéité apporté par les répliques. Ceci dit, comme nous l'avons vu, il ne fait aucun doute que l'histoire progresse bien dans une temporalité à part, en partie car Âzykov joue consciemment avec cet aspect, mais aussi car à l'intérieur de l'histoire, le temps se déroule selon ses propres règles, c'est-à-dire bien plus rapidement, en l'occurrence, que le temps absolu.

Ce temps en mouvement, que nous qualifierions d'intra-diégétique (en raison de sa présence enchâssée à l'intérieur de la diégèse), s'écoule au fil de l'histoire et des actions des personnages. Il représente, comme nous l'avons dit, la seconde facette du temps de la diégèse du conte littéraire.

2. Le temps en cours, dit « intra-diégétique »

Contrairement au temps contextuel, qui ne change jamais entre le début et la fin du conte, le temps intra-diégétique s'écoule et évolue sur la base d'éléments textuels précis,

tels que les marqueurs temporels ou encore la division du conte en parties, servant un usage elliptique. La fonction structurelle du temps intra-diégétique n'a donc pas pour vocation d'encadrer l'histoire, mais plutôt de lui donner une cohérence logique. Grâce à lui, il est possible de placer sur une ligne chronologique l'ensemble des événements racontés dans le conte, afin que tous puissent être reliés et organisés selon un rapport d'antériorité ou de postériorité.

Dans le conte littéraire russe de la période romantique, le temps intra-diégétique se caractérise selon nous par trois traits fondamentaux, plus ou moins mis en avant en fonction du conte auquel il est associé :

Le premier, et sans doute le plus facilement vérifiable parmi l'ensemble des textes étudiés, est qu'il s'agit d'un temps toujours orienté vers l'avant. Nous pourrions dire qu'à sa base se trouve un principe simple, que l'on pourrait qualifier d'additionnel. Chaque événement, et par association chaque instant lié à cet événement, est en effet suivi d'un autre, lui-même suivi d'un autre, et ainsi de suite, jusqu'à la fin de l'histoire. Dans le conte littéraire, le temps intra-diégétique s'écoule donc irrémédiablement, que ce soit de manière sous-entendue, par l'enchaînement quasi ininterrompu d'actions successives, que de façon évidente, par l'usage fréquent de prépositions telles que « puis », « ensuite », de compléments circonstanciels comme « le lendemain », « le matin », ou bien du gérondif passé. Les verbes de mouvement font aussi régulièrement office de marqueurs temporels, en suggérant le début d'une nouvelle étape dans le cours de l'histoire.

Cet écoulement temporel continu et axiologique a pour effet de produire une impression d'irrévocabilité, dans le sens où toute action réalisée ne peut être défaire ou annulée en revenant en arrière. Aucun objet ni figure magique n'a par exemple la capacité de renvoyer le protagoniste dans le passé. Le cours du temps et son accomplissement font par conséquent partie d'une loi physique incontestable, ce qui n'est pas le cas de l'espace, par exemple, dont les propriétés sont à l'inverse régulièrement contournées par le recours à un élément surnaturel.

Il convient toutefois de préciser qu'il existe quelques contes littéraires qui ne se conforment pas strictement à cette règle. L'exemple le plus représentatif serait

Princesse Miluša, dans lequel l'histoire de Proveda, racontée au cours du premier chant, figure à première vue comme un renvoi vers le passé. Dans *Le Cadavre sans propriétaire*, le protagoniste se remémore lui aussi sa jeunesse, il n'en fait pas un récit, mais le narrateur le suit dans ses souvenirs. La présence de ces éléments a pour effet de dissocier le début de l'histoire du temps intra-diégétique, de sorte que l'histoire racontée semble insérée dans une temporalité plus large qui la dépasse. C'est ainsi que, par souci de cohérence, des précisions renvoyant à des événements révolus n'ayant pas été racontés sont parfois apportées : dans *Le Fouet dans la sacoche*, Zontag explique par exemple que Erema, afin de payer les aubergistes qui l'hébergent sans réaliser que son âne a été changé au cours de la nuit à son insu, utilise « l'argent que lui a procuré l'âne avant qu'il n'entre dans le village¹ ». D'une manière similaire, afin d'expliquer la raison pour laquelle le tsar Afron cherche à épouser la princesse Elena dans *L'Oiseau de feu de Âzykov*, une réplique révèle que le régent avait déjà fait des avances à cette dernière avant qu'il n'envoie Ivan la chercher. Cette précision est absente du conte de Žukovskij.

Ces analepses demeurent malgré tout largement minoritaires par rapport au mouvement général vers l'avant que l'on observe dans l'ensemble des contes littéraires. L'histoire de Proveda, par exemple, même si elle démarre par un retour rétrospectif, respecte, elle aussi, le principe additionnel du temps intra-diégétique, et entretient pour cette raison le mouvement narratif global du conte. La présence de ces retours en arrière n'invalide donc pas l'idée selon laquelle le temps intra-diégétique du conte littéraire va irrémédiablement vers l'avant. Nous parlons plutôt d'écarts ponctuels servant à consolider la cohérence d'une histoire, et donc à fluidifier l'enchaînement d'actions successives qui la composent.

Si dans sa course, le temps intra-diégétique va très rarement en arrière, il n'est à l'inverse pas rare de le voir aller tellement vers l'avant qu'il finit par devancer le déroulement de l'histoire, si bien que le lecteur est en mesure de connaître le cours des événements avant même qu'ils ne se produisent.

Ces passages d'anticipation sont presque toujours énoncés par une figure surnaturelle, qui explique généralement au protagoniste la marche à suivre pour

¹ « Он расплачивался теми деньгами, которые выстукнул ему осел перед входом в деревню. »
(А. П. Зонтаг, *op. cit.*, с. 210.)

atteindre son but. Les exemples sont nombreux : le plus représentatif serait Baba-Âga dans *Le Loup gris*, qui énumère avec précision toutes les tâches qu'Ivan devra accomplir afin de vaincre Košeј, mais nous pouvons également mentionner le père de Nikita Vdovinič, qui explique à son fils comment il devra s'y prendre pour récupérer l'osselet magique, ou Dame Bouleau, qui dit à sa filleule comment elle pourra épouser le prince. La poule noire, le cavalier blanc qui vient au secours d'Ašik-Kerib, la figure onirique dans *Baba-Âga* ou encore le vieil homme de la forêt du *Fouet dans la sacoche* sont encore d'autres exemples éloquents. À noter qu'en fonction des contes et des auteurs, la prolepse n'a pas toujours le même format. Dans *Moroz Ivanovič*, l'anticipation se fait par exemple au moyen de mises en garde servant à susciter une attente :

— Знаю я, зачем ты пришла, — говорил Мороз Иванович, — ты ведро в мой студенец опустила; отдать тебе ведро отдам, только ты мне за то три дня прослужи; будешь умна, тебе ж лучше; будешь ленива, тебе ж хуже. А теперь, — прибавил Мороз Иванович, — мне, старику, и отдохнуть пора; поди-ка приготовь мне постель, да смотри взбей хорошенько перину.

De la même manière que dans les contes cités plus haut, l'emploi du temps du futur dans le discours du personnage sert ici de signal permettant d'annoncer au lecteur ce que la protagoniste s'apprête à vivre.

Dans la majorité des exemples cités, les prédictions se réalisent sans erreur. Parfois, le passage anticipé est même si proche de l'événement réalisé que les deux sont presque racontés à l'identique :

Ты скажи царю: «Не можно ль,
Ваша милость, приказать
Горбунка ко мне послать,
Чтоб впоследни с ним проститься».
Царь на это согласится.
Вот как я хвостом махну,
В те котлы мордой макну,
На тебя два раза прысну,
Громким посвистом присвистну, [...]
Говорит Иван: «Не можно ль,
Ваша милость, приказать
Горбунка ко мне послать?»

A. Le temps diégétique

Я впоследни б с ним простился». Царь, подумав, согласился
[...] Вот конёк хвостом махнул,
В те котлы мордой макнул,
На Ивана дважды прыснул,
Громким посвистом присвистнул.

Dans *L'Oiseau de feu*, au contraire, aucune des trois anticipations formulées ne se passera comme prévu, possiblement car elles sont formulées par Ivan, plutôt que par une figure surnaturelle. La seule prédiction qui se réalise est celle du panneau annonçant le destin des personnes qui suivront l'une des trois routes s'ouvrant à eux. Lorsqu'il s'y retrouve confronté, Ivan refuse de croire ce qu'il lit, ce qui donne lieu à une déconvenue comique du protagoniste dès la scène suivante, sidéré que son cheval ait vraiment été dévoré par le loup, comme annoncé.

Comme nous pouvons le voir, les passages d'anticipation vont la plupart du temps de pair avec une répétition qui leur sert de réponse. Immuabilité du cours du temps ne rime donc pas toujours avec linéarité dans les contes littéraires. Le fait est, en effet, que dans plusieurs d'entre eux le temps intra-diégétique suit un rythme cyclique, caractérisé par la répétition à l'identique de faits antérieurs. Chaque boucle se distingue néanmoins de la précédente par au moins une petite altération, ce qui permet au récit de continuer sa progression.

Lorsqu'il est présent, le cycle temporel joue souvent un rôle central dans le récit, comme nous le constatons dans *Le conte du tsar Saltan*, où chaque boucle rapproche un peu plus le protagoniste des retrouvailles avec son père, ainsi que du *Conte du pêcheur*, où à l'inverse chaque répétition a pour effet d'éloigner l'épouse du pêcheur des richesses qu'elle désire posséder. Dans *Le Fouet dans la sacoche*, ainsi que dans *Moroz Ivanovič* ou *La Cruche brisée*, le cycle présente pour particularité de ne pas être vécu par le même personnage. Dans le conte de Zontag, le dernier protagoniste à intégrer la boucle se sert de l'expérience malheureuse de ses prédécesseurs pour en sortir. Odoevskij, lui, inverse l'ordre, de sorte que le second personnage, désireux de connaître la même issue heureuse que le premier, se voit au final puni pour son avidité. La présence d'une boucle temporelle s'observe également dans *La Poule noire*, *Le Loup gris* et *Nikita Vdovinič*, mais cette fois elle n'occupe qu'une partie de la totalité du récit

et est à chaque fois intimement associée à l'obtention d'un ou plusieurs objets magiques.

Les stratégies narratives employées afin de raconter la traversée de ces différents cycles varient quant à elles en fonction des auteurs. Puškin joue par exemple volontiers avec l'idée de répétition en réutilisant mot pour mot des passages entiers, de sorte que chaque variation, même infime, devienne saillante et permette de distinguer les différents cycles, y compris dans leur matière textuelle. Somov, afin de raconter les trois nuits vécues par Nikita Vdovinič, fait plutôt le choix d'une évolution à étapes, avec la première nuit servant d'introduction au monde surnaturel, la seconde faisant office de transition entre la précédente et la dernière, qui de son côté agit comme le point culminant de l'ensemble de la séquence.

Pour la majorité des auteurs, la répétition d'un même épisode entraîne surtout une économie narrative, dans le sens où lorsque des éléments sont décrits une première fois, ils ne sont pas à nouveau présentés au moment de leur seconde apparition. À la place, des expressions telles que « comme la veille », « encore » ou « à nouveau » permettent de véhiculer l'idée d'une répétition, sans que le texte ne s'en retrouve alourdi. Chaque nouvelle boucle est ainsi être plus courte que la précédente, permettant, malgré la répétition supposée, de mettre l'emphasis sur la progression du récit ainsi que sur le temps qui, contrairement aux apparences, poursuit bel et bien toujours sa course.

Le Petit Cheval bossu se distingue à ce titre des autres contes littéraires par le fait que son protagoniste finit par prendre conscience de cette répétition épisodique dont il fait lui-même l'objet. Ainsi, lorsque le tsar le convoque pour sa dernière épreuve, Ivan, las et frustré, renverse l'ordre habituel de l'annonce de la tâche à accomplir en anticipant cette fois ce que le souverain s'apprête à lui demander :

«Что, опять на окиян? —
Говорит царю Иван. —
Нет уж, дудки, ваша милость!
Уж и то во мне всё сбилось.
Не поеду ни за что!»

A. Le temps diégétique

Heureusement pour Ivan, sa prédiction s'avèrera fautive, un signal, pour lui comme pour le lecteur, que le cycle dont il était jusqu'à maintenant l'acteur touche enfin à son terme.

La répétition n'est bien entendu pas le seul moyen à disposition des auteurs pour donner du rythme au temps intra-diégétique. Dans la majorité des cas, la cadence du texte est en réalité surtout déterminée par un jeu d'accélération et de ralentissements, dont le format cyclique fait justement partie. Ces variations rythmiques peuvent être considérées comme les témoins du second trait fondamental du temps intra-diégétique dans le conte littéraire : sa modularité.

Les phases d'accélération se produisent généralement lorsqu'une expression elliptique est employée. Celles-ci comprennent entre autres les formules récurrentes mentionnées dans le chapitre précédent (« Она росла не по дням, а по часам. » et « Скоро сказка сказывается, не скоро дело делается. »), mais aussi toute autre phrase annonçant que plusieurs jours, mois ou années se sont écoulées entre l'action précédente et celle qui suit. Ces accélérations se distinguent avant tout par leur brièveté. En l'espace d'une simple phrase, le temps intra-diégétique est en effet susceptible d'avancer d'une période à une autre, voire même de plusieurs siècles, comme dans *La Tsarevna endormie* : « Время ж всё текло, текло; Вот и триста лет прошло ». À noter que ces accélérations ne causent pas de rupture dans la continuité du temps intra-diégétique. Leur effet est plus proche de la contraction temporelle, dans le sens où sur un même volume de texte, une année peut se passer, là où jusqu'alors le récit suivait un rythme plus régulier, allant de jour en jour. Ce phénomène s'observe généralement à la fin des contes, où une fois que le récit touche à sa fin, le narrateur résume en quelques phrases ce qu'il advient des personnages jusque dans les dernières années de leur vie. Mais ces accélérations peuvent également se produire au cours de l'histoire, comme c'est le cas dans *La Poule noire* et *Nikita Vdovinič*, dont la première partie du récit suit avec régularité un rythme basé sur la journée et la nuit, jusqu'à ce qu'une accélération brutale se produise et propulse l'histoire dans une nouvelle phase :

Chapitre 2. Les temps du conte littéraire

В продолжение нескольких недель учителя не могли нахвалиться Алешею.

Pogorel'skij – La Poule noire

Скоро сказка сказывается, не скоро дело делается. Наш Никита Вдовинич, черной бабкой о земь постукивая да того-другого, прочего попрашивая, как сыр в масле катался и рос не по дням, по часам. Прошло семь лет с походом, [...].

Somov - Nikita Vdovinič

Un certain nombre d'expressions elliptiques véhiculent également l'idée d'un cours du temps obéissant à ses propres règles, comme s'il s'agissait d'une entité indépendante que même le narrateur, réduit au statut de spectateur, ne semble pouvoir arrêter dans sa course :

В угольщиковой хижине время быстро летело.

Zontag – Dame Bouleau

Вот неделя, другая проходит,

Puskin – Conte du pêcheur

И подлинно сначала мчалось время,
И месяца как не было в году;
А всё вдвоем.

Katenin – Princesse Miluša

Между тем время бежит да бежит;

Conte de la perspective Nevskij, Odoevskij

Les contes littéraires divisés en parties, chants, scènes ou chapitres partagent quant à eux pour particularité de donner une matérialité textuelle à ces accélérations, en les plaçant généralement entre la fin d'une partie et le début de la suivante. Ce mode de division, même s'il coupe le texte, n'a toutefois pas pour effet de rompre le cours du temps intra-diégétique, car souvent la nouvelle partie commence par expliquer ce qui s'est passé au cours de l'ellipse précédente. L'impression de continuité est par conséquent toujours conservée.

A. Le temps diégétique

En raison de leur brièveté, les phases d'accélération sont toujours immédiatement suivies par un effet de ralentissement, qui correspond en réalité à la reprise du rythme initial du récit.

Il arrive pourtant parfois que le temps intra-diégétique devienne plus lent sans qu'il n'ait gagné en vitesse au préalable. Là où l'accélération pouvait être associée à un phénomène de contraction temporelle, le ralentissement, à l'inverse, pourrait quant à lui être envisagé comme le résultat d'une dilatation. Ce ne sont cette fois pas des formules ou des expressions particulières qui permettent de ralentir le temps intra-diégétique, mais plutôt l'augmentation significative de la matière textuelle autour d'une action ne durant en principe que peu de temps, ou bien d'un moment particulier venu bouleverser le cours naturel de l'histoire.

Un premier exemple serait l'amorce de la majorité des contes littéraires, qui consiste en un lancement d'une ligne temporelle introductive aussitôt ralentie par un marqueur temporel ou un complément, tel que « soudain » ou « un jour ». Ce phénomène n'est toutefois pas limité aux débuts de récits : dans *La Poule noire* et *Nikita Vdovinič*, par exemple, les nuits au cours desquelles les protagonistes s'aventurent à l'intérieur de l'espace surnaturel (respectivement sous le pensionnat et le cimetière) sont bien plus longues que les journées, tant une multitude d'événements s'y produisent (en particulier la découverte du monde souterrain, qui se déroule sur plusieurs pages). Une telle focalisation autour de la nuit, qui semble s'émanciper du cours normal du temps, se constate également dans *Un Simple conte*, où les objets s'animent subitement pendant que leur propriétaire dort, ainsi que dans *Le Loup-garou*, lorsqu'Artëm suit son père et accomplit comme lui le rituel lui permettant de se changer en loup. *Le Petit Cheval bossu*, le *Conte du loup gris* ou encore *Le Nain au violon* figurent comme encore d'autres exemples dans lesquels le temps nocturne paraît s'écouler sur un rythme plus lent que celui de la journée¹.

Il arrive que le phénomène de ralentissement se produise également lorsque la narration suit une énumération de micro-actions, de sorte que chacune d'entre elles se voit dotée d'une ampleur significative. Un tel cas s'observe nettement dans le *Conte de*

1 Nous revenons plus en détails sur cet aspect dans la sous-partie D du chapitre 3 de la deuxième partie.

la tsarevna morte, lorsque la protagoniste s'apprête à croquer dans la pomme empoisonnée offerte par sa belle-mère :

В руки яблочко взяла,
К алым губкам поднесла,
Потихоньку прокусила
И кусочек проглотила...

Le ralentissement sert cette fois un effet de mise en scène, donnant à une action brève toute la gravité qu'elle implique et captant, par la même occasion, l'attention du lecteur qui sait déjà dans quel piège la princesse est sur le point de tomber. Un phénomène similaire s'observe lorsque la protagoniste de *La Tsarevna endormie* monte les marches la conduisant jusqu'au fuseau qui la plongera dans son long sommeil, mais aussi lorsque le prince, trois cent ans plus tard, suit la même trajectoire, cette fois pour connaître une issue plus heureuse.

Les scènes de combat, bien qu'elles soient plus rares, sont souvent racontées de manière similaire. Cela est particulièrement visible dans *Le Loup gris*, lorsque le gourdin magique affronte l'hydre gardant le château de Košej (la scène s'étend sur une trentaine de vers), mais également dans *Princesse Miluša*, dont plus de la moitié du deuxième chant a pour objet une longue scène de guerre. Le point culminant de cet épisode, l'assaut frontal de Morgud contre la princesse Zûl'fira, est raconté avec tant de détails qu'il apparaît presque comme un instant mis en suspension :

Врасплох напав, он в две руки секиру
Занес в убой, привстав на стремяна:
Никто как бог от смерти спас Зюльфиру.
Как маков стебель качнулась вбок она;
Вскользь лезвие по яхонтам сбежало
И, сослепа круша что ни попало,
У своего коня край уха вкось
Снесло долой и в череп уперлось.

Ce type de dilatation temporelle fait particulièrement écho à l'affrontement raconté par Nekrasov entre Bulat et l'un des chevaliers détenant Lûbana prisonnière, au cours

duquel le temps est à ce point ralenti que l'instant figure comme la seule unité¹ permettant de mesurer fidèlement le déroulement des événements :

В бою минута дорога,
Заплатишь жизнью за ошибку.
В тот миг, как с радостной улыбкой
Булатов враг заносит меч,
Чтоб вмиг главу ему рассечь,
Булат в подставленную шею
Вонзает острый меч злодею.

Il arrive enfin que le phénomène de ralentissement atteigne une forme de suspension, de sorte que le temps intra-diégétique semble figé dans sa course, sans qu'aucune action ne vienne le mettre à nouveau en mouvement. Ces instants sont particulièrement rares dans le conte littéraire, ce qui rend leur présence remarquable et mémorable. Pour citer à nouveau *La Tsarevna endormie*, l'impression d'un arrêt momentané du cours du temps de l'histoire se produit lorsque le prince découvre la protagoniste du conte pour la première fois :

Видом прелести такой
Отуманен, распалён,
Неподвижно смотрит он;
Неподвижно спит она.

Le personnage, comme le narrateur et le lecteur, se retrouve plongé dans un état contemplatif, comme saisi par le caractère fatidique de l'instant. Sous la plume de Žukovskij, l'immobilisation du temps sert alors un rôle essentiellement poétique et esthétique, permettant de saisir la naissance d'un amour tout juste éclos. Un passage similaire s'observe également dans *Le Petit Cheval bossu*, lorsqu'Ivan et son compagnon attendent le retour de la baleine partie chercher au fond de l'océan l'alliance perdue de la tsar-devitsa. Les deux compères, assis sur la plage, observent ainsi en silence le coucher de soleil :

1 Cette idée de l'instant comme unité de temps s'observe également dans la formule de Eršov « И в два мига, коль не в миг, / Наш Иван воров настиг. »

Тихо море-окиян.
На песке сидит Иван,
Ждёт кита из синя моря
И мурлыкает от горя;
Повалившись на песок,
Дремлет верный горбунок.
Время к вечеру клонилось;
Вот уж солнышко спустилось;
Тихим пламенем горя,
Развернулася заря.

Une parenthèse brève mais loin d'être anecdotique, car jusqu'alors le temps intra-diégétique suivait un rythme permanent d'épreuves et de tâches à accomplir, sans qu'aucun répit ne soit octroyé au protagoniste.

Dans les contes ayant pour cadre temporel une époque plus moderne, c'est-à-dire ceux d'Odoevskij et Pogorel'skij, la dilatation du temps intra-diégétique présente pour dernière particularité d'introduire une seconde ligne temporelle parallèle à la première, lancée au début du conte.

Cette temporalité altérée est intimement liée à l'émergence d'éléments surnaturels. Elle intègre pour cette raison un espace-temps à part, régi par ses propres règles.

Nous avons par exemple mentionné le fait que, dans *La Poule noire*, les deux échappées nocturnes du jeune protagoniste paraissaient plus longues que les journées qui les précédaient. La différence entre la surface et le monde souterrain ne serait peut-être pas seulement spatiale, mais également temporelle, renforçant la disjonction entre les deux univers et le rôle de relais que joue le pensionnat.

Cette impression de poche temporelle se manifeste de manière encore plus concrète dans les contes d'Odoevskij, l'auteur en faisant l'usage dans plusieurs de ses textes. L'exemple le plus représentatif serait le *Conte d'Ivan Bogdanovič Otnošenje [Skazka o tom, po kakomu slučaiû kolležskomu sovetniku Ivanu Bogdanoviču Otnošen'û ne udalosâ v Svetloe voskresen'e pozdravit' svoih načal'nikov s prazdnikom]*, au cours duquel le protagoniste éponyme ainsi que quelques-uns de ses collègues fonctionnaires décident de jouer aux cartes la nuit du dimanche de Pâques. Les hommes, pris par le jeu, manquent le début de la cérémonie orthodoxe et continuent leur partie de boston, sans

A. Le temps diégétique

entendre le coup de canon tiré à l'extérieur pour annoncer la première heure après minuit. Réalisant leur erreur seulement lors du troisième coup, les joueurs tentent de mettre un terme à leur soirée, mais découvrent qu'ils ne peuvent plus quitter la table de jeu, ni même s'arrêter de jouer, comme victimes d'un sortilège. À ce moment-là, le temps intra-diégétique se scinde en deux lignes, la première suivant normalement son cours à l'extérieur du salon, tandis que la seconde demeure bloquée avec les joueurs, à l'intérieur d'une nuit interminable et cauchemardesque :

Вот уже рассвело, на улицах чокаются, из карет выглядывает золотое шитье, трехугольные шляпы торчат на фризových и камлотных шинелях, курьеры навеселе шатаются от дверей к дверям, суют карточки в руки швейцаров и половину сеют на улице, мальчики играют в биток и катают яйца. Но в комнате игроков все еще ночь; все еще горят свечи; [...].

La variation des temps de narration entre passé et présent, comme l'observe Feuillebois dans sa traduction du conte¹, apparaît alors comme une façon de matérialiser directement dans la narration la division dont le temps intra-diégétique fait l'objet. Dans *Le Conte de la perspective Nevskij*, Odoevskij va même jusqu'à pousser ce dérèglement temporel à l'extrême en faisant suivre l'heure de minuit d'une « treizième heure » qui s'ouvre sur une cacophonie macabre de carillons ainsi que sur l'apparition de figures surnaturelles. Impossible alors pour la jeune fille prise au piège par le sorcier de s'échapper, que ce soit dans l'espace, ou même dans le temps. *La Tabatière* ainsi que *Le Cadavre sans propriétaire* figurent comme encore d'autres exemples dans lesquels la dilatation du temps prend une telle amplitude qu'elle semble emporter avec elle la totalité des événements en cours dans un espace-temps à part.

Nous le voyons, la modularité du temps intra-diégétique dans le conte littéraire ne se caractérise pas uniquement par ses phases d'accélération ou ses phases de ralentissement, mais également par leur combinaison au sein d'un même récit.

Ces variations rythmiques trouvent un rôle majeur dans la construction du conte littéraire, car elles permettent, chacune à leur manière, de faire comprendre que l'histoire racontée tient de l'imaginaire. Nous pouvons en effet voir dans l'accélération et le ralentissement du temps intra-diégétique deux rôles complémentaires : la première

¹ Odoïevski, *op. cit.*, p. 124.

renforce la diégèse en faisant progresser le cours du récit plus vite, afin de toujours pouvoir aller à l'essentiel de l'action, tandis que le second consolide l'aspect surnaturel en octroyant davantage de volume textuel aux éléments magiques ou qui tiennent du surhumain. À chaque fois que le temps intra-diégétique passe d'une vitesse à une autre, le conte se voit donc confirmé dans son identité générique. Autrement dit, c'est en partie par le dérèglement d'un temps intra-diégétique presque toujours en mouvement vers l'avant que le texte trouve sa correspondance avec son intitulé générique de conte.

Il convient de préciser que ces variations temporelles ont pour dernière particularité de ne pas être perçues ou ressenties par les personnages internes au récit, en grande partie pour la raison qu'eux-mêmes en font l'objet.

Ce détail n'est pas anodin, car il met en lumière le fait que la modularité du temps intra-diégétique peut aussi se superposer avec une perception subjective du cours du temps par les personnages. Les changements de rythme ne sont alors pas régis seulement par la narration, mais aussi par la manière dont le temps est initialement perçu par les personnages. Odoevskij construit justement une modularité temporelle à partir d'un point de vue interne dans *Le Nouveau Jocko* et *La Chenille*, deux contes ayant pour point commun d'avoir un insecte pour protagoniste. Aux yeux de ces personnages non humains, le temps passe bien en effet plus vite que d'un point de vue humain, de sorte qu'une vie complète pour la chenille ne dure que quelques semaines pour les enfants qui viennent l'observer. Sous la plume d'Odoevskij, ce mécanisme narratif véhicule surtout une intention philosophique, une façon de rappeler à l'homme sa trivialité par rapport à l'immensité de l'univers. Il est néanmoins intéressant de voir que, derrière son apparent caractère marginal par rapport au reste des contes littéraires, la distorsion temporelle que cette subjectivité introduit trouve tout à fait sa place dans le genre. D'autres auteurs en font même l'usage : dans *Le Conte de la tsarevna Milonega*, Dal' raconte par le biais de l'un des personnages une histoire dont le protagoniste, réfugié dans un monde surnaturel, ne réalise que trop tard qu'à l'extérieur, le temps s'est écoulé beaucoup plus rapidement que ce qu'il ne le pensait. Žukovskij ne manque pas non plus de rappeler ces différences de perception dans *La Tsarevna endormie*, en précisant que le château, aux yeux du prince, est une relique des temps passés, ce que ni

les habitants, ni la princesse, devine le lecteur, ne peuvent réaliser, au moment de leur réveil.

3. Compter pour mieux conter

Qu'elles soient objectives ou subjectives, ces modulations du temps intra-diégétique, en particulier les phases d'accélération, ont toutes pour point commun d'être présentées de manière quantifiable. Dans le cas des contes que nous venons par exemple de mentionner, nous parlons respectivement d'une période exacte de cent ans et de trois cents ans. Monsieur Lycos, le protagoniste du *Nouveau Jocko*, illustre justement la relativité de la perception du temps en expliquant que les années des uns ne sont que des journées pour les autres.

Ce recours aux unités temporelles diverses est particulièrement abondant au sein des contes littéraires russes de la période romantique. Il peut à ce titre être considéré comme complémentaire à la modularité, et figure par conséquent comme le troisième trait fondamental du temps intra-diégétique.

Au regard de l'ensemble des textes étudiés, les différentes manières de diviser et mesurer le cours du temps sont à l'image de sa modularité, dans le sens où elles peuvent aller d'un extrême à un autre. L'instant, comme nous l'avons déjà mentionné, figure comme l'unité la plus brève, tandis que le siècle, ou tel qu'il est présenté dans le conte, la centaine d'années, est l'unité la plus longue. Dans ce large spectre, ce sont essentiellement le jour, la semaine et l'année qui sont les plus régulièrement utilisés afin de rythmer le cours du récit. À noter qu'en termes d'économie narrative, toutes ces unités sont sur un pied d'égalité, de sorte qu'il suffit d'une phrase, ou d'un vers, pour dire que plusieurs jours, semaines ou années passent, sans qu'une unité ne sollicite plus de justifications qu'une autre.

Du point de vue de l'histoire racontée, en revanche, la division du cours du temps ne présente pas toujours la même importance. Dans les contes pourvus d'un récit se concentrant sur de brèves périodes, comme *Le Loup-garou*, *La Tabatière*, ou *Le Fouet dans la sacoche*, la mention d'unités temporelles joue un rôle secondaire que l'on

pourrait qualifier de pratique, voire même parfois d'ornemental. Mais dans les textes dont l'histoire suit un personnage sur une plus longue durée, les unités de temps gagnent cette fois beaucoup en présence et en récurrence. Leur rôle devient alors structurel, car elles permettent de délimiter clairement les différentes étapes qui composent le récit, mais aussi narratif, puisqu'elles ont également du sens au sein de l'histoire. Les défis adressés par le tsar à Ivan dans *Le Petit cheval bossu* disposent par exemple tous d'un délai limité que le protagoniste doit respecter, sans quoi il sera exécuter. Dans *Le Coq d'or*, huit jours passent à chaque reprise entre le départ de la première armée, de la seconde, puis de la troisième, cette fois dirigée par le tsar, car il s'agit du temps nécessaire pour atteindre le camp adverse. Les différentes étapes de *Dame Bouleau* suivent quant à elles les différents âges de son personnage principal Betula, de ses premières années à son mariage, tandis que l'ellipse placée au centre de *Nikita Vdovinič* permet de marquer le passage à l'âge adulte de son protagoniste, âgé de douze ans au début du récit.

Dans ces contes, les jours, les semaines et les années s'écoulent parfois avec une telle exactitude qu'il serait presque possible de retracer précisément la chronologie de tous les événements. Par rapport au temps contextuel, qui, pour ces textes, penche plutôt vers une époque indéterminée, ce degré de précision semble alors trouver une fonction compensatoire, dans la mesure où il introduit un cadre temporel de substitution. Dans le conte de Zontag, ce n'est en effet pas l'époque dans laquelle l'histoire s'inscrit qui sert véritablement de cadre, mais plutôt la vie de Betula. Ainsi, à défaut de savoir où se situe chaque événement du conte dans le temps, il devient possible de dire quand chacun d'entre eux se produit par rapport à la croissance de la protagoniste.

Rendre quantifiable le temps intra-diégétique semble donc avoir pour effet d'enclencher pour le cadre temporel un mouvement de bascule référentielle allant de l'extérieur vers l'intérieur du récit. De ce point de vue, *La Poule noire* figure à plus forte raison comme le conte littéraire le plus précis sur le plan temporel, du fait qu'il combine à la fois un temps diégétique historiquement ciblé (les années 1780) et un temps intra-diégétique clairement quantifiable (quelques semaines).

L'intérêt que représente le conte de Pogorel'skij ne s'arrête toutefois pas là, puisqu'on y trouve encore une autre méthode de séquençage du temps intra-diégétique qui consiste à avoir recours au calendrier. Dans une parenthèse, le narrateur précise que le sauvetage de la poule noire par Aleša, qui sert de point de départ à l'intrigue du récit, se produit « pendant les vacances entre le Nouvel An et le Baptême du Christ¹ ». Pareille référence au calendrier religieux n'est pas sans rappeler le *Conte d'Ivan Bogdanovič Otnošenie*, que nous avons déjà mentionné, mais nous pouvons aussi évoquer *Le Conte de la tsarevna morte*, où Puškin précise que la naissance de la protagoniste a lieu la veille de Noël. Dans *Dame Bouleau*, le jour de Noël est justement l'occasion pour Betula de recevoir les verges de bouleau de la part de sa marraine. Celles-ci lui donnent sa première correction le jour où, dans un caprice, l'enfant ordonne à sa mère de lui préparer des œufs de Pâques, quand bien même « теперь зима, куры не несут яичек ». Le calendrier saisonnier, justement, est lui aussi mentionné dans certains contes, comme *La Chenille* ou *Moroz Ivanovič*, et joue précisément dans ce dernier un rôle central. Lorsqu'il ne s'agit pas des saisons, c'est le calendrier lunaire qui sert de référence, comme on l'observe dans *Le Loup-garou* et *Baba-Āga*, Nekrasov précisant à ce sujet que la veille d'une nuit de pleine lune est une période de fête pour les sorcières. Les neuf mois précédant la naissance d'un nouveau-né figurent également comme un moyen d'inscrire le temps intra-diégétique dans un calendrier, notamment lorsque le tsar Saltan commande à sa future épouse un héritier « pour la fin du mois de septembre ». La période de grossesse figure alors comme un délai quantifiable, qui, fréquemment, joue un rôle dans l'intrigue, en particulier quand le père n'est pas présent le jour de la naissance. Dans *Le Tulipier*, les neuf mois font même l'objet d'une énumération progressive et sont en parallèle étroitement liés au cycle des saisons :

Проходит месяц — снег растаял;
Другой проходит — все в лугах и рощах
Зазеленело; третий месяц миновался —
Цветы покрыли землю, как ковер; [...]

Si ce passage n'est pas de l'initiative de Žukovskij, mais des Grimm, dont le poète reprend le conte populaire, il est intéressant d'observer que l'auteur russe a choisi de

1 « это было во время вакаций между Новым годом и Крещеньем »

conserver avec fidélité cet écoulement des mois, là où d'autres épisodes du conte populaire allemand ont été modifiés ou supprimés.

Au-delà du rôle structurel narratif dont disposent ces repères temporels, le fait d'inscrire le cours du récit dans un calendrier, religieux comme saisonnier, semble aussi avoir pour effet de donner aux événements clés un sens supérieur, en lien avec une forme de spiritualité et plus largement avec une nature invisible. Ce mode de séquençage du temps intra-diégétique s'inscrit dans un autre, plus fréquent, qui consiste à compter les jours, les semaines ou les années. Dans le conte littéraire, quantifier le temps, ou inscrire un épisode du récit dans un jour notable du calendrier, sont deux manières récurrentes de faire émerger le surnaturel.

Nous pouvons voir en effet que la capacité de quantifier le cours du temps dans un conte permet la plupart du temps de comprendre que ce qui est raconté tient de l'invraisemblable, et donc de l'imaginaire. Lorsqu'il est dit par exemple qu'un enfant « grandit non pas de jour en jour, mais d'heure en heure », l'idée centrale est de le faire dépasser des limites du possible, en grande partie pour le désigner comme héros de conte. Un mécanisme similaire s'observe lorsqu'il est question d'un voyage exceptionnellement long (comme celui de Vseslav dans *Princesse Miluša*), ou à l'inverse particulièrement court par rapport à la distance parcourue (Ivan dans *Le Petit Cheval bossu*). Quand des épreuves sont imposées au protagoniste, ce n'est généralement pas tant la tâche imposée qui est irréalisable, mais surtout son association avec un délai impossible à respecter. Dans le *Conte du tsar Berendej*, *Le conte d'Ivan le jeune sergent* ou *Le Petit Cheval bossu*, seule l'intervention du surnaturel permet finalement de surmonter ces conditions. *Le Conte du loup gris* et *L'Ours Briseur-d'os* finissent quant à eux sur des célébrations qui se prolongent sans interruption pendant trois jours et trois nuits¹, le moyen idéal de conclure un conte sur une image marquante et adaptée au genre. Quantifier le temps intra-diégétique ne sert alors pas tant à dire combien de temps les événements durent, mais surtout qu'ils tiennent de l'imaginaire car ils dépassent le cadre du vraisemblable.

1 Dans le conte de Žukovskij, il est d'ailleurs précisé que la lumière émise par l'oiseau de feu permet à la fête de se poursuivre même en pleine nuit.

A. Le temps diégétique

Associer une durée précise à un élément du récit permet donc surtout de dresser une limite déjà faite pour être dépassée. Par ce franchissement, la présence du surnaturel dans le conte se voit subtilement annoncée ou confirmée.

Comme c'est le cas pour les modulations du temps intra-diégétique, la vraisemblance temporelle est le plus souvent rompue sans même que les personnages ne s'en rendent compte. Pour eux, la question du temps pris par leurs actions est secondaire, voire même complètement ignorée. À de rares occasions, toutefois, les contraintes liées au temps peuvent apparaître comme un obstacle périlleux pour les protagonistes : dans *Baba-Āga*, Bulat et Lûbana voyagent par exemple pendant trois jours successifs et finissent par souffrir des effets de la faim et de la fatigue. Dans le conte de Lermontov, Ašik-Kerib réalise trop tard qu'il ne pourra pas rentrer à temps dans sa ville natale, car le voyage du retour dure au minimum deux mois, alors qu'il ne lui reste que deux jours avant le mariage de sa fiancée avec son rival. Si l'intervention d'une figure surnaturelle lui permet finalement d'accomplir cet exploit, le protagoniste est contraint de trouver un moyen d'attester auprès des autres ce qui lui est arrivé, pour ne pas être traité de menteur. La vraisemblance temporelle demeure donc ici perceptible et incontestable, même à l'intérieur du récit.

Ces passages, qui peuvent surprendre par leur ton curieusement rationnel, demeurent relativement marginaux, en grande partie car ils ne sont pas cohérents par rapport au reste du conte dans lequel ils apparaissent (les longs voyages ne posent par exemple aucun problème dans le conte de Nekrasov, à l'exception de ce passage). Leur rôle est par conséquent surtout narratif et consiste occasionnellement à servir d'épreuve à surmonter pour les personnages, mais il est aussi ludique, car il provoque une réaction chez le lecteur.

Nous le voyons, le séquençage du temps intra-diégétique figure en réalité surtout comme un outil narratif particulièrement intéressant pour les auteurs de contes littéraires, car en plus d'être facile d'emploi, il est évocateur pour l'imaginaire et aussi aisément déclinable, comme le démontrent les nombreux exemples présentés plus haut. Sans doute est-ce là la raison pour laquelle les unités temporelles sont si abondantes dans l'ensemble des contes littéraires étudiés.

À nos yeux, les trois traits fondamentaux du temps intra-diégétique tel qu'il figure dans le conte littéraire russe de la période romantique sont donc les suivants : sa progression perpétuelle vers l'avant, sa modularité et enfin sa disposition à être quantifié. Ces propriétés ont toutes pour point commun d'être parfaitement adaptées au récit de fiction, dans le sens où elles confèrent à l'auteur un maximum de contrôle sur le cours de l'histoire qu'il crée, tout en ne lui imposant qu'une seule contrainte : aller à l'essentiel. Autrement dit, le temps intra-diégétique n'est pas une contrainte à la construction du conte littéraire, il ne figure pas comme un cadre à respecter, une ligne rationnelle avec laquelle l'auteur doit composer pour élaborer son écrit. Au contraire, le temps intra-diégétique figure comme un outil idéal dans l'élaboration d'un conte, car c'est en explorant tout son potentiel que le texte produit correspondra le plus à ce que l'on attend de lui, à savoir un récit imaginaire et divertissant.

De ce point de vue, le temps intra-diégétique rejoint donc le temps contextuel (le choix de l'époque de la diégèse) dans la liberté créative qu'il confère à l'auteur. Ce dernier peut en effet ralentir ou accélérer la cadence de son récit comme il l'entend, l'inscrire dans une période allant d'un jour à plusieurs siècles, utiliser les journées comme des étapes de son histoire, ou à l'inverse traiter le cours du temps comme d'une matière abstraite n'ayant aucun impact sur ses personnages. Le temps intra-diégétique, comme le temps contextuel, s'adapte donc surtout aux préférences de l'auteur, plutôt qu'à des règles strictes.

Le temps de la diégèse du conte littéraire russe peut donc être envisagé comme un temps sous libre contrôle de l'auteur, à la seule condition qu'il serve la fiction. Bien que l'objectif de cette étude ne soit pas de comparer le conte littéraire avec le conte populaire, il nous semble voir là une différence majeure entre les deux genres, le second n'ayant pas pour caractéristique l'exploration de son potentiel créatif par un auteur.

Une dernière citation de Jolles permettrait ici d'illustrer de manière éloquente cette divergence :

A. Le temps diégétique

Dès que le conte prend des traits de l'histoire [...] il perd une part de sa force. Localisation historique et date historique [...] brisent le pouvoir du merveilleux naturel et nécessaire¹.

Quand Jolles explique que ce phénomène se produit « lorsque le conte rencontre la nouvelle », sans doute a-t-il en tête certains contes littéraires (ceux de Hoffmann, potentiellement). Sur la base des contes littéraires russes étudiés, il nous semble pertinent de repenser cette affirmation, dans la mesure où Jolles ne semble pas prendre en compte le fait que la liberté octroyée à l'auteur par le temps de la fiction lui permet en réalité de compenser cet affaiblissement par d'autres voies narratives, elles aussi tout à fait adaptées au genre du conte.

B. Le temps de l'énonciation extra-diégétique

S'il est vrai que le récit narratif représente la majorité de l'espace textuel de chaque conte littéraire russe de la période romantique, on ne peut pas dire qu'il en occupe la totalité. Il est fréquent, en effet, de rencontrer au cours de la lecture des passages dont le propos s'écarte de l'histoire, pour rapporter un discours plus individualisé, centré sur le locuteur. À titre d'exemple, nous pouvons rappeler le *Conte de l'ours briseur d'os*, qui s'achève sur quelques mots écrits à l'attention de la destinataire initiale du texte, ou les premiers paragraphes de *La Poule noire*, au cours desquels il est davantage question de la différence entre le Saint-Petersbourg d'« il y a quarante ans » et celui d'« aujourd'hui » que de l'histoire à l'intérieur du pensionnat. Les fameux deux derniers vers du *Coq d'or* entrent eux aussi dans cette catégorie d'interventions extra-diégétiques du narrateur : « Сказка ложь, да в ней намек! Добрым молодцам урок. », et rejoignent à ce titre une multitude d'autres exemples possibles.

Étant donné qu'ils ne font pas partie du récit, ces différents passages n'intègrent pas le temps de la diégèse que nous venons tout juste d'explorer. Notre hypothèse, comme le divulgue l'intitulé de cette partie d'analyse, est qu'ils s'inscrivent à la place dans une temporalité que l'on peut, à l'inverse, associer à l'énonciation narrative.

À la base de ce postulat se trouve deux interrogations : qui est le locuteur, et où se situe-t-il sur le plan temporel par rapport à ce qu'il raconte ? Autrement dit, qui parle

1 Jolles, *op. cit.*, p. 193.

lors de ces interventions qui interrompent la narration du récit pour rapporter un autre temps en plus d'un autre discours ? En principe, lorsque Pogorel'skij dépeint le Saint-Pétersbourg du siècle dernier, il le fait par l'intermédiaire du narrateur. Genette¹, dans sa manière d'envisager la figure du narrateur, lui prête différentes fonctions : celle narrative, qui lui permet de raconter l'histoire, et d'autres, comme la fonction de communication, grâce à laquelle le narrateur est en mesure de s'adresser directement au « narrataire », son destinataire (qui, dans les contes littéraires du corpus, est souvent désigné comme « lecteur² »). De ce point de vue, lorsque Somov adresse ses meilleurs vœux à Sofia Del'vig, nous pouvons dire que son propos s'inscrit toujours dans un discours de narrateur, ce qui signifie que les passages extra-diégétiques comme celui-ci, entrent, en réalité, toujours dans la narration, malgré leur décalage par rapport au récit³.

Au regard de leurs nombreuses occurrences au sein des contes littéraires étudiés, nous pouvons d'abord observer la grande variété qui caractérise les interventions extra-diégétiques. Celles-ci peuvent être tantôt longues, tantôt brèves, placées avant ou après le récit, mais également pendant son déroulement. Leur objet dépend quant à lui du conte dans lequel elles s'inscrivent, si bien que nous pouvons d'ores et déjà dire que les interventions du narrateur ne répondent à première vue à aucune forme de convention. Lorsqu'un narrateur prend la parole au sein de son récit, il ne le fait pas nécessairement toujours pour les mêmes raisons, ni au même moment ou de la même façon.

En dépit de cet éclectisme, une répartition des interventions en différentes catégories nous semble possible, à partir du moment où nous les envisageons non pas uniquement dans leur objet, mais plutôt dans leur fonction par rapport au récit. L'idée n'est alors pas de faire un catalogage formel, mais plutôt de repérer les mécanismes communs partagés par l'ensemble des contes littéraires étudiés.

1 Gérard Genette, *Figures III*, P., Seuil, 1972, p. 261-265.

2 Nous revenons plus attentivement sur le sujet dans le premier chapitre de la troisième partie de la thèse.

3 Nous revenons sur le lien entre le discours du narrateur et celui de la figure de l'auteur dans le deuxième chapitre de la troisième partie de la thèse.

1. Les commentaires du narrateur

À titre d'exemple, la première catégorie d'interventions pourrait être celle des commentaires, qui comprend toutes interventions visant à ajouter un supplément à l'histoire en train d'être racontée. Nous pourrions également parler de digression, de pause, dans le sens où ces interventions ont pour effet de faire dévier brièvement la narration vers un sujet secondaire et optionnel. Ces commentaires pourraient à leur tour être classés en différentes sous-catégories, la première rassemblant les compléments d'information. À la manière d'une parenthèse ouverte, le narrateur peut en effet intervenir afin de préciser ou expliquer un élément de l'histoire qu'il aurait jugé nécessaire de clarifier ou de souligner. Žukovskij, justement, n'hésite pas à se servir de parenthèses dans son *Loup gris* afin de compléter sa narration à deux endroits :

И в сад сбежались, и в саду Ивана-
Царевича схватили, и к царю
Представили, а царь (он назывался
Далматом) так сказал: «Откуда ты?
И кто ты?»
[...] царевна же лежала
Без всякого движенья у Ивана-
Царевича в руках (так Серый Волк
Ее, сердечную, перепугал).

Ici, les interventions ne sont pas très éloignées de la narration du récit, toutefois la parenthèse suggère l'insertion d'une parole additionnelle visant à compléter le discours du narrateur, comme un rajout venant combler une lacune. Il est à noter que Žukovskij n'est pas le seul à faire un tel usage de la parenthèse, car nous la retrouvons également dans *Ašik-Kerib*, pour des raisons déjà évoquées, mais encore dans *Les Quatre sourds*, *Le Petit Cheval bossu* ainsi que dans *Baba-Āga* et *Princesse Miluša*. L'intervention du narrateur dans ces deux derniers contes nous semble d'ailleurs particulièrement notable par la façon dont ils se manifestent à travers une parenthèse. Ainsi le narrateur de *Baba-Āga* dit de la sorcière qu'elle est une « pipelette¹ », tandis que celui de *Princesse Miluša* semble confier au lecteur que la protagoniste ment à sa camarade, lorsque cette dernière lui demande si elle connaît l'identité de l'invité de Proveda (qui n'est autre que Vseslav, que la princesse a reconnu peu avant) :

1 « (Знать, она была болтунья) »

«Подруженьки! пойдём встречать; она
Приехала, и с гостем, не одна».
— «Кто? барыня?» — «Да». — «Гость приезжий кто же?»
— «Не знаю». (Лжет.) — «Да если кто чужой,
Так и встречать, княжна, нам непригоже».

Le narrateur de Katenin n'apprend en réalité rien au lecteur, qui sait déjà, à la lecture du huitain précédent, que Miluša dissimule la vérité à son interlocutrice. La précision apportée a donc tout du superflu, mais sa présence s'explique par le fait que le conte de Katenin est entièrement parcouru d'interventions de sa part. Cette brève parenthèse apparaît alors surtout comme le symptôme d'une habitude (voire même d'un réflexe) du narrateur de commenter tout ce qu'il raconte, quitte à le faire alors même que ses personnages sont en train de discuter. Le fait que la parenthèse soit utilisée dans ce cas précis est néanmoins plutôt remarquable, car elle n'apparaît en tout et pour tout qu'à deux reprises dans l'ensemble du conte. Peut-être l'écrivain a-t-il cette fois vu dans l'emploi de la parenthèse une manière de donner à la parole de son narrateur un degré de discrétion supplémentaire, comme pour manifester sa présence sans interrompre la conversation des personnages.

En tant que procédé semblable aux parenthèses, nous pouvons également signaler l'emploi par Odoevskij de la note de bas de page. Dans *La Cruche brisée* et *Les Quatre sourds*, l'auteur offre par ce biais une série d'explications relatives à la culture indienne ainsi qu'à l'emploi du coton dans l'industrie textile. Son conte jamaïcain compte ainsi cinq notes de longueur variable, ayant toutes pour fonction d'instruire l'enfant lecteur en parallèle du récit. L'emploi de la note de bas de page n'est toutefois pas réservé au jeune lectorat, puisque Dal' s'en sert également dans son *Conte du jeune sergent* afin de préciser la signification d'un passage qu'il devine susceptible d'être mal compris par ses contemporains :

Вследствие сего Иван молодой сержант на утро вычистился, белье натер человечьим мясом*, брюки велел жене вымыть и выкатать, на себе высушил, словом снарядился как на ординарцы, и явился ко двору.

*) Белье у солдата что белится, белая кожаная амуниция. Белят ее составом из белой глины на клею, а натирается она и вылащивается голою рукою.

Contrairement à la parenthèse, la note de bas de page ne se fonde pas dans la narration. Elle peut être ignorée par le lecteur, reportée ou lue dans l'immédiat, mais quelle que soit la décision prise, il est nécessaire de quitter le corps du texte pour savoir ce qu'elle contient. La note de bas de page enclenche donc un mécanisme de lecture qui n'est pas naturel pour un genre comme le conte, car il s'agit davantage d'un outil scientifique que d'un procédé littéraire. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison que dans les notes présentées ici, il semble davantage que ce soient Dal' et Odoevskij qui s'expriment respectivement en leur qualité d'ethnographe et de pédagogue, plutôt que leur narrateur.

Les interventions explicatives, pour être opérantes, ne nécessitent néanmoins pas toutes un repère visuel ou typographique, comme la parenthèse ou l'appel de note. Certains termes tels que « parce que » ou « par exemple » peuvent jouer un rôle similaire et ont l'avantage de se glisser plus subtilement à l'intérieur du texte. Somov en fait justement un usage répété dans un passage du *Loup-garou*, lorsque son narrateur explique de quelle façon son protagoniste Artëm s'est rapproché d'Akulina, sa future épouse. Nous voyons qu'en raison de ses interventions, le paragraphe en question progresse à deux vitesses, d'abord rapide, avec la narration du récit, puis soudainement plus lente, lors de l'explication. Ces changements de cadences s'enchaînent à trois reprises, d'abord lorsqu'il raconte les premiers pas d'Artëm vers la jeune femme :

Часто он, избочась и выступая гоголем, подходил к ней и заводил с нею речи — грех сказать: умные, а такие, которые, видно, нравились красавице и на которые она охотно отвечала. Короче: Акулина Тимофеевна скоро заслужила всю доверенность нелюдима Артюши:

Puis quand leurs rencontres se font de plus en plus fréquentes :

[...] он ещё чаще стал подходить к ней, облизываясь и с глупым смехом выкрикивая: «Здорово, Акуля», отвечивал ей дружеский удар тяжелою своею ладонью по белому круглому плечу и таял пред нею... Да, таял, в полном смысле слова, потому что щёки его делались еще краснее, глаза еще мутнее и глупее, а багровые губы никак уже не сходились между собою и становились час от часу толще, час от часу влажнее, как вишня, размокшая в вине.

Et enfin quand Akulina songe à faire évoluer leur relation :

Девушка стала уже не шутя подумывать, как бы ей пристроиться:
то есть, с помощью обручального кольца да честного венца,
прибрать к рукам и Артёма и будущие его пожитки.

À chaque occurrence, le mécanisme explicatif commence par une expression spécifique (*koroče, potomu čto, to est'*), qui semble faire office de point de bascule entre le discours visant à raconter le récit, et un autre, sur un autre niveau, qui cherche à en préciser certains points. Ce genre de propos explicatif présente pour particularité de ne pas être régulier à l'échelle globale du conte, de sorte qu'on ne puisse pas l'attribuer plus largement à un style « explicatif » de narration. Cette intermittence imprévisible a pour effet de renforcer le caractère périphérique du commentaire, qui ne semble intervenir que lorsque la narration nécessite une précision. Un passage similaire, marginal lui aussi par son ton explicatif, s'observe dans *Le Fouet dans la sacoche*, lorsque le narrateur donne une liste d'exemples des façons dont les villageois se moquent de Erema à la suite du fiasco essuyé lors de la démonstration ratée de son âne :

С тех пор Ерема во всем селении прослыл: Еремою-долгоухим ослом. А как такой титул был слишком длинен, то его сократили просто в *долгоухого*. Например: кто идет? — Долгоухий! — Кто сказал? — Долгоухий! — И так далее¹.

D'un point de vue purement narratif, terminer sa phrase par « et ainsi de suite » pourrait être considéré comme un signe de fatigue ou de pauvreté narrative et esthétique, or sans doute l'idée n'était pas tant de contribuer à la narration, mais plutôt d'éclairer efficacement le narrataire sur l'emploi du surnom attribué à Erema. De ce point de vue, la paire « par exemple » et « ainsi de suite » semble finalement trouver la même fonction que les parenthèses des interventions précédentes.

Ces commentaires explicatifs présents dans les contes de Somov et Zontag frappent par leur longueur qui, en particulier dans le *Loup-garou*, peut parfois sembler un peu excessive. Mais le fait est qu'il n'est pas nécessaire de pousser à ce point l'explication pour que l'intervention soit rendue visible. Les textes de Puškin sont un bon exemple. Parmi les contes littéraires étudiés, le narrateur y figure comme l'un des plus discrets.

1 A. П. Зонтаг, *op. cit.*, с. 215.

Celui-ci se manifeste en effet dans des détails, comme lorsqu'il précise la particularité du poisson que le pêcheur vient de tirer hors de la mer :

В третий раз закинул он невод, —
Пришел невод с одною рыбкой,
С непростою рыбкой, — золотою.

Bien que l'échelle soit ici bien plus réduite, le changement de rythme qu'entraîne l'ajout de la précision formulée par le poète s'observe toujours. Il ne serait d'ailleurs pas surprenant qu'au cours d'une lecture à haute voix, l'intonation change spécifiquement au passage de ce dernier vers, comme cela serait le cas pour une parenthèse, mais cette fois plutôt pour le mettre en valeur et attirer l'attention sur lui.

Tous ces commentaires explicatifs, qu'ils soient introduits entre parenthèses, par des termes précis, ou non, partagent pour caractéristique d'être neutres par rapport à l'histoire et ses personnages. Leur rôle, en effet, se veut purement informatif. Ce n'est pas le cas de tous les commentaires. Nous comptons, par exemple, de nombreux cas où le narrateur formule une remarque personnelle, où il partage un avis par rapport à ce qui se produit à l'intérieur du récit. L'intrusion de cette subjectivité a d'abord pour effet de consolider certaines étapes de l'histoire en lui apportant une dimension affective supplémentaire, potentiellement en mesure de susciter la sympathie chez le lecteur.

À titre d'illustration, nous pouvons mentionner l'emploi du qualificatif « pauvre » ou « malheureux » (*bednyj*) par le narrateur afin de désigner le protagoniste. « Pauvre Luka ! », « la malheureuse princesse », « notre pauvre Bulat », « la pauvre Rukodel'nica » sont autant de formulations qui ont pour effet de trahir l'existence d'un regard subjectif en surplomb de ce qui est en train d'être raconté. Cette implication du narrateur est particulièrement renforcée dans *Princesse Miluša*. Celui-ci plaint ouvertement et à plusieurs reprises le personnage de la princesse et celui de Vseslav, non sans parfois y inclure sa propre réflexion, voire même un jugement par rapport aux écarts commis par son protagoniste. Le narrateur est en effet plutôt sévère avec le jeune guerrier et lui reproche régulièrement son manque de fidélité. Toutefois, à mesure que le récit évolue, il se montre plus indulgent envers lui et finit par expliquer son point de vue

lorsque le jeune homme (surnommé ici *Golica*) succombe, pour la troisième fois, aux charmes d'une jeune femme, cette fois-ci une villageoise qu'il vient de rencontrer :

Как жалок мне Голица в этом деле!
Оправдывать его избави Бог;
Но чем спастись, когда лукавый в теле,
Когда вся кровь от головы до ног
То стынет льдом, то кипятится варом,
И сердце в грудь удар турит ударом,
И в ухе шум, и перед глазом тьма,
И сдуру плоть не слушает ума?

Bien qu'elle soit plus longue, cette intervention du narrateur suscite exactement la même impression que le ferait un simple « Pauvre *Golica* ! », au détail près qu'ici le narrateur se manifeste de manière beaucoup plus affirmée à l'intérieur de son texte. L'indulgence dont il fait preuve rappelle d'ailleurs d'autres narrateurs du corpus, qui, de la même manière, présentent leur point de vue sur les mauvaises actions de leurs personnages par l'intermédiaire d'un commentaire. Le narrateur de *Nikita Vdovinič* fait par exemple part de son avis sur le père ivrogne du protagoniste : « Худо быть человеку семейному горьким пьяницей: и перед богом грешит, и людей смешит, и чужой век заедает. », une opinion qui rétroactivement vaudra également pour le héros. Dans *La Tsarevna morte*, le choix du tsar de se marier une seconde fois, malgré la peine causée par la perte de sa première épouse, est justifié par le narrateur au détour de quelques vers : « Но как быть? и он был грешен; Год прошел как сон пустой, Царь женился на другой. »

Tous les avis formulés au sujet de l'histoire ne sont pas nécessairement là pour soutenir le protagoniste ou justifier ses actions. Il leur arrive, comme c'est le cas dans le conte de Katenin, de critiquer ou souligner le caractère absurde ou simplement bête de certains comportements. Lorsque Erema dans *Le Fouet dans la sacoche* précise à l'aubergiste qu'il ne doit surtout pas prononcer la formule « осел, стукни! », de crainte qu'un malheur ne s'abatte sur lui, il espère faire en sorte que le secret de l'animal ne soit jamais découvert. Ici le narrateur ne se prive pas de souligner qu'en principe personne n'aurait eu l'idée d'utiliser cette formule spontanément, et qu'en la donnant à l'aubergiste, Erema a finalement obtenu ce qu'il cherchait à éviter. Cette intervention

rationnelle est caractéristique des contes de Zontag¹, mais il arrive de la trouver chez d'autres auteurs, comme Somov, lorsque le narrateur du *Loup-garou* commente, dans une tournure proche de l'euphémisme, les actions naïves commises par Artëm une fois changé en bête : « Мне признаться никогда не случалось слышать, чтобы оборотни в волчьей шкуре становились умнее прежнего. ». Plus rationnel encore, le narrateur de *Moroz Ivanovič* profite d'un passage au cours duquel Rukodel'nica est contrainte de se geler les mains afin de préparer le lit de son hôte, pour la comparer aux « pauvres gens » qui, selon lui, n'ont d'autre choix que de continuer à travailler comme ils le peuvent, en dépit du froid et du vent. Odoevskij, quelques années plus tôt, s'était déjà essayé à donner une portée sociale à certains de ses contes bigarrés, là aussi par le biais de commentaires extra-diégétiques, comme lorsque la mixture à base de livres d'éducation français et anglais, utilisée par le sorcier pour corrompre la jeune fille russe du *Conte de la perspective Nevskij*, de « liquide incolore et sans âme ».

Plus généralement, pour des raisons de censure, probablement, la critique, lorsqu'elle est formulée par l'intermédiaire de commentaires, a davantage tendance à être maquillée d'une ironie éloquente. Cela est particulièrement le cas dans *Le Petit Cheval bossu*, lorsque le narrateur se fend par exemple d'un « Царь то был великодушный! » pour commenter le choix du régent d'ajouter cinq roubles aux dix chapeaux remplis de pièces en argent donnés à Ivan en échange de ses deux chevaux. Les commentaires exagérément euphoriques du narrateur dans le *Conte du Sanglier* sont encore une illustration de ce discours ironique.

Ces commentaires subjectifs ne sont donc pas toujours à prendre au pied de la lettre. La pose rationnelle du narrateur des contes de Zontag ou de Somov peut d'ailleurs également être vue comme un ressort comique déguisé, étant donné le décalage que leur sérieux provoque. Mais que ces opinions soient sincères ou non, leur présence à l'intérieur du conte semble avoir pour effet secondaire de mettre en avant la figure du narrateur dans la narration et de lui donner une subjectivité en le rendant capable d'émettre un jugement personnel sur le contenu du récit qu'il raconte.

1 En particulier dans son traitement des objets magiques (voir le chapitre suivant, sous-partie C).

Cette implication directe et affective s'observe de manière encore plus claire lorsque ses commentaires semblent francs et spontanés, comme s'ils étaient des réactions immédiates face aux événements en train de se produire à l'intérieur de l'histoire.

Lorsque le narrateur raconte par exemple l'arrivée du tsar Dadon sur le champ de bataille où ses fils ont perdu la vie, sa réaction précède la description de la scène : « Что за страшная картина! ». Dans *Le Fouet dans la sacoche*, le narrateur semble autant surpris que son personnage lorsque la table magique se débarrasse des plats qu'elle a fait apparaître : « И все исчезло из столика! », de la même manière que celui du *Petit Cheval bossu*, qui, à l'instar des deux frères d'Ivan, est comme ébloui par la beauté des deux chevaux dissimulés dans l'écurie secrète du benjamin : « Любо-дорого смотреть! ». L'expression de surprise est encore plus marquée dans *La Cruche brisée*, où le narrateur trouve dans son incrédulité le moyen de souligner la caractéristique principale du personnage surnaturel qui apparaît dans son conte :

Вот Маша идёт да плачет; вот дошла она до хлопчатого дерева, а под деревом сидит старуха, да ещё какая! — без головы! Без головы — не шутка сказать!

Si ces réactions sont perçues comme telles, c'est en grande partie en raison de l'emploi d'une tournure exclamative, qui rompt la neutralité de la narration en y introduisant une intonation, et plus largement une tonalité à la fois sensibles et expressives. Souvent, ces commentaires énoncés « sur le vif » se calquent sur la réaction des personnages, jusqu'à se confondre parfois avec un discours indirect libre, renforçant encore davantage leur écart par rapport à la narration du récit. Par exemple, lorsque le prince Elisej parcourt le monde à la recherche de sa promise dans *La Tsarevna morte*, son désarroi semble s'inviter dans le discours narratif et en même temps être partagé par le narrateur :

За невестою своей
Королевич Елисей
Между тем по свету скачет.
Нет как нет! [...]

... de même pour l'effroi ressenti par Bulat devant l'apparition soudaine de Baba-Âga dans le conte de Nekrasov :

B. Le temps de l'énonciation extra-diégétique

Вдруг, о ужас! словно пьяный,
Пошатнулся в страхе он, [...]
На него, в змеиной шубе, [...]
Баба кинулась Яга...

... ou encore la surprise du tsar Berendej lorsque sa barbe reste coincée au fond du puits :

Голову хочет... ан нет, погоди! не пускают; и кто-то
Царскую бороду держит.

Ces réactions ont pour caractéristique d'être imprévisibles : elles ne répondent à aucune règle et ne suivent aucun rythme, de sorte que leur présence dans le conte semble être le pur fruit d'une spontanéité énonciative. Comme l'illustre en particulier l'exemple tiré du conte de Žukovskij, le caractère impromptu de ce type de commentaires a pour effet d'introduire dans le flux de narration une impression d'instantanéité, de telle sorte que les événements décrits semblent être en pleine réalisation.

Le narrateur se retrouve donc, comme son destinataire, en partie spectateur de l'action en cours. Il réagit à ce qu'il « voit » et son statut d'énonciateur fait que ses réactions se retrouvent directement inscrites dans le texte. Ces interventions, sous couvert de la spontanéité qu'elles dégagent, peuvent, comme les commentaires subjectifs, trahir un parti pris du narrateur en faveur de certains personnages, comme lorsque celui-ci raconte la pénible tentative de la grémille pour libérer le coffret contenant l'anneau de Elena. Le narrateur finit en effet par compatir à sa peine en qualifiant l'objet de « maudit coffret » (*proklâtyj sundučok*), trahissant de sa part un encouragement à la réussite du personnage. Cette attitude rappelle beaucoup le narrateur des *Contes bigarrés*, qui, de son côté, va jusqu'à l'invective lorsqu'il qualifie à plusieurs reprises le sorcier du *Conte de la perspective Nevskij* de « damné » (*okaânnyj*), tandis qu'il referme son piège sur la jeune fille capturée. L'auteur se montre encore plus virulent au début du conte, en s'en prenant aux « mamans » qui accompagnent le groupe de jeunes filles au cours de leur sortie le long de l'avenue pétersbourgeoise. Notons ici l'abondance de phrases exclamatives :

Уж эти мне маменьки! когда-нибудь доберусь я до них! я выведу на свежую воду их старинные проказы! я разберу их устав благочиния, я докажу им, что он не природой написан, не умом скреплен! [...] Погодите! Я вас!

Cette abondance de réactions a pour effet de profiler la présence permanente du narrateur en surplomb de son texte, suggérant une capacité à pouvoir intervenir à n'importe quel moment de l'histoire. Cette impression n'est pas propre au conte d'Odoevskij, mais se manifeste plus ou moins dans n'importe quel conte qui se compose de réactions subjectives de ce type. L'effet d'instantanéité produit par la présence de ces commentaires formulés « sur le vif » n'est par conséquent pas limité à au mécanisme d'immersion dans le récit, confortant sa progression, mais s'observe aussi dans le processus narratif, de sorte que la narration semble elle aussi en cours d'actualisation. Bien que nous parlions d'une présence remarquée du narrateur, il nous semble que nous pourrions peut-être étendre ce sentiment d'instantanéité au processus d'écriture, dans le sens où chaque réaction semble écrite alors même que le récit est en train d'être rédigé.

Cette dernière impression se voit particulièrement renforcée par un dernier type de commentaires, que nous pourrions qualifier d'effets d'annonce. Dans la plupart des cas, il s'agit de questions rhétoriques, ayant pour effet de mettre brièvement en suspens le cours du récit, afin de plonger le lecteur dans un état d'attente. Ce type de mécanisme narratif agit indirectement comme un rappel du contrôle dont dispose le narrateur sur son récit, et de sa capacité à moduler le rythme de son écoulement. Paradoxalement, ces effets d'annonce simulent, dans la majorité des cas, une forme d'incertitude feinte de la part du narrateur sur la suite de l'histoire qu'il raconte. Žukovskij est particulièrement amateur de ce jeu discursif, et il en fait un usage répété dans tous ses contes¹. La question qu'il pose est d'ailleurs toujours sensiblement la même, à quelques variations près : « Что же видит Иван? », « Что же случилось? », « Из шатра к ним вышли... кто же? »... Même le personnage du prince des souris, qui, comme nous l'avons expliqué précédemment, se fait lui-même conteur dans sa propre histoire, utilise à plusieurs reprises ce type d'interventions afin de renforcer l'impact suscité par ses différents exploits (« Что же случилось потом? »). Nous retrouvons ici l'effet

1 À l'exception du *Chat Botté*, qui se distingue probablement des autres contes du poète du fait de son statut de traduction relativement fidèle.

d'instantanéité des réactions subjectives, toutefois ces interrogations présentent pour particularité supplémentaire d'introduire une forme d'attente partagée à la fois par le lecteur et semble-t-il par le narrateur.

Une utilisation similaire de la formule interrogative s'observe justement dans le conte de Nekrasov, lors de l'affrontement entre Bulat et le ravisseur de Lûbana, dont l'issue est donnée comme incertaine en grande partie grâce à des questionnements répétés à l'intérieur de la narration :

Не трусы оба, ловки, статны,
Наострены мечи булатны,
Кому же пасть, кому же жить,
Кому кого похоронить?
Кто будет гением сей битвы,
В цветах победного венца,
И за чью душу слать молитвы
К престолу вечного творца?

Comme Nekrasov et Žukovskij, Odoevskij et Âzykov ont eux aussi recours à la question « что же? », et lui assignent un emploi similaire, c'est-à-dire celui d'outil narratif permettant de retenir brièvement le déroulement du récit avant de le relancer avec un nouvel élan, en plus de participer à la vocalité du texte. Tout comme les réactions présentées plus haut, ces questions rhétoriques jouent sur une forme d'incertitude, authentique ou non, du narrateur vis-à-vis du récit qu'il raconte. En fonction de la formule choisie, le narrateur semble tantôt savoir ce qui est sur le point de se produire, ou au contraire se trouver dans la même expectative que le narrataire. Cette ambivalence s'observe nettement dans l'attitude jouée par le narrateur de *La Tsarevna endormie*, lorsqu'il annonce à demi-mot la réalisation inévitable et imminente de la malédiction jetée sur la jeune protagoniste : « Вот уж ей пятнадцать лет... Что-то, что-то будет с ней! ».

L'effet d'incertitude n'est toutefois pas l'unique ressort à disposition des auteurs afin de susciter l'attente. L'anticipation est une autre méthode, dans la mesure où elle fonctionne comme une promesse garantissant la résolution prochaine d'une interrogation soulevée au cours du récit. Cette fois, à la différence des questions rhétoriques, le narrateur semble déjà être au fait de la suite de l'histoire. Dans *Le Loup-*

garou, par exemple, le narrateur invite son interlocuteur à découvrir ce que Artëm va faire après sa transformation en loup. Plutôt que de freiner la narration, la formulation choisie anticipe le passage du récit à une nouvelle étape :

Умный человек на месте нашего Артёма бежал бы без оглядки из лесу и другу и недругу заказал бы подмечать за колдунами; а наш Артём сделал если не умнее, то смелее, как мы сейчас увидим.

De manière similaire, le narrateur du *Conte du sanglier sauvage* semble placer toute sa confiance dans la capacité du protagoniste à échapper à l'animal, malgré sa position désavantageuse, comme s'il s'était déjà de quelle manière il allait s'en sortir :

И пастуха мысль эта беспокоит:
С ним лишь топор, а с топором куда
Против вепря! Пстой же.

La prolepse la plus complète demeure toutefois celle faite à la fin de la première partie de son conte du *Petit Cheval bossu*. Le narrateur y annonce en effet la totalité du reste de son récit, en énumérant soigneusement chacune des épreuves que le protagoniste va devoir surmonter avant d'atteindre le rang de tsar. À la différence des précédents exemples, l'effet d'annonce dépasse ici les seules dimensions du récit, puisque, rappelons-le, la publication de ce conte s'est faite en deux temps. La première partie a d'abord été éditée dans un périodique, avant que la totalité du texte ne soit rendue accessible dans les pages d'un livre. L'effet d'annonce élaboré par Eršov trouve donc aussi une justification d'ordre commercial, comme une invitation dissimulée à aller se procurer la suite du conte une fois celui-ci publié.

En incluant ce dernier type de commentaires à ceux précédemment explorés, il semble que nous puissions les répartir en quatre sous-catégories : les commentaires informatifs, subjectifs, réactifs et « expectatifs ». À l'effet principal que leur présence dans le récit provoque, c'est-à-dire une mise en avant active de la figure énonciatrice du narrateur, nous pourrions ajouter d'autres conséquences secondaires, telles que la sortie temporaire du récit, en particulier pour les commentaires informatifs, l'apport d'une subjectivité, polarisée sur la personnalité du narrateur, l'introduction d'une concomitance de l'action et de l'énonciation narrative, et enfin la mise en exergue de la capacité du narrateur à contrôler le cours du récit grâce à l'instrumentalisation des

connaissances dont il dispose à son sujet (en faisant mine de ne pas savoir, ou bien en promettant au lecteur une révélation imminente).

Ce dernier effet mérite selon nous une attention particulière. Lorsqu'il intervient dans la narration, le narrateur ne se contente pas de commenter ce dont il est question, mais peut aussi commenter la narration en tant que telle, en exprimant ponctuellement ce qu'il convient selon lui de raconter ou non, voire même ce qu'il souhaite raconter ou non. Ces interventions dépassent le statut du commentaire, dans la mesure où elles servent de pivot narratif, en plus de mettre à nu les ficelles cachées de l'élaboration du récit.

2. Les aveux d'un narrateur faillible

Nous pouvons à titre d'exemple reprendre la fin de la première partie du *Petit Cheval bossu*. Avant de révéler la totalité de la suite de son conte, le narrateur conclut sur le sort des frères d'Ivan, qui regagnent leur foyer après avoir reçu de l'argent de la part du tsar. Une fois cela fait, l'auteur décrète aussitôt : « Но теперь мы их оставим, » et s'emploie à annoncer la suite de son conte avant de conclure cette partie. L'intervention est brève, mais elle introduit simultanément deux dynamiques qui contrarient frontalement le cours du récit. « Mais » marque en effet une opposition, un refus de suivre l'enchaînement d'actions qui structure le conte depuis les premiers vers, tandis que « maintenant » suppose l'irruption d'une autre temporalité, celle de l'énonciation, sur laquelle nous reviendrons. Dans les deux cas, l'intervention rappelle sans détour le contrôle dont l'auteur dispose sur l'organisation de son texte, et signale par ce biais qu'il peut autant décider de suivre le cours du récit, comme de l'interrompre arbitrairement.

Cet effet de rupture s'observe à nouveau dans la troisième et dernière partie du conte, à l'issue de l'épisode des poissons partis à la recherche de l'anneau de Elena. Ce passage est particulièrement long, à tel point qu'il nous fait presque oublier qu'Ivan et son cheval attendent sur la plage que la baleine leur restitue l'objet perdu au fond de l'océan. S'étant trop éloigné de son protagoniste initial, le narrateur se retrouve dans une position complexe, qui l'oblige à trouver un moyen de focaliser à nouveau la

narration sur Ivan. Pour ce faire, il ne s'embarrasse pas de justifications intra-diégétiques, mais opte plutôt pour une intervention similaire à la précédente, aussi brève qu'efficace :

Осетры к царю плывут,
Ёрш-гуляка прямо в пруд
(Из которого дельфины
Утащили за щетины),
Чай, додраться с карасём, —
Я не ведаю о том.
Но теперь мы с ним простимся
И к Ивану возвратимся.

Le narrateur remet d'abord en cause sa propre connaissance de l'histoire, qui l'empêche de poursuivre et d'achever l'intrigue liée au petit poisson, puis renouvelle le mécanisme narratif déployé plus tôt avec les deux frères, afin de rétablir l'attention portée au protagoniste du conte. Il convient de noter ici l'alternance de la première personne du singulier avec celle du pluriel, sur laquelle nous reviendrons également.

Dans les deux exemples présentés, le narrateur du *Petit Cheval bossu* ne s'étend pas sur les raisons qui justifient son choix. Sa décision est arbitraire et témoigne de l'autorité et du contrôle qu'il exerce sur son histoire. Katenin, lui, semble moins se soucier de l'économie des interventions de son narrateur, qui n'hésite pas à détailler les raisons pour lesquelles il refuse de raconter certaines parties du récit. Dans la première partie de *Princesse Miluša*, par exemple, le narrateur présente une situation initiale dépeignant le rassemblement de différents chefs de guerre et d'États venus dans l'espoir d'obtenir la main de Miluša. Celle-ci est en réalité promise à Vseslav, qui devra sortir vainqueur d'un affrontement général pour gagner sa main. Le narrateur ne se dit toutefois pas particulièrement enthousiaste à l'idée de raconter cette partie du conte, et livre ses explications :

B. Le temps de l'énonciation extra-diégétique

Вот здесь бы мне блеснуть в стихах на славу
И, про себя шепнув: «И я певец»,
Живописать убийство и забаву,
И пышность игр и жалкий их конец.
Бойцы, кони, мечи, щиты, кольчуги,
Готовы все поэту на услуги;
Воспел бы их в избытке юных сил,
Но стареюсь и драки разлюбил.

Nous retrouvons dans cette intervention les mêmes mécanismes que ceux employés par Eršov, le terme « ici » provoquant le même effet que le « maintenant » du texte précédent. Pour se libérer de ce passage, l'auteur se contente finalement de livrer les informations qu'il estime nécessaires au lecteur pour suivre l'histoire :

Довольно вам, что русский молодчина
Чужой народ весь перебил дотла;

L'ironie de ces quelques vers est d'autant plus mordante qu'une grande partie du chant suivant relate de manière détaillée l'affrontement de Vseslav contre l'armée de la tsarine perse de Šamaha. Le narrateur semble préférer ne pas souligner cette contradiction.

Une autre intervention mérite selon nous d'être relevée, dans la mesure où elle met cette fois clairement en exergue le temps extra-diégétique dans lequel l'écriture du conte s'inscrit. La fin de *Princesse Miluša* marque notamment par son caractère abrupte et précipité, qui ne correspond pas complètement au registre parodique de la première moitié du conte. Un élément de réponse se trouve dans la justification finale du narrateur, qui s'affirme contraint, comme dans le cas du premier affrontement de Vseslav, d'expédier la résolution du conte en quelques huitains. En parlant du banquet final, le poète explique :

Кабы к концу я не спешил рассказа,
Я всех бы вас туда же позвал;

Et lorsqu'il semble enclin à reprendre une narration plus détaillée, il se corrige :

Всё это клад для нашей писчей братьи,
И я бы мог... но, право, недосуг;
А вот что вам скажу: в гостях у сватьи
Владимир-князь с ней подолгу сам-друг,
По старине, вел ласково беседу
И так умел заговорить Проведу,
Что с той поры прошла ее вражда
И дружбою сменилась навсегда.

La précipitation du narrateur se ressent particulièrement, dans ses formules expéditives, notamment parce que la relation conflictuelle entre Proveda et le Prince Vladimir figure au départ comme un élément déclencheur de l'intrigue du conte et l'objet de la majeure partie du premier chant. Non seulement l'intervention a pour effet de bousculer le cours du récit, mais elle va même jusqu'à décevoir les attentes suscitées jusqu'alors, puisqu'elle aboutit à un final partiellement insatisfaisant. Difficile pour nous de déterminer dans quelle mesure ce « manque de temps » est un argument sincère ou inventé de toute pièce par Katenin, d'autant qu'après lui, Nekrasov se sert lui aussi du mécanisme narratif de la déception d'attentes, mais cette fois dans un but clairement parodique.

L'auteur de *Baba-Āga* figure en effet comme le plus zélé utilisateur des interventions de narrateur en vue de manipuler ostensiblement le cours du récit. Tout comme le fait Eršov pour passer de la grémille à Ivan, le narrateur de *Baba-Āga* intervient à plusieurs reprises pour justifier le changement de focalisation d'un personnage à l'autre. La particularité est qu'il se plaît à le faire au moment exact où la tension du récit atteint son paroxysme. L'exemple le plus représentatif se trouve dans le second chapitre, lorsque Bulat finit vainqueur de son affrontement épique contre le ravisseur de Lûbana. Le guerrier mortellement blessé s'écroule devant le héros, suggérant sa rencontre imminente et fatidique avec la captive, mais Nekrasov en décide autrement :

Хоть, по правилу, Булата
Оставлять бы здесь не надо,
А вести об нем лишь речь,
Но должно на час пресечь
Нам об нем повествованье:
Побуждает нас желанье
Повидаться час-другой
С Бабой злобною Ягой...

L'auteur reconnaît que son intervention intervient au moment le moins opportun, et qu'en le faisant il va contre « la règle », sous-entendu du conte, mais il décide de le faire quand même et s'emploie par la suite à raconter les origines de l'antagoniste principale de son conte.

Il est intéressant de voir que nous retrouvons toujours dans cette intervention la même combinaison de l'opposition et de l'intrusion du temps de l'énonciation que dans les exemples précédents. Mais le narrateur du conte de Nekrasov y invoque également une forme de libre arbitre, en parlant d'une simple « envie » de sa part de s'intéresser subitement au personnage de Baba-Âga, sachant que cette dernière était jusqu'alors absente du chapitre. À noter que cette spontanéité feinte du narrateur du conte en vers est en partie trahie au préalable par l'intitulé du chapitre en question¹, qui annonce dès le départ son objet. Peut-être est-ce là la raison pour laquelle le narrateur estime « devoir » parler de ce sujet. Toujours est-il que le narrateur joue manifestement avec les attentes de son interlocuteur, en grande partie afin de se détourner de cette « règle » qu'il reconnaît mais ne veut pas suivre pour autant. Un pied de nez similaire est fait lors de l'affrontement tant attendu entre Spiridon et Baba-Âga, qui, jusqu'alors présentée comme une créature invulnérable, est finalement vaincue en seulement quelques vers par le biais d'un raccourci narratif décevant :

С новой силой стал сражаться
И, что долго прохлаждаться,
Просто-запросто сказать -
Стал Ягу он побеждать.

À titre de comparaison, le combat du jeune guerrier contre le dragon de la sorcière fait quant à lui l'objet d'une description beaucoup plus élaborée.

Comme nous le voyons nettement dans le conte Nekrasov, ces interventions où le narrateur exprime son choix de parler ou non d'un sujet, mettent en lumière une tension entre ce qu'il faut raconter et ce qu'il n'est pas nécessaire, ou permis, de raconter à l'intérieur d'un conte. Ce mouvement de balancier est particulièrement visible dans les premiers paragraphes de la *Poule noire*, dans lesquels le narrateur semble lutter contre ses propres digressions en répétant « Но не о том теперь идет дело! », une expression

1 « о происхождении Яги и о прочем »

qui, en plus de fonctionner à nouveau sur une combinaison entre opposition et intrusion temporelle, a cette fois pour vocation de recentrer le récit sur son objet principal, à savoir le pensionnat. Un mouvement identique s'observe dans *Le Loup-garou*, quand le narrateur met un terme à quelques réflexions personnelles et rétorque : « Но довольно о тонкости простаков: посмотрим, что-то делает наш Артём. ». Les interventions de ce type n'ont donc pas seulement pour objectif de faire dévier la trajectoire du récit, mais plus largement de réorienter arbitrairement l'objet d'un discours émis à partir d'un niveau extra-diégétique d'énonciation.

Chez Žukovskij, la question de « ce qu'il y a à raconter » se manifeste plutôt à la fin de *La Tsarevna endormie*, cette fois sous la forme d'une question rhétorique. Le narrateur réalise qu'il est arrivé au bout de son histoire et se demande ce qu'il lui reste de pertinent à raconter. Constatant que le récit a atteint son terme, il comprend qu'il n'a plus rien d'autre à faire que de conclure. Sa façon de clôturer sommairement par le biais d'une formule n'est alors pas sans rappeler le caractère expéditif des derniers vers précédemment cités de Katenin :

Что ж осталось досказать?
Свадьба, пир, и я там был
И вино на свадьбе пил;
По усам вино бежало,
В рот же капли не попало.

Ces interventions, que l'on pourrait qualifier d'interventions de contrôle, ou de régie¹, semblent rendre apparentes les décisions prises par les narrateurs (et les écrivains ?) pendant l'élaboration de leur récit. Leur présence fait que l'espace textuel du conte littéraire se voit divisé en ce qui est de l'ordre du récit, et ce qui s'en éloigne, instaurant par ce biais un mouvement narratif dynamique que le narrateur est en mesure de manipuler librement. Selon ses choix et en fonction du discours dans lequel elles sont insérées, ces interventions peuvent tantôt rétablir l'immersion dans la fiction, ou au contraire l'ébranler voire la suspendre.

1 Nous empruntons ici le terme employé par Genette (*op. cit.*, p. 262).

Cette mainmise sur le cours du récit n'est toutefois pas exempte d'erreurs ou de manquements, et il arrive que le narrateur intervienne également en vue de résoudre ce qu'il interprète comme une lacune.

Lorsque le narrateur du conte de Pogorel'skij expose au début de son récit les conditions de vie d'Alěša à l'intérieur du pensionnat, il précise le nombre d'enfants qui y séjournent, les façons dont le jeune protagoniste occupe ses journées lorsqu'il est seul, puis évoque finalement la cour située derrière le bâtiment. L'endroit est déterminant pour le récit, car c'est là que se produit le sauvetage de la poule noire et par conséquent l'élément déclencheur du conte. L'introduction des informations relatives à la cour et au poulailler présente pour particularité de se faire par le biais d'une intervention de l'auteur, qui semble vouloir réparer une erreur de sa part :

Я забыл сказать вам, что к дому этому принадлежал довольно
просторный двор, отделенный от переулка деревянным забором
из барочных досок.

Le narrateur de *La Poule noire* n'est pas le seul à admettre son étourderie de cette façon. Nous retrouvons en effet un aveu similaire lorsque le narrateur, après avoir décrit Ivan Bogdanovič comme un fonctionnaire modèle, révèle son addiction cachée pour le jeu. Le narrateur de *Princesse Miluša* admet quant à lui à deux reprises avoir omis une information dans son récit, toutefois il semble estimer la seconde fois qu'il ne fait que préciser une évidence en réparant son erreur :

Я не сказал, но, верно, вам в догадку,
Что в образе Черnavы та же вновь
Проведа здесь за старую повадку
Свою взялась; [...]

Parler d'oubli dans un texte écrit a évidemment tout d'une justification feinte, dans la mesure où le format textuel autorise en principe les retours en arrière pour modifier ou corriger un passage lors de l'écriture. Nous le voyons bien dans les précédents exemples, l'argument de l'oubli sert en réalité surtout à souligner indirectement l'importance de l'information soumise. Plutôt que de véritables erreurs, nous pourrions alors plutôt parler d'erreurs « simulées » que l'auteur choisit de laisser visibles dans son texte. Une hypothèse sur les raisons de ce choix serait qu'il s'agit pour lui d'une

solution de facilité narrative, comme pour les interventions de contrôle citées précédemment, c'est-à-dire un moyen d'introduire un élément clé du récit sans justification ni besoin de satisfaire une cohérence préliminaire. Nous pourrions également y voir une façon pour l'auteur d'entretenir la présence du narrateur en surplomb du texte, ou bien de rappeler que le narrateur continue de prendre en compte le narrataire dans son énonciation. Comme pour les commentaires, admettre un oubli peut également permettre d'introduire une forme de spontanéité dans l'énonciation et de renforcer l'impression globale d'un geste discursif en plus d'une illusion de vocalité.

D'après nous, ces erreurs volontaires de narration ne sont pas éloignées des interventions de contrôle, puisqu'elles permettent elles aussi de réorienter le discours par l'intermédiaire d'une décision de l'auteur rendue visible sous forme écrite.

De ce point de vue, d'autres interventions provoquant un effet similaire pourraient être associées aux aveux d'oubli. Un exemple serait ce que nous qualifions de précisions par nécessité, qui se distinguent des commentaires informatifs par l'emploi d'une tournure impersonnelle impliquant un aspect impératif de l'intervention. Un usage remarqué s'observe dans *Le Petit Cheval bossu*, lorsque le narrateur introduit le personnage du serviteur du tsar, qui fera office d'antagoniste pour l'ensemble de la seconde partie du conte. À la suite de la priskazka, le récit reprend :

Вот неделей через пять
Начал спальник примечать...

... mais il est aussitôt interrompu, car le personnage du serviteur est mentionné pour la première fois. Le narrateur se voit alors contraint d'apporter dans l'immédiat quelques précisions :

Надо молвить, этот спальник
До Ивана был начальник
Над конюшной надо всей,
Из боярских слыл детей;
Так не диво, что он злился
На Ивана [...]

L'explication achevée, la narration reprend littéralement là où elle avait été laissée :

B. Le temps de l'énonciation extra-diégétique

Так, неделей через пять,
Спальник начал примечать,
Что Иван коней не холит,
И не чистит, и не школит;

Si la contrariété apportée par cette précision au sein du récit est à ce point perceptible, c'est en grande partie à cause de la façon dont Eršov choisit par la suite de reprendre son histoire. L'ajout d'un « donc » (*tak*) en tête de phrase semble en effet accuser la répétition mot pour mot des deux vers qui suivent, comme pour simuler la reprise contrariée d'une parole qui vient d'être interrompue. Par cette intervention, l'auteur se présente comme pleinement conscient de cette répétition, et semble reconnaître la maladresse que celle-ci peut illustrer.

Cette manière d'aborder activement la répétition à l'intérieur de son texte se distingue nettement des répétitions servant de marqueur populaire, car cette fois le narrateur paraît exprimer une préoccupation vis-à-vis de la qualité de sa narration, tout en attestant la connaissance globale dont il dispose par rapport à la construction de son texte et de son récit.

Odoevskij, Somov et Pogorel'skij vont de leur côté jusqu'à employer une formule de renvoi, de type « comme je viens de le dire », afin de signaler (et justifier) l'usage d'une telle répétition d'information. L'exemple tiré de la *Poule Noire* est à ce titre notable en raison de sa formulation aux allures d'oxymore : « как сказал я выше », qui rappelle subtilement (par la formule « plus haut » et non « plus tôt ») que le conte est avant tout un texte et qu'il reste perçu comme tel par son énonciateur.

Ces interventions de contrôle, qu'elles soient volontaires ou nécessaires pour le récit, seraient peut-être finalement à voir comme une reconnaissance de la part de l'auteur du caractère faillible de sa création. En agissant de cette manière, ce dernier peut s'éloigner aisément de l'objectif de l'élaboration d'un texte ou d'une œuvre parfaitement sophistiquée, pour plutôt se rapprocher d'une forme de spontanéité textuelle, d'apparence plus libre et authentique. Le fait est en tout cas que cette attitude semble tout à fait trouver sa place dans un genre comme celui du conte littéraire, car rappelons-le, le genre en Russie s'est en partie construit sur une rupture avec les codes du classicisme. Il faut dire aussi que nous retrouvons déjà une idée similaire dans une

célèbre formule des contes russes, que plusieurs auteurs ont justement reprise : « ... что ни в сказке не сказать, ни пером не написать! ». En plus de faire office d'intervention, cette phrase peut en effet être interprétée comme un aveu du narrateur au sujet de son incapacité à décrire de manière appropriée un élément de son propre récit. Ses mots soulignent également en parallèle son autorité sur l'élaboration du texte, mais aussi une forme d'impuissance, qu'il reconnaît.

Il convient ici de profiter de la mention du style populaire pour nous interroger brièvement sur le rapport que ce dernier peut potentiellement entretenir avec l'usage de l'intervention à l'intérieur du conte. Faut-il en effet voir cette présence du discours parallèle et intrusif de l'auteur avant tout comme un héritage de l'oralité ? Après tout, les conteurs commentent eux aussi leur récit, c'est d'ailleurs sur ce modèle que Dal' construit son propre style. Un argument serait donc d'attribuer la présence de ces interventions d'abord à une volonté de construire une atmosphère proche de l'oralité.

En l'état actuel, notre réponse rejoindrait celle formulée dans notre précédent chapitre, à savoir que tout emploi de l'intervention du narrateur ne signifie pas nécessairement une volonté de restituer dans son texte une ambiance de contage. À la place, il nous semblerait plus porteur de rapprocher ces interventions du concept de vocalité, exploré précédemment, d'autant plus qu'il n'est pas seulement question de la voix de l'auteur dans ces interventions, mais aussi du dialogue qu'elles instaurent avec le lecteur.

Mais avant de nous pencher plus en détail sur cet aspect, il convient de réunir nos premières observations au sujet des interventions d'auteur au sein du conte littéraire russe de la période romantique. Leurs effets, comme nous avons pu le constater, sont nombreux. Nous proposons donc de les résumer en quelques points :

L'intervention de narrateur a pour première propriété d'introduire un « je » à l'intérieur du récit du conte, dans lequel la troisième personne demeure dominante. Cette intrusion n'est toutefois pas seulement celle d'un individu responsable de la création du texte, mais également celle de la temporalité dans laquelle il s'inscrit. Son discours s'accompagne par conséquent d'un temps d'énonciation différent du temps de la diégèse. Pour le conte littéraire, nous pourrions plutôt parler d'un temps

d'énonciation extra-diégétique. À l'intérieur de ce temps, le conte n'est pas un univers, mais un récit en cours de réalisation qui se révèle au fur et à mesure que l'histoire est racontée. Il ne s'agit cependant pas de dire que tous les commentaires et les interventions de contrôle sont énoncés dans ce temps d'écriture, c'est-à-dire avant que la suite ne soit écrite, car tout porte à croire qu'une bonne partie d'entre eux sont en réalité des constructions en vue d'une mise en scène. Il serait en effet plus correct de dire que la présence de ces interventions laisse croire que le conte est en train d'être raconté au moment où elles sont formulées. Pierre Péju dirait qu'à travers ces prises de paroles du narrateur, l'auteur apparaît plutôt en sa qualité d'écrivain, c'est-à-dire comme quelqu'un à la fois en train de raconter et d'écrire. Celui-ci est acteur dans l'élaboration de son conte en plus d'y être physiquement engagé, ce qui explique l'impression d'instantanéité introduite par ses interventions. Enfin, bien que le temps extra-diégétique soit extérieur au temps de la diégèse, on remarque qu'il feint de s'en rapprocher sous certains aspects, en particulier avec le temps intra-diégétique en cours d'écoulement quand le narrateur corrige son discours en cours d'énonciation, parfois même de façon un peu artificielle.

La présence des interventions extra-diégétiques contribue par conséquent à créer autour du récit une atmosphère dans laquelle la narration de l'histoire n'est pas livrée à elle-même, mais est aussi enchâssé simultanément par l'énonciation active du narrateur, ainsi que la réception impliquée du narrataire.

3. La prise en compte du narrataire

Le narrataire, justement, se présente comme le second pôle à partir duquel se construit l'intrusion du temps du réel dans le conte littéraire. En raison de leur registre proche du discours du direct ainsi que du « je » qu'elles suggèrent ou affichent, les interventions extra-diégétiques ne semblent pas résonner dans le vide. Au contraire, elles paraissent être directement destinées au récepteur du conte, qui se voit même souvent interpellé personnellement au cours de la lecture. Ainsi, en plus d'un « je » présent en surplomb du récit, les interventions participent à l'introduction d'un « vous » (ainsi que d'un « tu », mais nous y reviendrons), qui lui sert de d'interlocuteur. Narrateur et

narrataire, auxquels on identifie respectivement l'auteur et lecteur¹, constituent alors une paire dont l'interaction se fait par l'intermédiaire du conte.

Mais qui est désigné par le « vous » auquel le narrateur s'adresse ? L'exemple de Sofia Del'vig, dont le nom est cité en exergue du conte de Somov, nous revient tout d'abord à l'esprit, et montre que le pronom « vous » (quand bien même il serait implicite, comme dans le *Conte de l'ours Briseur-d'os*) peut au minimum désigner une personne en particulier. Dans les contes d'Odoevskij (à l'exception des *Contes bigarrés*), c'est un lectorat plus large, mais tout de même restreint, que le pronom désigne : ce sont les lecteurs enfants. L'auteur s'adresse parfois directement à eux (« Любезные дети! ») et les apostrophe parfois pour les accompagner dans leur réflexion à l'issue de la lecture du conte, comme il le fait dans *Les Quatre sourds* ou *Moroz Ivanovič*. Dans ce dernier conte, sa dernière intervention, qui se place à niveau d'enfant, n'est pas sans rappeler la fin du *Coq d'or*, citée plus haut :

А вы, детушки, думайте, гадайте: что здесь правда, что неправда;
что сказано впрямь, что стороною; что шутки ради, что в
наставленьи, а что намёком.

Zontag, dans sa conclusion du *Fouet dans la sacoche*, va tout de même jusqu'à mettre en garde ses jeunes lecteurs par un avertissement dont la tonalité fantaisiste rappelle presque ce que l'on peut trouver dans certaines berceuses russes populaires :

Смотрите! будьте добрыми детьми! Не то, [Иван] скажет: кнутик,
вон из мешочка! И беда вам будет!

Côté adultes, il est plus rare qu'un auteur de conte littéraire s'adresse à un lectorat ciblé. La seule exception serait Katenin, qui fait le choix de remplacer l'avant-propos de *Princesse Miluša* par un message à l'attention du lecteur. Dans ses premiers vers, le narrateur se dit à la recherche d'un lecteur idéal, quand bien même, selon lui, il n'y aurait au final qu'une seule personne dans toute la Russie qui y corresponde :

[...] ищу: во-первых, дворянин,
И столбовой, служивый и военный,
Душой дитя с начитанным умом,
И русский всем, отцом и молодцом

¹ Nous anticipons ici la réflexion menée dans le chapitre 2 de la troisième partie.

En sachant que le conte a été adressé l'année précédant sa publication à Pavel Golicyn, qui a terminé son service militaire en même temps que le poète et également cousin de Nikolaj Golicyn, écrivain et ami proche de Katenin décédé en 1833¹, il ne paraît pas incohérent de penser que Katenin avait précisément son destinataire en tête lorsqu'il a établi ce profil au début de son conte. Le narrateur précise par la suite qu'à partir du moment où *Princesse Miluša* plaît à cet « honorable » lecteur, alors lui ne craindra pas la critique. La formulation demeure toutefois suffisamment vague pour désigner d'autres personnes (nous pourrions penser à Puškin, à qui le conte a également été envoyé en 1834²), mais rien ne dit que Katenin avait véritablement une personne précise en tête.

Si la question demeure irrésolue, c'est également qu'à la suite de cette apostrophe, Katenin ne mentionne plus du tout cet hypothétique lecteur qu'il tutoie. Le narrateur s'adresse à la place à un « vous » désignant cette fois spécifiquement les potentielles lectrices. Le narrateur interpelle en effet tour à tour les « jeunes et belles filles de seigneurs³ » puis les « mamans et tantines⁴ », expliquant à ces dernières qu'elles ont servi de modèle à la création du personnage de Proveda, et leur demande, pour cette raison, une clémence particulière envers elle. Contrairement au message de l'avant-propos, cette interaction entre l'auteur et les lectrices se voit maintenue tout au long du conte par des interventions ponctuelles qui visent à les interpeller directement. Du fait de ce lien établi entre les personnages féminins et leur modèle, les moments où le narrateur plaint la princesse sont aussi des moments où l'auteur adresse sa compassion aux jeunes demoiselles dont il s'est inspiré. Ainsi, après avoir décrit le quotidien de Miluša, enfermée dans le palais de sa tante et également dans une routine entre ouvrages de couture et de broderie, il s'exclame :

1 Г. В. Ермакова-Битнер, П. А. Катенин. *Избранные произведения*, М., Л., Советский писатель, 1965, с. 700.

2 Ermakova-Binter précise à ce titre que le premier huitain de Katenin reflète surtout sa piètre appréciation du lectorat de son époque, une opinion qu'elle rapproche justement de celle formulée par Puškin dans une de ses lettres à Pogodin. (*ibid.*, с. 48.)

3 « Любезные боярышни-девицы, Красавицы »

4 « Вы, матушки и тетушки! »

Ах! девушки, ах! красные, как ваше
Житье-бытье иной раз жалко мне!
Вы во сто крат милее нас и краше,
Но этот дар пришелся вам в цене:
Он дорогим свободы куплен златом;
Что невтерпеж сочтется нашим братом,
Вы терпите так тихо и умно,
Что любо, и не похвалить грешно.

Dans le quatrième et dernier chant, Katenin se sert encore de ce processus d'identification afin de demander l'avis de ses lectrices face au conflit opposant l'indulgence de Miluša envers le manque de fidélité de son fiancé, et la sévérité de Proveda, qui refuse de pardonner la tromperie dont elle a été elle-même victime. L'intervention prend cette fois l'allure d'une conversation simulée entre narrateur et narrataires, bien que lui seul ait en réalité la parole dans ce débat :

Скажите мне: что на ее бы месте
Вы сделали?.. молчите? добрый знак;
Вы молча мне сказали: «точно так».
Вы ж, тетушки почтенные, не строже,
Чай, были бы Проведы? [...]

Hormis son avant-propos, Katenin ne mentionne jamais le terme exact de « lecteur », ce qui le distingue d'Odoevskij et Somov, qui de leur côté associent clairement le pronom « vous » du narrataire aux individus en train de les lire. Comme Katenin, en revanche, il leur arrive de tenter de simuler une conversation entre les deux figures extra-diégétiques. Au début du *Loup-garou*, Somov explique par exemple les raisons qui l'ont poussé à écrire son texte, à la suite de quoi il entame son récit : « В одном селении... », avant de se reprendre aussitôt :

Вы, добрые мои читатели, верно, не спросите, как называется это селение, в какой губернии и в каком уезде лежит оно. Удовольствуйтесь же тем, что я вам буду рассказывать, и не требуйте от меня лишнего. Итак, дослушайте ж...
В одном селении [...].

Dans cet extrait, nous retrouvons d'une part l'emploi d'une répétition active, identique à celle relevée dans le *Petit Cheval bossu*, mais également une illustration

éloquente de la synergie entre textualité et vocalité, dans la mesure où même si Somov parle à ses « lecteurs », il les invite à « écouter » l'histoire qui suit.

Nous le voyons, le narrataire, tel qu'il apparaît dans le conte littéraire, n'est pas envisagé comme un destinataire passif par rapport au texte. L'activité permanente du narrateur semble se transmettre à son interlocuteur, qu'il invite, à son tour, à rester psychologiquement éveillé, voire parfois même critique, par rapport au conte qu'il est en train de lire. On peut à ce titre penser aux régulières apostrophes d'Odoevskij dans ses *Contes bigarrés*, qui encourage la réflexion de ses lecteurs par une répétition de la question « Как вы думаете? », et de nouveau à Katenin, qui anticipe les attentes et schémas de pensée de ses lecteurs : « Вы ждете тут Всеславовой измены: Ошиблись [...] ».

Le fait que les auteurs de contes littéraires envisagent une mise en scène où sont impliqués narrateur et narrataire explique sans doute aussi que plusieurs d'entre eux donnent à leur œuvre une portée idéologique.

Tous ne le font toutefois pas pour les mêmes raisons. Somov tient par exemple à respecter la soi-disant « croyance » selon laquelle tout conte est suivi d'une morale (peut-être s'inspire-t-il de Krylov), mais il ne se plie que partiellement à l'exercice et le fait sans aucun sérieux, et de manière plutôt satirique (l'auteur va même jusqu'à demander à ses lecteurs quelle serait selon eux la bonne morale pour conclure le *Loup-garou*, la seule lui venant à l'esprit étant de ne pas se faire passer pour un loup quand on en n'a pas l'habitude). Nekrasov n'est pas non plus un adepte de la morale, mais voit dans les interventions du narrateur une tentative d'influencer le jugement du lecteur sur les personnages, notamment en racontant les origines diaboliques de Baba-Âga, afin de bien faire comprendre que son personnage est vraiment, selon lui, le pire de tous :

Вот теперь, я чай, ясна
Вам причина, по которой
Ни с ленивцем, ни с обжорой,
Ни с разбойником она
Быть не может сравнена.

Mais l'influence des interventions extra-diégétiques va plus loin, dans la mesure où le détournement du personnage va progressivement mettre en lumière sa sensibilité insoupçonnée, finalement piétinée par le second protagoniste du conte. Le lecteur, face à ces revirements, se retrouve plongé dans un état de confusion en raison des fausses pistes semées par le narrateur.

Par rapport à l'ensemble des contes littéraires, c'est finalement surtout dans les contes pour enfants d'Odoevskij, Pogorel'skij et de Zontag, que l'influence morale est la plus clairement formulée, si bien que l'interpellation de l'enfant semble cette fois aussi servir une fonction pédagogique, voire même de transmission idéologique¹.

À titre indicatif, il convient de préciser que la deuxième personne du singulier est également employée (bien plus rarement que le « vous », ceci dit). Hormis le conte de Katenin, dans lequel le lecteur modèle est interpellé, et celui de Nekrasov, dans lequel l'un des personnages est tutoyé, le « tu » est en réalité surtout présent à travers les tournures proverbiales, comme le fait Dal' dans le *Jeune Sergent* : « Исподроволь и ольху согнешь, а вкруте и вяз переломишь! ». Il a donc surtout une valeur gnomique, plutôt que de désigner quelqu'un en particulier.

Pour en revenir plus largement à la question temporelle, il semble que nous puissions voir dans l'implication du narrataire au sein du conte littéraire un phénomène identique à celui provoqué par la présence du narrateur : l'intrusion d'une nouvelle temporalité. Toutefois, là où nous proposons de parler de temps extra-diégétique d'écriture, dans lequel le récit semble en train d'être raconté, créé, et surtout écrit, la présence du lecteur suppose en addition l'existence d'un temps extra-diégétique de lecture, c'est-à-dire une temporalité où le conte est un texte terminé et en cours de réception. Dans ce temps, le narrataire figure comme l'acteur principal. Ses réactions, suggérées, anticipées ou même mises en scène par le narrateur, apparaissent comme une réponse à l'énonciation extra-diégétique de ce dernier. Par effet d'identification, le narrataire se retrouve alors impliqué dans le processus de réception et reste ainsi actif par l'intermédiaire des interactions avec le narrateur. Autrement dit, les interventions du narrateur empêchent le narrataire de disparaître totalement du niveau d'énonciation extra-diégétique. Les

¹ Nous revenons plus en détail sur l'aspect moral du conte littéraire dans le quatrième chapitre de la deuxième partie.

apostrophes ponctuelles font que sa présence se réactualise, accentuant la situation d'énonciation en surplomb de la diégèse.

Au regard de l'ensemble des interventions de narrateur relevées, il paraît peu envisageable d'en répertorier une partie dans le temps d'écriture, et une autre dans le temps de lecture. Dans le conte littéraire, les deux temporalités ont plutôt tendance à se manifester simultanément pour se réunir en un même niveau d'énonciation caractérisé par l'interaction qu'il rend possible.

Cette convergence de temporalités autour de l'énonciation extra-diégétique s'observe en particulier dans un dernier élément encore non évoqué mais que l'on ne saurait ignorer, dans la mesure où il figure dans la quasi-totalité des contes littéraires étudiés : il s'agit de l'emploi du « nous » et surtout du possessif « notre ».

En citant plus haut un extrait du *Petit Cheval bossu*, dans lequel Eršov fait suivre la première personne du singulier par celle du pluriel, nous faisons remarquer la cohabitation des deux pronoms, qui suggère une différence entre un « je » subjectif du narrateur et un « nous » rassemblant en principe le narrateur et le narrataire dans un pronom commun. Outre le fait que la question du nous de modestie ne se pose pas, si les deux pronoms, singulier et pluriel, peuvent coexister, il nous semble voir dans l'usage de ce « nous » la somme des effets provoqués par les interventions que nous avons tâché de mieux comprendre jusqu'à maintenant.

Précisons tout d'abord que si le pronom figure tel quel dans certains contes littéraires, il est la majorité du temps surtout suggéré par le biais du possessif « notre », très fréquemment utilisé pour désigner les protagonistes des différents contes. Pour Pogorel'skij, il s'agit de « notre Alěša » et « notre poule noire », pour Somov « notre Artěm » et « notre Vdovinič », pour Zontag « nos aventuriers¹ », Žukovskij « notre tsar Matvej » et ainsi de suite.

Nous pourrions penser dans un premier temps que l'usage du possessif sert une intention de collectiviser les personnages du conte, voire même de les rappeler à leur statut de personnage folklorique (nous pensons par exemple aux nombreux « notre

1 « наши искатели приключений » (Зонтаг, *Господин и слуга*, *op. cit.*, s. 136.)

Ivan » de Eršov). Mais cet argument se retrouve compromis par le fait que le possessif reste précisément limité aux protagonistes, qu'ils soient originaux ou non, et non aux personnages plus canoniques du conte, comme le serait Baba-Âga (il n'aurait pourtant pas été surprenant pour Nekrasov ou Žukovskij d'en faire « notre Baba-Âga »). En cela, la piste d'une implication du narrataire semble plus plausible, d'autant plus que le possessif « mon » existe également dans le conte littéraire (*La Tsarevna morte* et *La Tsarevna endormie*), mais est largement minoritaire face à la profusion du possessif pluriel. Faire d'un protagoniste à la fois le personnage du narrateur et du narrataire est donc bel et bien un choix de la part de l'écrivain. Sans doute pouvons nous d'abord voir une façon pour lui d'encourager la construction d'un rapport affectif entre le lecteur (via le narrataire) et les personnages, afin de motiver l'immersion. Mais au-delà de cet argument, il nous semble voir dans l'usage de la première personne du pluriel un point de convergence permettant de relier dans l'énonciation écrite le temps de l'écriture avec le temps de lecture, et de souligner subrepticement l'alliance qui se noue entre auteur et lecteur lorsque tous deux feignent de croire le récit du narrateur.

Le « nous » évoque en effet à la fois une impression de partage et de simultanéité, si bien que le geste créatif apparaît comme concomitant avec sa réception, de telle sorte que tous les protagonistes du conte, qu'ils soient réels (auteur et lecteur), extra-diégétiques (narrateur et narrataire) ou intra-diégétiques (personnages) font partie d'un même ensemble. Nous pourrions alors dire que l'emploi du possessif enclenche un processus cognitif complexe pour le lecteur, en l'attirant à la fois dans l'adhésion à la fiction, tout en lui rappelant, de façon sous-jacente, son statut de lecteur ainsi que l'autorité de l'auteur en surplomb du texte. De la même manière, en faisant de son personnage « notre » personnage, l'auteur se déleste quant à lui d'une partie de son ascendance sur sa création, mais conserve et affirme en même temps le lien qui les unit au départ. À l'intérieur du conte, le protagoniste se voit de son côté marqué d'un symbole narratif qui lui donne plus de substance et d'importance, tout en rappelant parallèlement son statut de personnage fictif.

Finalement, l'emploi de la première personne du pluriel à l'intérieur du conte littéraire démontre avant tout que la présence des interventions extra-diégétiques à l'intérieur du récit n'est en rien une présence parasite, comme nous l'évoquions

précédemment. Au contraire, il nous semble que leur intrusion a un effet de mise en relief pour la fiction, précisément car ils l'enchâssent dans une temporalité secondaire consacrée à une interaction dont le récit fait l'objet.

Nous pouvons dire que rendre perceptible le temps extra-diégétique à l'intérieur du conte littéraire entraîne trois phénomènes majeurs dans le conte littéraire. Le premier est que cela permet de susciter une dynamique de narration dans laquelle le narrateur, comme le narrataire, sont actifs et impliqués physiquement comme psychologiquement. Le second effet est de rappeler le caractère fictionnel du récit en mettant ponctuellement à nu les mécanismes qui permettent son élaboration. Le troisième effet est d'offrir un espace dans lequel la fiction peut être vue d'un point de vue externe, c'est-à-dire changer de niveau de lecture, sans quitter complètement le conte.

Pour résumer, l'intrusion du temps du temps de l'énonciation extra-diégétique permet d'instaurer à l'intérieur du conte littéraire un mouvement de va-et-vient imprévisible entre immersion et sortie de la diégèse. Cette dynamique crée d'après nous un contraste nécessaire à la fiction pour lui permettre de fonctionner comme telle. Le texte rappelle en effet ponctuellement qu'il est un texte, ce qui facilite le processus, déterminant pour le conte, de « croire sans croire » à l'histoire qui est lue.

C. Passages et mouvements temporels

Le fait que l'on puisse distinguer à l'intérieur du conte littéraire un temps propre à la diégèse, et un autre, propre à l'énonciation du récit, suggère une mise en abyme des niveaux d'énonciation.

Ces deux niveaux se distinguent par leur rapport à la fiction : dans le temps diégétique, les événements du récit se produisent et sont directement vécus, tandis que dans le temps de l'énonciation, ils sont racontés et par conséquent, ne se produisent pas vraiment (même si parfois le narrateur fait comme si c'était le cas). Se pose alors selon nous la question des potentiels passages ou mouvements entre ces deux niveaux d'énonciation et entre la temporalité qu'ils incarnent.

1. Du temps diégétique au temps extra-diégétique

Certes, à première vue, sur le plan temporel, ces deux niveaux sont intrinsèquement incompatibles. C'est ce qui permet aux personnages de ne pas avoir conscience d'être des personnages, tout comme à l'ellipse de ne pas être ressentie comme telle dans l'univers en question. Ce qui est présenté comme propre à la diégèse ne peut donc en principe correspondre avec ce qui en est extérieur, car ils n'appartiennent pas au même plan d'existence. Mais l'analyse préalable des interventions extra-diégétiques suggère que le rapport entre ces deux temporalités peut être plus complexe qu'il ne le laisse entendre.

Nous avons par exemple évoqué précédemment le cas des contes s'achevant sur une morale ou un enseignement. Dans ces textes, le narrateur s'appuie sur ce qui s'est déroulé à l'intérieur du conte pour partager une observation, une remarque, afin d'influencer idéologiquement son destinataire. D'après nous, ce geste discursif, s'il n'est pas à proprement parler la marque d'un passage d'un niveau d'énonciation à un autre, semble en tout cas s'en rapprocher, dans la mesure où le narrateur se réfère à des événements qui ne se sont produits que dans la fiction pour encourager une prise de conscience, ou susciter une réflexion, cette fois hors de la diégèse.

Nous avons déjà observé cette « fuite » du discours intra-diégétique hors de la diégèse lorsque le narrateur compare les mains gelées de Rukodel'nica à celles des « pauvres gens » (que l'on situe sur le même niveau référentiel que le narrateur). Il ne s'agit toutefois pas là du seul cas de passage d'un plan à un autre, le narrateur du *Fouet dans la sacoche* semble par exemple chercher à donner corps au protagoniste du récit en le projetant dans le même niveau d'énonciation que celui du narrateur. Ce procédé sert plus précisément de conclusion au conte, qui, comme nous l'avons évoqué, s'achève entre autres sur un avertissement du narrateur à l'attention de ses potentiels jeunes lecteurs désobéissants. Si à ce moment-là du texte l'apostrophe se fait sur un ton plutôt fantaisiste, davantage destiné à faire peur et rire à la fois, le paragraphe qui suit apparaît quant à lui moins invraisemblable et bien plus sérieux :

Теперь повесть о кнутике в мешочке почти совсем забыта; вот почему на свете так много упрямых, сердитых, непослушных ребяташек. Но берегитесь, шалуны! [...] Глупости никогда даром не проходят! Почему вы знаете: может статься, еще в наши времена вам попадется какой нибудь Иван, с кнутиком, если не в мешочке, так за поясом, или в руках¹.

Ici, nous observons un passage du passé vers le présent, enclenché par le complément « de nos jours », qui se superpose à un second, cette fois entre la diégèse et le niveau d'énonciation. Le personnage d'Ivan se voit alors projeté dans la peau d'un Ivan référentiel, pouvant être n'importe qui, sous-entendu n'importe quel adulte « d'aujourd'hui ». L'attribut principal du personnage imaginaire, c'est-à-dire le fouet servant à punir les mauvais comportements, est quant à lui conservé et transposé dans une menace plus vague mais tout de même susceptible de se réaliser. Dans sa formule, Zontag place le temps de la lecture (propre au plan extra-diégétique) comme la suite chronologique du temps de la diégèse. La punition potentielle du narrataire enfant apparaît alors comme la concrétisation, ou le prolongement, d'un événement qui au départ relève purement de la fiction.

Cette manière de faire chronologiquement précéder le temps diégétique au temps de l'énonciation rappelle beaucoup la *Poule noire*, dans lequel, comme nous l'avons dit, sont régulièrement confrontés le Saint-Petersbourg et la société russe « d'il y a quarante ans » et ceux « d'aujourd'hui » (qui renvoient au plan de l'énonciation). À nouveau, le transfert ne se fait pas seulement du passé vers le présent, mais aussi de la fiction vers l'énonciation de la fiction ; la différence, par rapport au conte de Zontag, est que ce qui existait « à l'époque » n'existe plus « aujourd'hui » (sous-entendu, ce qui se produit et existe dans la fiction reste dans la fiction).

Cette fois, nous dirions que le passage se fait plutôt par un effet miroir, dans le sens où la fiction du conte est présentée comme un reflet (certes incomplet ou déformé) d'un référentiel extra-diégétique.

De ce point de vue, c'est la comparaison qui apparaît comme le véhicule principal du transfert du temps de la fiction vers celui de l'énonciation, comme lorsque le narrateur de la *Poule noire* invite subtilement à comparer la tenue (inventée) portée par Alěša le

1 A. П. Зонтаг, *op. cit.*, с. 231.

soir de l'invitation du directeur du pensionnat avec celles « actuelles » que connaît le narrataire. Dans le cas du conte de Pogorel'skij, nous pourrions dire que cette forme de passage est également grandement facilitée par l'argument supplémentaire du changement d'époque, qui permet de masquer le fait que le temps de la fiction n'existe *pas* derrière l'idée qu'il n'existe *plus*. Grâce à ce stratagème, l'univers diégétique dépeint dans le conte peut en effet plus facilement servir de référence, dans la mesure où il profite d'une assise chronologique vraisemblable. Ainsi, le fait que le pensionnat du conte n'existe pas dans le monde réel, tout comme les événements qui s'y produisent, se voit en partie justifié par le passage du temps. Les événements du conte prennent alors l'allure de faux souvenirs, ce qui a pour effet de les inscrire partiellement dans un autre plan d'existence dont relève le narrateur et donc d'alimenter une forme d'enchâssement.

L'argument chronologique n'est toutefois pas le seul permettant un passage du temps de la fiction vers celui de la narration par effet de reflet. Par le biais de leur narrateur, Odoevskij et Somov se servent par exemple plutôt du comportement de leurs personnages comme d'une base de comparaison avec laquelle le narrataire est appelé à s'identifier.

Dans le *Loup-garou*, Akulina est priée par les habitants du village de jouer de ses charmes pour faire en sorte qu'Artëm, le protagoniste du conte, tâche de savoir si le loup attaquant les troupeaux alentours est bien son père ou non. Pour l'encourager, ils lui promettent de nombreux cadeaux que la jeune femme, après mûre réflexion, finit par accepter. Le narrateur intervient alors et interpelle le narrataire, dans une volonté manifeste de justifier le comportement de son personnage par le fait que d'autres, sous-entendu de vraies personnes cette fois-ci, ne se privent pas pour accepter ce genre de « présents » :

[...] с одной стороны, боялась [Акулина] прогневить колдуна, который знал всю подноготную; с другой стороны, манили её подарки... а кто к подаркам не лаком? Спросите у стряпчих, спросите у судей, спросите у того и другого (не хочу называть всех поимённо): всякий если не словами, так взглядом припомнит вам старую пословицу: кто богу не грешен, царю не виноват!

Comme le fait Odoevskij dans *Moroz Ivanovič*, Somov s'appuie lui aussi sur une scène purement fictive pour établir un lien comparatif avec une situation extra-diégétique. À la différence de l'auteur du conte pour enfant, celui du *Loup-garou* se sert néanmoins de la profondeur psychologique de son personnage comme base de transfert. Une stratégie similaire s'observe en réalité aussi du côté d'Odoevskij, mais dans un autre de ses contes, les *Quatre sourds*, qu'il conclut par une anecdote personnelle. L'auteur s'appuie alors sur le ressort comique de la conversation de sourds, sur lequel l'intrigue de son conte repose, pour délivrer un enseignement à ses jeunes lecteurs. La comparaison n'est pas aussi directe que celle de Somov toutefois, car le passage du temps diégétique vers celui propre à l'énonciation passe par une première interprétation du narrateur, avant que ce dernier joue à son tour le rôle de passeur d'une réflexion, cette fois destinée à l'attention du narrataire.

Le narrateur prend en effet comme point de départ un énoncé gnominique, d'après lequel il y a dans le monde « des gens qui, même s'ils ne sont pas sourds, ne valent pas mieux qu'un sourd », puis enchaîne sur une histoire personnelle servant d'illustration. Il explique que l'un de ses amis n'écoutait jamais ce qu'on lui disait, si bien qu'il a fini par devenir « un bougre d'idiot » (*durak durakom*), après quoi il prie ses jeunes interlocuteurs de ne pas faire de même :

Сделайте милость, друзья, не будьте глухи! Уши нам даны для того, чтобы слушать. Один умный человек заметил, что у нас два уха и один язык и что, стало быть, нам надобно больше слушать, нежели говорить.

Le miroir déformant des *Quatre Sourds* apparaît donc sous la plume d'Odoevskij comme une illustration symbolique et caricaturale d'une situation et d'un comportement cette fois véritable selon lui, et qu'il convient d'éviter. De ce point de vue, ce qui se passe à l'intérieur du conte finit par avoir une incidence sur une temporalité qui la dépasse. Le passage ne se fait non pas d'un point de vue matériel, mais plutôt moral, dans le sens où le conte est désormais susceptible de se manifester à la conscience du lecteur lorsque celui-ci est confronté à une situation qu'il perçoit comme similaire à ce qu'il a lu.

Ce phénomène de reflet d'une situation extra-diégétique à l'intérieur de la diégèse, qui entraîne ensuite un transfert inverse du niveau fictif à celui de l'énonciation, ne s'observe pas de manière aussi évidente dans tous les contes littéraires russes du corpus¹. Le facteur le plus déterminant demeure en effet l'intervention de narrateur, qui sert de passerelle principale à ce transfert entre temporalités. Sans doute est-ce pour cette raison que l'on retrouve les deux types d'effet miroir présentés ci-dessus réunis dans *Princesse Miluša*, le narrateur du conte de Katenin étant très présent à l'intérieur du texte.

Si un transfert allant du temps fictif vers le temps de l'énonciation est donc possible, le fait est que le mouvement inverse l'est également. Nous ne parlons pas ici des interventions du narrateur en général, qui, comme nous l'avons dit, demeurent en surplomb de la fiction et n'entrent pas, par exemple, en contact direct avec les personnages. Leur rôle reste celui de passerelle.

Le passage vers la fiction s'observe selon nous plutôt dans un type spécifique d'interventions que l'on retrouve dans plusieurs contes littéraires et qui jouent elles aussi sur la superposition du temps de la fiction avec le temps du passé. Cette fois, en revanche, le passage ne se fait pas par effet de comparaison entre « autrefois » et « aujourd'hui », mais dans l'influence de la mémoire du narrateur sur le déroulement de la fiction. Autrement dit, le passage se manifeste lorsque le narrateur explique ne pas connaître certains éléments de l'histoire qu'il raconte.

Rappelons-nous, le narrateur de *L'Ours Briseur-d'os* situe la diégèse dans une époque « au-delà de notre mémoire », ce qui rappelle le conte Zontag, dans lequel comme nous venons de le voir l'histoire est à « pratiquement oublié[e] ».

En associant de cette manière leur conte au mécanisme du souvenir du narrateur, les auteurs autorisent l'influence de l'oubli ou de la méconnaissance sur la narration. Il n'est alors pas rare d'être confronté au cours de la lecture à une forme d'incertitude de la part du narrateur, en contraste marqué avec son apparente omniscience initiale.

¹ Nous verrons en revanche dans le quatrième chapitre de la deuxième partie que la vraisemblance psychologique, morale ou sociale servant de base à cet effet miroir, est une caractéristique principale du genre.

Cette contradiction fait en réalité surtout partie d'une mise en scène, comme le montre *Le Sanglier Sauvage* où le narrateur se réjouit tout d'abord à l'idée « d'écrire » un conte, puis prétexte peu après un oubli dès les premiers vers de son histoire, sans doute pour éluder la question de l'identité du roi qui figure dans son conte :

Жил-был король; предание забыло
Об имени и прозвище его;

L'usage le plus remarqué de l'oubli s'observe dans le *Conte du cadavre*, qui permet au narrateur de clôturer son récit sur deux fins hypothétiques. Prétendant comme dans l'œuvre de Âzykov une perte d'informations causée par le passage du temps (« Предание не сохранило окончания сего необыкновенного происшествия »), le narrateur se raccroche à quelques rumeurs laissées à l'appréciation du narrataire pour achever son conte. Le temps de la fiction se scinde alors en deux récits divergents, chacune aboutissant à une issue qui lui est propre. Dans la première ligne temporelle, le cadavre retrouve son propriétaire aux dépens du protagoniste :

[...] в одном соседнем уезде рассказывали, что в то самое время, когда лекарь дотронулся до тела своим бистурием, владелец вскочил в тело, тело поднялось, побежало и что за ним Севастьяныч долго гнался по деревне, крича изо всех сил: «Лови, лови покойника!»

... tandis que dans la seconde, il continue de le solliciter afin de récupérer ce qui lui appartient :

В другом же уезде утверждают, что владелец и до сих пор каждое утро и вечер приходит к Севастьянычу, говоря: «Батюшка Иван Севастьяныч, что ж мое тело? когда вы мне его выйдите?» – и что Севастьяныч, не теряя бодрости, отвечает: «А вот собираются справки». Тому прошло уже лет двадцать.

La contradiction narrative est à nouveau particulièrement notable ici, dans la mesure où au cours de la première partie du conte le narrateur s'emploie, grâce à son statut omniscient, à retransmettre avec précision certains souvenirs du personnage principal. L'argument de l'oubli n'est donc pas fait pour être cru, mais sert bien de mise en scène permettant de donner au conte l'allure d'un faux souvenir perdu dans le temps. Il n'est également pas impossible qu'Odoevskij ait fait ce choix pour la simple raison qu'il n'est

pas parvenu à choisir la chute de son histoire. Mais c'est surtout le narrateur qui se discrédite, en se déroband à son statut. Toujours est-il que le passage du temps de l'énonciation vers celui de la diégèse s'observe ici clairement, puisque les contraintes liées à la mémoire du narrateur ont pour effet de modifier de manière substantielle ce qui se déroule à l'intérieur de la fiction.

Plutôt que l'oubli, Eršov privilégie dans son conte l'argument de la méconnaissance. Nous l'avons déjà remarqué en citant précédemment l'extrait où la narration quitte la grémille pour revenir à Ivan. Pour rappel, le narrateur prétend ne pas savoir si le poisson est retourné dans l'étang reprendre sa dispute avec le carassin, et se sert de cette supposée ignorance comme d'un prétexte pour reprendre l'histoire du côté, cette fois, de son véritable protagoniste.

Nous pourrions ajouter à cet exemple une strophe présente plus tôt dans le conte, où Eršov associe l'emploi de formules populaires à une supposée méconnaissance du récit de la part du narrateur :

Едут близко ли, далёко,
Едут низко ли, высоко
И увидели ль кого —
Я не знаю ничего.
Скоро сказка говорится,
Дело мешкотно творится.
Только, братцы, я узнал,
Что конёк туда вбежал,
Где (я слышал стороною)
Небо сходится с землёю,
Где крестьянки лён прядут,
Прялки на небо кладут.

La stratégie narrative est ici sensiblement la même que celle employée par Odoevskij ou Âzykov, à savoir reconnaître une incertitude au sujet de l'histoire pour accélérer son déroulement et orienter l'attention du lecteur sur les éléments qui vont suivre. La fonction de ces interventions est donc sensiblement elliptique, ce que l'on constate aussi dans *Ašik-Kerib* (« забыл он свою Магуль-Мегери или нет, не знаю, только срок истекал »), *Princesse Miluša* (« Далек ли тут, не наводил я справки; Но всё равно: он там; ») et dans deux contes de Žukovskij, *La Tsarevna endormie* et *Le Tulipier* :

C. Passages et mouvements temporels

У царя двенадцать блюд [...]
Приготовили обед;
А двенадцатого нет
(Кем украдено оно,
Знать об этом не дано).

La Tsarevna endormie

Однажды жил, не знаю где, богатый
И добрый человек.

Le Tulipier

Il est intéressant de noter que ces deux textes ont en commun d'être des adaptations reconnaissables de contes des Grimm, si bien que la méconnaissance admise par le narrateur (en particulier dans la formule choisie pour le premier conte) peut être lue comme une subtile référence envers ces textes antérieurs. Si le narrateur dit ne pas savoir, c'est d'une certaine manière que dans les contes dont il s'inspire, l'information est déjà manquante.

Du côté de Katenin, le prétexte de la méconnaissance permet plutôt d'installer une distance entre lui et ses personnages, ce que l'on peut voir comme un autre résultat possible de la porosité entre les plans d'énonciations. Par ce procédé, le personnage semble en effet doté d'une conscience propre, ce qui rend le narrateur incapable de comprendre ou justifier les actions qu'il raconte. Par rapport à l'ensemble des acteurs du conte, le narrateur se distancie le plus de Proveda (qu'il dit pourtant avoir créée au début du texte), en expliquant d'abord ignorer d'où proviennent les plantes utilisées par la magicienne pour confectionner une ceinture magique permettant de freiner les passions de sa nièce, puis en affirmant ne pas comprendre l'entêtement de son personnage dans son refus de permettre à Miluša d'épouser Vseslav :

Зачем она так силится чрезмерно
Не допустить до свадьбы их, ей-ей!
Не знаю сам и не скажу наверно:

La fonction elliptique de l'intervention n'est ici pas exploitée par Katenin. À la place, le narrateur agit de la même manière que dans le conte d'Odoevskij et ses deux fins potentielles, il émet des suggestions :

Милушин ли покой так дорог ей,
Иль на сердце, хоть не покажет вида,
Лежит как гнет давнишняя обида,
Иль что теперь племянница как дочь
При ней, а там, что замуж, то и прочь?

Quelle que soit la fonction narrative prêtée à ce type d'intervention, le résultat obtenu demeure néanmoins bien le même, c'est-à-dire un jeu de désaveu du narrateur omniscient, remplacé par un narrateur non omniscient et relativement impuissant.

Nous retrouvons finalement derrière ce stratagème la même distanciation que celle provoquée par l'emploi stylistique du registre populaire (il n'est d'ailleurs pas anodin que l'extrait tiré du *Petit Cheval bossu* comporte également des formules populaires). La particularité est cette fois que l'auteur n'a pas nécessairement besoin de moduler la voix de son narrateur. À la place, il peut transférer une part de l'autorité des passages entre les plans d'énonciations en donnant à la fiction des allures de récit soumis aux contraintes de la mémoire, ce qui fait du narrateur non plus un créateur, mais un transmetteur. Toutefois la mise en scène, là non plus, n'a pas pour objectif d'être crue, ce qui explique les contradictions non résolues dans *Le Cadavre sans propriétaire* et *Le Conte du sanglier*, relevées plus haut.

Au regard de l'ensemble des contes littéraires étudiés, les cas de passages allant d'un plan d'énonciation à un autre demeurent ponctuels et plus ou moins visibles en fonction de la présence du narrateur à l'intérieur du texte. Mais si l'argument de l'oubli demeure d'après nous le cas le plus répandu de passage entre le niveau extra et intra-diégétique, il convient de signaler l'existence, plus discrète, d'une autre forme de passage temporel.

Dans *Baba-Âga*, le narrateur de Nekrasov se distingue en effet en s'adressant directement à ses personnages. Contrairement à l'usage général, son intervention n'est donc pas uniquement en surplomb du récit, mais parvient à atteindre le personnage, de sorte que celui-ci puisse l'entendre et même lui répondre. Cette prise de contact s'effectue en deux temps. Une première fois, le narrateur annonce le lever du jour et encourage ses personnages (plus particulièrement Bulat) à se réveiller pour que le cours du récit puisse reprendre. Sa posture se rapproche alors presque de celle d'un metteur en scène :

Вот утро. Люди, пробудитесь,
Пора вам действовать, пора!

Le second contact est quant à lui plus direct et s'adresse cette fois à Serp, l'un des trois chevaliers partis avec Bulat à la recherche de la princesse capturée par Baba-Âga. L'intervention se place à la charnière de deux épisodes du sixième chapitre. Nous quittons Bulat et sa sœur, tout juste transformés en pierres par la sorcière, pour retrouver les plaines. Le narrateur dépeint alors un tableau nocturne de la nature, où il finit par apercevoir la silhouette d'un voyageur, qu'il interpelle :

Кто ты, путник одинокой,
Едешь близко иль далеко?
Из палат ты, иль твой дом
Не сияет серебром?
Для чего ты среди ночи
Гонишь лошадь что есть мочи -
Иль, уставши от пути,
Хочешь кров скорей найти?

L'absence de guillemets suppose un discours toujours inscrit dans la narration, mais le personnage en question lui répond, cette fois par un discours entre guillemets :

« Еду я из стран далеких,
Из палат царя высоких,
И гоню и день и ночь
Чтоб найти цареву дочь,
Изломать колдунье кости –
Я за тем к ней еду в гости,
Я царев посланный Серп:
На щите горит мой герб,
Меч в руке моей широкий... »

À la suite de cette forme singulière de conversation, la narration reprend de manière classique. Le passage surprend néanmoins par le rapprochement inattendu entre les discours extra-diégétique et intra-diégétique qui y figure. Nous pourrions alors presque parler du franchissement d'un quatrième mur, le temps de deux répliques. À leur lecture, le rapport vertical entre le narrateur et le personnage semble en effet reconsidéré, au profit d'une répartition plus horizontale des instances. Ce type de mise en scène peut faire écho à celle construite par Odoevskij dans les dernières lignes de *La Cornue*, lorsque le protagoniste narrateur se dit avoir recueilli les contes laissés par les

personnages avec qui il a conversé un peu plus tôt, faisant de lui un personnage à son tour.

Néanmoins le fait que cet extrait de *Baba-Ága* nous conduise à employer un lexique théâtral pour l'analyser semble ici surtout nous encourager à établir un rapprochement avec *L'Oiseau de feu*. Dans notre exploration des interventions extra-diégétiques, nous avons été contraint de garder ce texte de côté, du fait du manque de narrateur qu'implique sa forme spécifique (les didascalies étant trop rares pour compenser cette absence).

Le fait est pourtant que le conte n'a pas été écarté en raison d'une absence de passage d'un plan à un autre, mais plutôt car il représente à ce titre un cas particulier, méritant une attention elle aussi particulière.

Dans *L'Oiseau de feu*, la présence d'un discours extra-diégétique s'observe en effet d'une part dans le caractère parodique de l'œuvre, mais également dans la façon dont certains des personnages effleurent l'instance de narration par leurs répliques chargées d'un double sens. Rappelons que le « conte dramatique » de Ázykov reprend fidèlement l'intrigue du conte populaire du même nom (plus précisément la version que l'on trouve dans le recueil *Les Balades du grand-père*). L'histoire est donc racontée en prenant en compte l'existence d'une base de connaissance empirique que le destinataire (lecteur ou le spectateur russe) est fortement susceptible de posséder (du moins aux yeux de l'auteur). La résolution de l'intrigue n'est par conséquent pas l'objet principal du conte, puisqu'elle est virtuellement déjà connue, de même que les rôles des personnages ou encore leurs attributs. En écrivant sa pièce, Ázykov choisit précisément de jouer sur cet effet de reconnaissance, en faisant en sorte que ses personnages paraissent partiellement conscients de leur statut à l'intérieur du conte. Un exemple éloquent serait le tsar Vyslav, qui dit de son fils qu'il a agi « comme un héros » en arrachant une plume à l'oiseau de feu. Ivan, quant à lui, estime être quelqu'un de « très chanceux », une réflexion partagée par ses frères, qui de leur côté le voient surtout comme « le fils préféré » de la famille. Les sous-entendus dissimulés derrière ces répliques rappellent la présence d'un niveau implicite d'énonciation qui a conscience de l'existence de ces double sens.

Il ne paraît alors pas surprenant de voir que le destin figure comme un thème récurrent du conte de Âzykov. Présenté comme une force poussant les personnages à agir parfois contre leur gré, le destin ainsi invoqué semble en réalité surtout correspondre à l'intrigue originale du conte, dont le déroulement ne peut être contredit.

Cet aspect inéluctable du récit s'observe une première fois de façon subtile, lorsque le tsar demande à ses deux fils aînés de partir à la recherche de l'oiseau. Une fois leur accord donné, le souverain rétorque : « Я это знал, друзья; Предвидел я, что будет ваш ответ решителен », et se targue donc d'avoir anticipé une réponse qui pouvait n'être que positive pour permettre au récit de suivre sa trajectoire. Cette mainmise d'un prétendu destin sur le cours de l'histoire se manifeste de façon bien plus évidente lors de la première rencontre entre le loup gris et Ivan, une fois que l'animal a dévoré le cheval du protagoniste. Le jeune prince en larmes se lamente, suscitant la pitié de son futur partenaire qui se justifie ainsi :

[...] Ведь я почти невинен,
Что твоего коня я растерзал:
Я только был орудием судьбы
И действовал невольно, исполняя
Ее закон, жестоко непреложный.

Le Loup invoque l'écriteau lu par Ivan en amont du chemin, qui présageait la perte du cheval, toutefois le « destin » qu'il accuse semble s'étendre plus largement au conte, dont il est finalement bel et bien « l'instrument ». Il en va par la suite de même pour Ivan, qui après avoir cédé à la tentation présentée par la bride dorée du cheval du tsar Afron, explique ne pas comprendre lui-même ce qui l'a poussé à agir ainsi, malgré les avertissements de son partenaire. Le lecteur devine quant à lui qu'il ne pouvait pas en être autrement :

Я шел, твердя в уме твои слова:
«Не брать узды! не брать узды!», и этак
Добрался до конюшни, и в нее
Вошел, взглянул: а на стене узда!
Я и теперь еще не понимаю,
Как я тогда смешался, я забыл
И твой приказ... и самого себя;

Juste avant, le loup se félicitait justement des qualités de son « preux » (*vitâz*'), tout en soulignant sa prédisposition problématique à oublier ses conseils au moment même où il doit les respecter.

S'ils ne sont donc pas conscients d'être des personnages de contes, les protagonistes de *L'Oiseau de feu* semblent en tout cas se rapprocher sérieusement de cette réalisation qui touche à l'instance narrative. Leur façon d'énoncer à leur insu des mécanismes narratifs propres au conte, comme la répartition du rôle des personnages, ou encore la répétition d'une même épreuve (ici l'échec d'Ivan), provoque avant tout un effet comique, mais fait également entrer une part de textualité à l'intérieur de la diégèse. Derrière ces paroles, c'est finalement surtout la figure de *Âzykov* que l'on perçoit, ainsi que son intention de caricaturer les codes du conte en les rendant visibles au point de paraître grossiers.

L'intervention de narrateur figure donc bel et bien comme un artifice qui installe une distance entre l'énonciation et la fiction dans le conte littéraire et un moyen d'établir des passages de l'un à l'autre. Plus précisément, il semble que le mouvement de va-et-vient entre temporalités intra et extra-diégétiques dont nous parlions précédemment en soit ici le véritable moteur, puisqu'il paraît entraîner occasionnellement dans son sillage une porosité entre les niveaux de discours.

Pour le conte littéraire russe de la période romantique, nous ne pouvons donc pas véritablement parler d'une cohabitation purement conflictuelle entre le niveau extra-diégétique et diégétique, ni d'une présence simultanée de deux temporalités isolées. Le fait est qu'une communication et un transfert entre les deux sont effectivement possibles, et que lorsqu'ils se produisent, les voies empruntées sont sensiblement les mêmes, quels que soient le texte ou l'auteur impliqués : il s'agit dans un sens d'interpréter une situation fictive comme une référence extra-diégétique, et dans l'autre d'intégrer à l'intérieur de la diégèse des éléments qui rappellent son statut fictionnel..

Mais à présent que nous avons pu démontrer dans quelle mesure le temps de la fiction et le temps de l'énonciation peuvent entrer en contact, une autre question se pose à nous : existe-t-il d'autres formes de passages temporels à l'intérieur du conte littéraire, cette fois propres au temps interne à la diégèse ?

2. Les mouvements temporels à l'intérieur de la diégèse

Sur le plan diégétique, lorsque l'intrigue d'un conte se déroule sur plusieurs années, ne peut-on pas y trouver par exemple les traces d'un passage d'une époque à une autre, en particulier si un élément narratif placé au début du conte finit par trouver tout son sens à la fin ? De la même manière, lorsque le narrateur dit s'être inspiré d'un document antérieur pour raconter son conte, ne peut-on pas voir dans son récit la matérialisation d'un transfert du passé vers le présent ? Avec ces interrogations, nous cherchons finalement à établir si ces interactions ne s'inscrivent pas dans une caractéristique plus vaste, cette fois clairement partagée par tous les contes littéraires russes de la période romantique, à savoir leur position intermédiaire, à la croisée d'une multitude de temporalités et niveaux d'énonciation.

Au niveau intra-diégétique, tout d'abord, plusieurs types de passages peuvent a priori être identifiés sur le plan temporel.

Le premier est à associer au thème récurrent de l'héritage, mis en avant dans de nombreux textes. Le plus connu est probablement *Le tsar Saltan*, dont toute l'intrigue tourne autour d'un fils dépossédé de l'héritage de son père et qui s'efforce de le retrouver. Dans *Le Chat botté*, même s'il s'agit d'une traduction, Žukovskij choisit également comme point de départ l'héritage d'un père à son fils. Le poète en fait également l'impulsion initiale du *Loup gris*, lorsque le tsar Dem'ân promet la moitié de son royaume au fils qui saura capturer le responsable des vols de pommes d'or. D'ailleurs, si la thématique s'oublie à mesure que le conte progresse, en particulier lors du second épisode centré sur Košej, elle refait surface à la fin, une fois le royaume sauvé par Ivan, « nommé héritier » (*naslednik*) par son père jusqu'à ce qu'il lui cède le trône. Il arrive sinon que l'héritage ne soit pas matériel, mais plutôt moral, en particulier dans *Moroz Ivanovič* et *La Cruche brisée*, où la protagoniste enfant reçoit des enseignements de la part de deux figures sages et d'apparence âgée. Katenin fait quant à lui de l'héritage moral un objet de conflit, en faisant se confronter Proveda et le prince Vladimir par l'intermédiaire de Miluša et Vseslav. Les deux jeunes personnages ne voient d'ailleurs pas particulièrement ce passage de témoin d'un bon œil, le protagoniste

reprochant justement à Proveda de lui faire payer les torts commis au départ par Vladimir, avant d'élargir son cas à toute une génération :

Владимиром обижена Проведа,
А я держи ей за него ответ,
Я год платись! но за отца и деда
Таких долгов иному на сто лет;
Им пир, а нам в чужом пиру похмелье!
Их грех, а нам безгрешное веселье
Запрещено! [...]

Mais si l'héritage figure comme une thématique récurrente du conte littéraire russe, c'est en particulier dans les textes de Somov qu'il tend à occuper une place centrale. Dans *Le Loup-garou*, par exemple, la transformation du protagoniste en loup à laquelle l'œuvre doit son titre résulte précisément d'une transmission d'un père à son fils.

Le vieux sorcier Ermolaj se rend en pleine nuit dans la forêt afin d'accomplir un rituel lui permettant de changer de forme. Son fils Artëm, à la demande de sa fiancée, elle-même envoyée par les villageois, le suit et l'observe accomplir le prodige. Puis, désireux de marcher dans ses pas, le jeune homme répète avec exactitude le rituel et se retrouve lui aussi changé en loup. Toutefois, il n'a pas pensé à attendre le retour de son père pour voir comment celui-ci parvenait à reprendre forme humaine. Pris au piège de sa peau de bête, le protagoniste devra son salut à sa fiancée et surtout à son père, qui viendra le libérer du sortilège.

Dans ce conte, le rapport entre les deux personnages marque par sa profondeur et sa complexité. Il est en effet précisé qu'Artëm est le fils *adoptif* d'Ermolaj, qui l'a recueilli alors qu'il était orphelin¹. Dans le village, cette adoption a fini par véritablement s'officialiser lorsque le jeune garçon s'est vu appelé par son nouveau patronyme, Artëm Ermolaevič. En raison de son air benêt, Artëm a malheureusement rapidement fait l'objet de moqueries, ce qui, selon la rumeur, aurait poussé le sorcier à se changer en loup pour punir les mauvaises langues en dévorant quelques bêtes de leur bétail. Lorsque Akulina demande au jeune homme d'aller enquêter sur son père, Artëm avoue avoir peur du vieil homme, non pas en raison des bruits disant de lui qu'il est un sorcier,

1 Le terme exact en russe est « бобыль », qui désigne plus spécifiquement un paysan n'étant rattaché à aucune terre.

mais tout simplement car il pourrait le réprimander. Cette crainte est d'ailleurs ce qui poussera ensuite Artëm à interrompre son échappée sous forme de loup, réalisant que les fourches tenues par les paysans voulant le chasser pourraient déchirer le manteau lui faisant office de fourrure, et qu'il devra se justifier de cela face à son père :

Сначала он храбрился, бросался то на того, то на другого, щетинился, скалил зубы и щёлкал ими; но наконец робость его одолела: он знал, что, в силу заговора, его не убьют и даже не наколотят ему боков; но могут ощипать на нём шерсть, оборвать хвост, и тогда — как он явится к строгому своему отцу в разодранном балахоне и с оторванными полами? Беда!

L'attitude coupable d'Artëm face à Ermolaj, venu le débarrasser de sa peau de loup à la fin du conte, prolonge jusqu'aux dernières lignes du récit la mise en avant de ce rapport à la fois doux et naïf d'un fils à son père, et inversement.

Dans *Le Loup-garou*, l'hérédité apparaît donc comme le moteur principal de l'intrigue, en particulier en raison des problèmes causés par sa réalisation prématurée. Artëm, n'étant pas prêt à endosser la peau de loup de son père, profite dans un premier temps de la nouvelle liberté que lui confère sa nouvelle apparence, puis réalise, trop tard, par manque de maturité, le piège dans lequel il s'est retrouvé pris. Redevenu humain, le jeune homme apprend de son erreur et est pardonné par son père. Sa métamorphose en loup figure alors comme une étape transitoire de son passage initiatique à l'âge adulte, puisqu'à la suite de cette aventure, Artëm se marie avec Akulina et finit bien plus tard par rejoindre les doyens de son nouveau village.

Trois ans après la première publication du *Loup-garou*, Somov poursuit son exploration du thème de l'héritage père-fils en écrivant le *Conte de Nikita Vdovinič*. Le protagoniste éponyme, âgé de douze ans, est immédiatement présenté comme le fils d'un ivrogne. L'homme, noyé dans sa consommation d'alcool, est au début du conte retrouvé mort sous un banc, laissant sa famille démunie.

Nikita est ainsi montré comme le digne fils de son père : « и тот по отцу пошел », non pas en raison de son usage de la boisson, car encore trop jeune, mais du fait de sa prédisposition au jeu plutôt qu'au travail. Cette continuité filiale se poursuit dans le cimetière du village, lorsque Nikita retrouve son père revenu d'entre les morts sous

forme de squelette. L'homme voit à son tour dans son fils son propre reflet : « ты весь в меня, и личиком и станком, и разумом и умом » et lui offre son aide pour obtenir un osselet magique, permettant d'exaucer les vœux. À la différence du *Loup-garou* et des autres contes où il est question d'un protagoniste héritant de son père, la transmission intergénérationnelle ne s'arrête pas là pour Nikita, car après avoir obtenu l'objet magique, il devient adulte, puis père, à son tour. Souffrant de la vanité de son épouse, le protagoniste finit consumé par l'usage de son osselet magique et se réfugie à son tour dans l'alcool. Son fils Ivan, à l'approche de ses treize ans, récupère à son tour l'objet magique, mais le perd malencontreusement au jeu, entraînant la disparition soudaine de tous les bienfaits que l'osselet a exaucés. La trajectoire de Nikita connaît alors sans surprise la même issue que celle de son père :

Так-то от лукавого сатаны, да от сумбурщицы жены, да от сынка дурака, да от своего хмеля беспутного, беспросыпного Никита Вдовинич потерял все: и счастье, и богатство, и людской почет, да и сам кончил свои живот, ни дать ни взять, как его батюшка, в кабаке под лавкой.

L'héritage est donc dans ce conte porteur d'une forme de malédiction pour les personnages, il est le véhicule d'un vice transmis d'un père à son fils, qui le transfère à son tour à son propre fils, et ainsi de suite.

Ce passage de témoin entre générations n'est pas sans rappeler ce que l'on peut trouver dans certains récits épiques, comme l'histoire de Eruslan Lazarevič, dont les exploits sont suivis de ceux de son fils, qui marche dans les mêmes traces que lui. Nous pourrions également y voir un écho au roman, en particulier dans la façon dont les personnages évoluent au fil du récit. Odoevskij explore d'ailleurs lui aussi ce thème de l'héritage maudit dans *Le Nouveau Jocko*, qui entend justement réinterpréter parodiquement le parricide tel qu'il figure dans les épopées et tragédies antiques.

Comme Somov, Zontag adresse dans ses contes une importance particulière à l'héritage. Bien que le *Fouet dans la sacoche* s'inscrive dans un modèle similaire à celui du *Loup gris*, dans le sens où l'héritage sert de point d'impulsion à l'intrigue (chaque fils partant à l'aventure avec sa part d'héritage remise par son père), *Dame Bouleau* se

distingue des autres contes littéraires par la mise en avant d'une transmission de mère à fille, cette fois, et plus précisément de marraine à filleule¹.

Cet héritage est présenté de manière diffuse tout au long de l'histoire et n'est ni purement matériel, ni purement moral. Il se rapproche davantage d'un transfert allant d'un corps et d'un esprit à un autre. Nous pourrions diviser le processus en cinq étapes, la première étant le baptême de la nouvelle-née par Dame Bouleau.

Au cours de la cérémonie, la marraine choisit pour sa filleule le prénom de « Betula », qui signifie bouleau, d'après le prêtre présent ce jour-là². Elle l'habille ensuite d'une tenue de baptême sophistiquée, dont les attributs coïncident avec ceux de sa propre robe :

На ней была одежда белая, как снег, а на голове развевалось
зеленое покрывало.

[...] она вытряхнула из рукава своего белую простыню, обшитую
зеленой бахромою; потом тонкую и, как снег, белую рубашечку;
[...] зеленую шелковую шапочку для младенца;

Quelques années plus tard, la petite fille a grandi et est devenue capricieuse. Dame Bouleau, de passage la nuit de la veille de Noël, offre à la mère de Betula des branches de bouleau qui se révéleront rapidement ensorcelées, capables de s'animer pour aller d'elles-mêmes punir l'enfant en la fouettant lorsqu'elle se montre désobéissante. L'héritage moral pénètre alors littéralement le corps de la petite protagoniste, qui gagne finalement en sagesse et bonté, mais tombe sérieusement malade à l'approche du printemps. C'est alors à nouveau une transmission entre la marraine et la filleule qui amènera le salut, puisque Dame Bouleau recommande au père de Betula de lui faire boire à trois reprises de la sève de bouleau afin de la soigner. L'héritage prend alors cette fois les traits d'une transfusion, dans la mesure où la perte de sève a pour effet d'assécher l'arbre de Dame Bouleau, si bien que le père décide de reboucher le trou qu'il a lui-même creusé pour empêcher l'arbre de dépérir.

1 En russe, le terme marraine comporte une dimension maternelle plus évidente qu'en français (крёстная мать). Dans Dame Bouleau, Zontag lui préfère le plus souvent le terme кума, qui partage la même racine étymologique que commère (co-mère), qui servait au départ à désigner la marraine.

2 Le terme est en fait tiré du latin.

L'étape ultime de cet héritage se produit au moment où le prince du royaume promet d'épouser la jeune femme qui saura lui préparer un pain spécifique (un karavaï). Dame Bouleau explique alors à la famille de Betula comment satisfaire la demande du jeune homme et obtenir sa main. La marraine se sépare alors de sa robe et de son voile pour les offrir à sa filleule, lui disant de se présenter au prince avec cette tenue, avant de disparaître une dernière fois dans la forêt.

Ce dernier acte apparaît comme le symbole ultime d'un don de soi de la part de Dame Bouleau, le terme utilisé pour décrire son geste suggérant qu'elle s'est en réalité dé faite de sa propre peau : « [она] сорвала с себя одежду ». Cette idée est par la suite confirmée lorsque Betula, de retour au foyer familial en compagnie de son époux, aperçoit dans la forêt un bouleau dépourvu de feuilles et dont l'écorce s'est détachée du tronc. L'héritage apparaît alors à l'issue du conte comme entièrement consommé, Betula devenant la successeur du nom, de l'apparence et de l'esprit de celle qui l'avait jusqu'alors suivie comme marraine avant de disparaître. Le lecteur devine que cette transmission est par la suite toujours entretenue par Betula, devenue mère à son tour et utilisant les objets magiques hérités de Dame Bouleau pour accompagner ses descendants dans leur croissance et éducation.

Il convient de préciser que cet héritage ne saurait totalement éclipser celui des parents biologiques de la protagoniste, en particulier son père, que l'on suit durant la première moitié du conte. Avant de porter les habits de sa marraine pour se présenter au prince, Betula porte en effet une robe sale et se présente barbouillée de charbon au château, une image qui, au-delà de rappeler *Peau d'Âne*, est loin d'être anodine dans la mesure où le père de la jeune femme est présenté dans la scène d'exposition comme un charbonnier. Par symbolisme, nous pouvons donc dire que le père accompagne bien toujours sa fille, jusqu'à son affranchissement et son élévation au statut de femme adulte. Le parallèle avec le *Loup-gris* semble ici évident.

En plus de sa fréquence significative au sein des contes littéraires russes de la période romantique, le thème de l'héritage est donc parfois susceptible de servir d'élément clé à certaines intrigues. Le passage entre temporalités ne fait donc pas seulement l'objet d'un ressenti de lecture dans le conte littéraire, mais peut aussi y jouer

un rôle narratif de premier plan. Dans le cas de l'héritage, nous pourrions même parler d'un transfert incarné, corporalisé sous la forme de personnages.

Une seconde thématique, qui se rapproche de l'héritage et illustre elle aussi une forme de transfert temporel, est celle de l'ancienneté de la magie et des éléments qui y sont associés.

Comme nous le voyons dans *Nikita Vdovinič* et plus encore dans *Dame Bouleau*, le surnaturel tel qu'il se manifeste dans le conte littéraire est souvent associé à une période antérieure, voire à un passé très lointain. Lorsque Dame Bouleau annonce le prénom confié à Betula, le prêtre est surpris d'entendre un nom qui ne fait pas partie du calendrier des saints, ce à quoi la marraine répond que les bouleaux étaient présents sur terre bien avant eux, associant, par cette réplique, le surnaturel qu'elle incarne au temps ancien du mythe¹.

La présence de la magie dans le conte adopte alors les traits d'une relique d'un temps disparu. Dans *La Poule noire*, le sujet se manifeste au détour des interrogations du jeune Alěša, qui cherche à mieux comprendre d'où vient le peuple souterrain qu'il vient de rencontrer. La poule, alors présente sous sa forme de ministre, lui répond par une comparaison entre passé et présent :

— Неужели ты никогда не слыхал, что под землею живет народ наш? — отвечал министр. — Правда, не многим удается нас видеть, однако бывали примеры, особливо в старину, что мы выходили на свет и показывались людям. Теперь это редко случается, потому что люди сделались очень нескромны.

La poule explique ainsi au jeune protagoniste que les hommes, en raison de leur vanité, ne sont plus prêts à côtoyer le peuple souterrain, car désormais incapables de conserver le secret de leur existence. Alěša lui-même confirmera plus tard ce constat par ses actions. Sous la plume de Pogorel'skij, cette ancienneté n'est toutefois pas entièrement à l'abri du temps, comme le montrent les deux gardiennes du monde souterrain, deux vieilles dames si âgées qu'elles auraient selon le narrateur vu Pierre le

1 Sanja Boskovic, « Le temps et l'espace - de la conscience mythique à la conscience phénoménologique », *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [En ligne], Poitiers, Université de Poitiers, n°2, 2006. (lien en bibliographie)

Grand en personne et même discuté avec lui. Leurs attributs, eux aussi, ont semble-t-il perdu de leur éclat, comme le perroquet gris faisant office d'oiseau de feu oublié, gardant comme seule trace de son passé la cage d'or dans laquelle il est enfermé.

Cette idée d'un temps révolu est aussi abordée par Somov dans *L'Ours Briseur-d'os*, où il précise que le cadre temporel dans lequel s'inscrit son histoire se déroule il y a longtemps, mais également suffisamment tard pour que l'époque des preux chevaliers soit, elle, bel et bien révolue :

Сильных могучих богатырей, Ильи Муромца да Добрыни Никитича, не было уже тогда на белом свете, и косточки их давно уже сотлели; а мечи их кладенцы, сбруи ратные и копья булатные позаржавели [...].

L'ours, décrit comme une bête invincible, se présente alors comme une créature d'un autre temps, si bien « qu'il n'y avait plus personne¹ » pour venir en aide aux paysans. L'animal introduit une tension entre deux temporalités, celle mythique, et celle historique (phénoménologique).

Žukovskij décrit de manière similaire l'environnement entourant le personnage de Baba-Âga dans *Le Loup gris*, une forêt de chênes et de pins dont l'ancienneté (*drevnost'*) étonne même le protagoniste. Avec lui, d'ailleurs, se tient un cheval magique trouvé plus tôt grâce aux consignes du loup, enfermé « il y a bien longtemps » (*davnym-davno*) par un sorcier. Ce détachement temporel attribué aux éléments magiques, que Žukovskij n'introduit qu'à partir de l'épisode de Košej, trouve pour effet, comme c'est le cas dans les autres contes cités, de leur donner une nouvelle forme de légitimité et d'importance, tout en les associant à nouveau à l'idée d'un héritage, provenant cette fois d'un ancien temps.

Ce rapprochement entre l'élément magique et surnaturel avec le passé n'est pas sans rappeler la superposition évoquée plus haut entre le texte fictionnel et le texte référentiel. L'idée est en effet sensiblement la même : il s'agit de dissocier ce qui sort de la normalité, du réel, du vraisemblable de ce qui est anormal, invraisemblable, en présentant ce dernier élément comme le reliquat d'une temporalité étrangère et révolue.

1 « [...] избавить крестьян от беды и очистить муромский лес от медведя Костолома было некому »

Avant *Le Loup gris*, Žukovskij explore justement déjà ce contraste entre temporalités dans *La Tsarevna endormie*. À la suite de la réalisation de la malédiction, le château et tous ses occupants tombent dans un profond sommeil. Le temps passant, une épaisse forêt finit par pousser autour du château, jusqu'à ce que ce qui s'y est déroulé ne devienne plus, d'un point de vue extérieur, qu'un ancien conte. Le vieillard, qui raconte l'histoire au prince devant l'entrée de la forêt, dit lui-même avoir entendu cette histoire de ses propres ancêtres. La superposition entre fiction, surnaturel et passé prend donc cette fois forme à l'intérieur même du récit, signe qu'une proximité sémantique forte relie toujours ces trois sujets dans le conte littéraire, et que leur interaction avec le présent sert bel et bien de moteur à de nombreux transferts temporels.

Il n'est en revanche pas toujours nécessaire que soit invoquée une temporalité ancienne, relative à une époque révolue ou à une génération précédente pour enclencher un passage entre temporalités dans le conte littéraire. Il n'est en effet pas rare d'en voir un se produire au cours même du récit, plus précisément par l'intermédiaire du principe de causalité, lorsqu'un événement se produisant par exemple au début du conte trouve sa véritable conséquence à la fin de l'histoire.

Dans le conte littéraire russe, le recours à ce type de continuité narrative n'est pas banal, en particulier lorsque la cause et sa conséquence se retrouvent séparées par plusieurs épisodes intermédiaires. Le conte est en effet généralement raconté de telle sorte que l'on puisse décomposer sa structure narrative en étapes successives. Chaque nouvel élément introduit sert à faire progresser le récit, si bien que le conte paraît évoluer sur une alternance simple entre un problème et sa résolution, entraînant elle-même un nouveau problème, et ainsi de suite. C'est précisément sur cette idée de succession de motifs (réduite à une formule mathématique) que Propp construit son raisonnement en vue d'identifier la trame narrative universelle du conte populaire. Dans le conte littéraire, nous observons aussi cette suite d'étapes, en particulier dans les textes à la structure clairement séquencée, comme *Le Cheval bossu*, *Le Loup gris* ou encore *Le Pêcheur et le poisson*. Néanmoins ce schéma n'est vérifiable que si l'on porte un regard global sur l'ensemble du texte. Une observation plus attentive montre au contraire qu'il arrive fréquemment que des éléments introduits lors d'une première étape soient laissés en sommeil pendant tout le déroulement du conte, jusqu'à refaire surface suffisamment

tard dans l'histoire pour que le processus de lecture ait permis de les oublier. Le rythme problème-résolution se retrouve alors complexifié par l'introduction d'un délai supplémentaire, qui entraîne une connexion chronologique entre un moment, relatif à la cause, à un second, associé à la conséquence.

Le Cheval bossu fait justement partie de ces exemples. Dans la première partie du conte, Ivan trouve une plume de l'oiseau de feu et décide de l'emporter, malgré l'avertissement de son compagnon. Le jeune protagoniste ne l'écoute pas, après quoi le conte reprend son cours initial, en direction du marché où les deux chevaux seront vendus au tsar. La plume n'est alors plus mentionnée jusqu'à la prolepse finale de la première partie, lorsque Eršov annonce le reste de son histoire. D'un point de vue diégétique, l'objet trouve enfin sa véritable utilité au cours de la seconde partie, une fois que le serviteur du tsar dénonce Ivan auprès du souverain, après quoi ce dernier lui ordonnera d'aller capturer l'oiseau. Le cheval, apprenant l'épreuve imposée à son compagnon, ne se prive alors pas de lui rappeler sa précédente mise en garde. Son discours, basé sur un contraste entre « avant » et « maintenant », trouve un écho dans ce que nous avons pu observer précédemment dans *La Poule noire* ou encore *Princesse Miluša* :

Оттого беда твоя,
Что не слушался меня:
Помнишь, ехав в град-столицу,
Ты нашёл перо Жар-птицы;
Я сказал тебе тогда:
Не бери, Иван, — беда!
Много, много непокою
Принесёт оно с собою.
Вот теперь ты узнал,
Правду ль я тебе сказал.

La rupture chronologique est particulièrement notable ici car il se fait à la fois entre deux étapes distinctes du récit, entrecoupées d'une autre servant de paroxysme narratif, mais également entre deux parties, ou chapitres, du texte¹.

1 Il est à ce titre intéressant de souligner qu'à l'annonce de la seconde épreuve du tsar à Ivan, qui consiste cette fois à aller trouver la tsar-devitsa, le cheval répète à Ivan qu'il se retrouve dans cette situation car il ne l'a pas écouté, suggérant un nouveau transfert. Le fait est, pourtant, qu'il n'est fait nulle part mention d'un avertissement plus tôt dans le conte, comme cela était le cas pour la plume.

Ce premier exemple tiré du conte de Eršov peut être mis en parallèle avec plusieurs autres contes littéraires. Puškin emploie en effet à trois reprises cette stratégie narrative de l'élément oublié prenant son sens le moment venu : dans *Le Conte du pape*, il s'agit du contrat scellé entre le Pape et Balda, dans *La Tsarevna morte*, des fiançailles de la protagoniste et du prince Elisej, et dans *Le Coq d'or*, de la promesse faite par le tsar Dadon à l'astrologue. Žukovskij précise quant à lui que l'endroit où le Loup Gris et Ivan se séparent, à la suite de leur aventure commune, est le même que celui de leur rencontre, en mentionnant la présence des os du cheval d'Ivan dévoré ce jour-là. Dans *Baba-Ága*, Nekrasov joue lui aussi de rappels, en particulier à la fin de son conte, lorsque Spiridon se rappelle les consignes de Lûbana (changée en arbre) et pense à récupérer le sceptre de la sorcière qu'il vient tout juste de vaincre :

Вспомнил он, что говорило
Деревцо в долине той,
Где вступил он с Змеем в бой;
У Яги тот жезл сыскавши
И его с собою взявши,
Он отправился потом
Обыскать колдуньин дом.

Ces mouvements temporels sont particulièrement marquants dans *Princesse Miluša*, car ils jouent un rôle déterminant dans le cours de l'histoire. La promesse de veiller sur Miluša faite par Proveda à sa sœur est un premier exemple, puisque la totalité de l'intrigue du conte repose sur cet événement antérieur. Plus tard, Vseslav, au cours de son aventure, fait la rencontre de rusal'ki auxquelles il manque de peu de succomber. Cette déconvenue, selon le narrateur, est la raison pour laquelle il décide ensuite de s'allier à Morgud face à la tsarine de Šamaha, quand bien même les prétentions au trône du chef de guerre soient illégitimes. Le transfert le plus intéressant demeure néanmoins le dernier, puisqu'il relie, comme dans le conte de Eršov, deux chapitres différents du conte.

Après avoir manqué de rompre sa promesse de fidélité à Miluša en acceptant les avances de la tsarine de Šamaha, Vseslav découvre à la fin du second chant qu'il a été pris au piège par Proveda. Reconnaisant ses torts, il se dit coupable et parvient à obtenir le pardon de la magicienne. Celle-ci lui offre alors une deuxième chance, mais le

met en garde s'il vient à la gêcher. Vseslav annonce alors lui-même la sentence qu'il mériterait si cela venait à se réaliser :

«Тогда с людьми считаться я не стою,
Тогда на срам ударь меня жезлом
И сотвори пасущим грязь скотом».

Or cette condamnation se concrétise effectivement au cours du chant suivant, après que Vseslav, à nouveau, choisit de renoncer à son vœu de fidélité. Proveda, furieuse, lui rappelle alors les derniers propos qu'il lui avait tenus et finit par le transformer en sanglier :

Чей уговор: с невестой жить до срока
И верным быть? чьи молвили уста:
Коли при ней не упасусь порока,
Жезлом меня обороти в скота?

Qu'il s'agisse du conte de Katenin ou de ceux cités précédemment, le mécanisme présent derrière ces rappels est semble-t-il identique : il s'agit de transférer dans l'action en cours un élément introduit suffisamment tôt dans le récit pour que le lien de cause à effet ait été retardé, voire oublié.

L'effet provoqué est alors double. D'une part, la cohérence globale du récit se voit renforcée et enrichie d'une trame plus complexe. Plutôt qu'une histoire linéaire allant d'un point A à un point B, le conte se présente davantage comme la somme de plusieurs événements entremêlés. Nous pourrions à ce titre également mentionner le cas des transferts « hors champ », qui participent eux aussi à développer la cohérence narrative du conte, mais plutôt en élargissant les limites de son cadre temporel. Nous parlons ici de références renvoyant à des événements antérieurs n'ayant pas été racontés et s'étant produits en marge de l'action principale. Cela inclut par exemple l'histoire du cheval obtenu par Ivan dans sa poursuite de Košej, mentionné plus haut, l'histoire de la baleine du *Petit Cheval bossu*, ou encore celle de la chèvre accompagnant la Dame de la Forêt dans *Le Chasseur heureux*, ensorcelée auparavant par un sorcier qu'elle aurait refusé d'épouser.

Le second effet, cette fois propre aux transferts temporels ayant lieu entre différentes étapes du récit, consiste quant à lui à mettre en avant la progression du personnage en confrontant l'état dans lequel il se trouvait au départ avec celui dans lequel il se trouve à présent. Pour *Le Cheval bossu*, nous parlons par exemple d'Ivan avant et après son entrée dans la cour du tsar, pour *Princesse Miluša*, de Vseslav avant et après avoir retrouvé sa fiancée, pour *Baba-Âga*, de Spiridon avant et après sa victoire contre la sorcière, et ainsi de suite.

En plus de servir de thématique au récit, le rapprochement entre passé et présent trouve donc également une fonction structurelle et narrative dans le conte littéraire. Le transfert entre temporalités joue donc un double rôle dans le temps de la fiction : il est à la fois acteur et outil.

3. Le conte littéraire comme objet d'un passage temporel

En guise de conclusion, nous voudrions brièvement revenir à un plan extra-textuel et nous pencher, à la lumière des observations de ce chapitre, sur le rapport que partage le genre du conte littéraire et la question des passages temporels. Rappelons qu'au cours de la période romantique, le genre du conte littéraire est loin d'être canonisé. Sa proximité avec la culture populaire en fait un genre innovant par rapport aux modèles classiques, ce qui le rend particulièrement attractif pour les écrivains romantiques. Le conte n'est toutefois pas qu'un genre bas, il est aussi un genre vieux, ancien, issu d'une époque lointaine, mythique et sacrée. Le développement du conte littéraire au sein de la littérature écrite se rapproche donc davantage d'une réhabilitation que d'une pure invention. Autrement dit, le genre du conte littéraire figure dès le départ comme le résultat, l'objet, d'une résurgence du passé dans le présent, ne serait-ce que par le biais de son étiquette générique. Cette image se reflète particulièrement dans les premiers vers du *Conte du sanglier*, où Âzykov déclare « prendre à son peuple un petit récit à moitié oublié¹ », et de *Princesse Miluša*, lorsque Katenin évoque l'idée que ce qui est ancien puisse redevenir nouveau². Les auteurs ont donc conscience de ce que le genre représente, et s'emploient parfois à le mettre en avant, comme le montrent les

1 « И грех ли взять у своего народа / Полузабытый небольшой рассказ? »

2 «[...] и помните, как слово / Мы поведем о русской старине, / Что древнее опять выходит
ново »

interventions précédemment citées visant à donner au texte l'allure d'un récit partiellement oublié.

Mais comme nous le savons, cette image de récit ancien retransmis dans le présent résulte principalement d'une construction esthétique, le conte littéraire étant avant tout la création de son auteur.

Le transfert du passé vers le présent que le genre incarne sert par conséquent aussi d'instrument aux auteurs de contes littéraires ; il leur permet d'élaborer un certain narratif autour de l'élaboration de leurs textes. Ce narratif vise toujours le même objectif : introduire une part d'altérité dans le texte pour que l'auteur puisse adopter la posture d'un transmetteur ou d'un conteur. Pour ce faire, il explique que son conte n'est pas entièrement de lui, mais qu'il lui a été raconté par un tiers, ou bien qu'il l'a écrit à partir de documents antérieurs¹.

D'un auteur à un autre, cette mise en scène atteint différents degrés d'authenticité. Pour la plupart, le jeu de rôle fait sans équivoque déjà partie de la fiction, comme lorsque Somov dit que le conte de *Nikita Vdovinič* n'est pas de lui, mais qu'il lui a été raconté par Savka-Žuravka, ou que Žukovskij explique avoir composé son histoire du *Loup Gris* à partir des mémoires laissées par le personnage éponyme avant sa mort. Odoevskij opte quant à lui dans l'introduction des *Contes bigarrés* pour une posture intermédiaire, disant par le biais de la voix de son personnage d'éditeur que certains de ses textes ont été recueillis par l'auteur du recueil, tandis que d'autres sont de son fait (« сочиненные или собранные им сказки »). Compte-tenu de leur invraisemblance évidente, ces mises en scène n'ont pas pour objectif d'être crues : elles servent aux auteurs à simuler autour de leur texte, par mimétisme, l'idée d'un croisement temporel entre temps mythique du conte populaire et temps phénoménologique de la littérature d'auteur. Leur fonction est alors purement poétique.

1 Nous avons spécifiquement exploré la question du rôle du document d'archive dans la construction du genre du conte littéraire dans le cadre d'une étude subsidiaire, parue dans le n°53 de la revue *Slovo* (2023). Notre conclusion formulée dans le cadre de ce travail rejoint celle de cette étude. Simon Albertino, « Le conte littéraire russe de la période romantique face à ses sources : la place des archives dans la construction du genre », *Slovo*, P., n°53, 2023.

Il en va de même pour les narratifs plus élaborés, comme celui que Dal' déploie dans l'intitulé complet de son recueil publié sous le pseudonyme du cosaque de Lugansk :

Русские сказки из предания народного изустного, на грамоту гражданскую переложенные, к быту житейскому приноровленные и поговорками ходячими разукрашенные Казаком Владимиром Луганским. Пяток первый.

En présentant ses textes comme le produit d'une adaptation de l'oral à l'écrit, l'auteur associe leur élaboration à un transfert entre tradition et création, autrement dit entre passé et présent. Une distanciation entre les textes et l'auteur est ainsi suggérée, mais la mise en scène demeure toujours une illusion esthétique partielle, dans la mesure où Dal' reconnaît dans le même temps son autorité sur ses propres contes (par exemple en admettant les avoir ornés de proverbes de son choix). Une situation similaire s'observe également dans le cas des contes de Puškin, réputés pour avoir été conçus à partir de notes prises par l'auteur en écoutant les histoires racontées par sa nourrice, et que l'on sait à présent¹ surtout construits à partir de sources multiples, bien éloignées des seuls contes russes oraux.

Le renvoi vers le passé, qu'il soit fictif ou authentique, semble alors surtout servir de passe-droit, permettant l'inclusion, le développement et l'exploration d'un imaginaire et d'un potentiel créatif longtemps jugés trop triviaux pour trouver une place dans une œuvre littéraire.

En plus d'apparaître sous différentes formes à l'intérieur du récit, le transfert entre temporalités est donc tout à fait susceptible d'être également invoqué et utilisé par l'auteur à l'extérieur de son texte, cette fois dans le but d'accomplir un objectif bien réel : favoriser sa réception en tant que conte au sein de la littérature écrite.

Que notre regard soit focalisé sur le temps de la fiction, sur le temps de l'énonciation, ou bien sur la frontière qui les distingue, le transfert entre temporalités apparaît par conséquent bel et bien comme une dynamique omniprésente au sein du conte littéraire russe de la période romantique. Ces interactions entre fiction et réel que nous constatons au départ ne dépendent donc pas d'un mécanisme isolé. Au contraire, nous

¹ Лупанова, *op. cit.*, с. 149-152.

pouvons désormais dire qu'elles s'inscrivent dans un mouvement temporel permanent, présent à la fois à l'intérieur et en dehors de la fiction. Si dans la majorité des cas ce mouvement est unilatéral (du passé vers le présent), il semble gagner en souplesse et en complexité dans un contexte mêlant fiction et énonciation.

Quelle que soit la temporalité observée, le conte littéraire semble en tout cas dépasser le statut de simple capsule temporelle, de témoin statique d'une culture ancienne. La présence d'interactions dynamiques entre temporalités (ancienne, contemporaine, intra-diégétique et extra-diégétique), montre en effet que le conte littéraire doit avant tout être envisagé comme un genre intermédiaire : à la fois ancien et moderne, faux et vrai, atemporel et actuel.

Chapitre 3. Les espaces du conte littéraire

A. L'illusion du réel et ses transgressions

Si tous les contes littéraires russes de la période romantique répondent à la question « où » par un cadre spatial identifiable, nous ne pouvons résolument dire que leur réponse est toujours la même. Que ce soit en termes de degré de précision (à quel point l'espace est décrit), ou d'échelle (à quel point l'espace est vaste), nous faisons en effet à nouveau face, comme pour le cadre temporel, à une importante hétérogénéité de cas de figure.

Identifier à première vue une tendance commune qui permettrait de dessiner les contours d'un cadre spatial « typique » du genre semble donc d'ores et déjà compromis. Même l'idée d'un territoire russe ou slave comme cadre commun n'apparaît pas comme une réponse satisfaisante au regard de l'ensemble des textes analysés. Il en va d'ailleurs de même pour l'option inverse, à savoir celle d'un espace purement imaginaire (le célèbre trois fois neuvième royaume, par exemple).

À ce stade, le seul point de départ envisageable serait de dire que le cadre spatial dans lequel l'action du conte littéraire se déroule a pour caractéristique d'être un espace purement fictif, qui n'existe pas dans la réalité sur le plan physique. Nous parlons donc d'un cadre commun à tous les genres narratifs, qui se réalise uniquement dans la fiction et demeure inaccessible par nature au lecteur ou à l'auteur.

Cet espace, s'il n'est pas réel, interpelle néanmoins par sa ressemblance occasionnelle avec la réalité. Nous pourrions en effet mentionner *La Poule noire* ou le *Conte de la perspective Nevskij*, qui prennent place à Saint-Petersbourg, mais également les quelques contes dont l'histoire, ou une partie, se déroule dans un environnement crédible, comme une isba, par exemple. Ces lieux, bien qu'ils ne soient que des représentations, peuvent être considérés comme un reflet relativement fidèle de la réalité. Dans un même temps, nous ne pouvons pas non plus ignorer la présence d'autres éléments, qui au contraire n'évoquent rien de similaire au réel, en raison de leurs propriétés surnaturelles. Ceux-là ne peuvent être imaginés qu'à partir des éléments fournis par le texte et prennent sens précisément car ils n'ont aucun lien avec la réalité.

Le monde réel servirait donc de repère dans l'espace diégétique conte. Ce cadre spatial serait ainsi construit sur la base d'un double principe : l'imitation du réel, d'une part, et le détournement (ou dépassement) du réel, d'autre part.

La question qui se pose désormais est de savoir si dans le conte littéraire russe de la période romantique, l'un de ces deux principes est dominant vis-à-vis de l'autre. Autrement dit, le monde tel qu'il est dépeint dans le conte littéraire penche-t-il davantage vers une représentation fidèle du monde réel, ou bien s'en éloigne-t-il radicalement ?

En vue de répondre à cette question, nous proposons d'explorer plus en détails la façon dont l'espace fictif et les éléments qui le composent se rapprochent, en premier lieu, d'une représentation du réel, puis, dans un second temps, la façon dont ils s'en éloignent. À l'issue de cette analyse, nous devrions parvenir à mieux cerner la structure présente à la base de l'espace fictif tel qu'il figure au sein du conte littéraire, complétant, par la même occasion, notre étude du cadre spatio-temporel dans son ensemble.

1. L'espace diégétique, (faux) miroir du réel

Sur le plan de la ressemblance avec le réel, les références géographiques, que nous venons tout juste d'évoquer, constituent un premier exemple digne d'intérêt.

Comme nous l'avons observé dans le précédent chapitre, Pogorel'skij attache beaucoup d'importance au cadre spatio-temporel de son conte. Sur le plan temporel, nous avons vu que reculer l'action de quarante ans lui permet à la fois de créer une temporalité isolée et d'installer une interaction entre le temps de la fiction et le temps du réel. Sur le plan spatial, maintenant, nous pouvons dire que le mécanisme est similaire, et que la peinture de Saint-Pétersbourg telle qu'elle est réalisée dans le conte sert de véhicule à la comparaison entre « autrefois » et « aujourd'hui ».

Pour établir son cadre, Pogorel'skij se sert principalement de noms propres : l'île Vasil'evskij, la cathédrale et le pont Saint-Isaac, l'Amirauté, le Manège et la Première ligne. Si l'apparence de ces lieux a changé avec le temps, leur nom, lui, reste toujours le même. Autrement dit, le parallèle avec l'espace réel est toujours actif. L'auteur admet néanmoins que son champ d'observation est trop large, après quoi il focalise son attention, resserrant ainsi le cadre spatial du conte, autour du pensionnat, qui servira de véritable contexte au récit. La ville de Saint-Pétersbourg, elle, ne trouvera presque plus aucune utilité narrative une fois l'histoire entamée.

Le conte de *La Poule noire* se construit donc sur deux cadres spatiaux enchâssés : le premier s'étend à l'ensemble de la capitale et sert d'arrière-plan au second, centré sur le pensionnat. Ce dernier, dit l'auteur, n'existe plus désormais. Il est d'ailleurs bien possible qu'il n'ait jamais vraiment existé, mais nous voyons que la question se pose en grande partie à cause de son enchâssement à l'intérieur du paysage pétersbourgeois, qui a pour effet de lui procurer une forme d'authenticité. Placé au même niveau que les monuments et les rues de la capitale, le pensionnat apparaît en effet comme une référence vraisemblable. Nous verrons que cette base est déterminante pour le conte, puisqu'elle sert de pivot à la bascule dans le surnaturel. Avant cela, il nous faut toutefois explorer davantage la question des références géographiques, en particulier celles pourvues d'un nom propre, comme Saint-Pétersbourg. Pogorel'skij n'est en effet pas le seul à en faire usage. Odoevskij, dans le *Conte de la perspective Nevskij*, se sert par exemple lui aussi de la capitale impériale et de son avenue principale comme toile de fond à la boutique du sorcier et à l'appartement occupé par le jeune acheteur de la poupée.

Dans ces deux contes, nous constatons que l'usage du nom propre joue un rôle clé dans l'élaboration de l'espace fictif. En nommant les différents lieux, les auteurs s'épargnent en effet l'usage de la description, car le nom propre a la propriété de rendre le repère géographique évocateur (pour un certain lecteur, du moins) par sa simple mention. Nous le constatons bien dans le discours de Pogorel'skij, qui compte sans équivoque sur la capacité de son lecteur¹ à visualiser ce qu'il cherche à dire pour s'abstenir de l'ajout de détails :

Исакиевский мост – узкий в то время и неровный – совсем иной представлял вид, нежели как теперь; да и самая площадь Исакиевская вовсе не такова была.

À noter que le pensionnat, lui, est décrit avec beaucoup plus de précisions, signe de son potentiel évocateur bien inférieur aux autres références, et, peut-être, de son caractère purement fictif.

Dans le cas de Saint-Pétersbourg, nous pouvons supposer qu'à l'époque de la parution des contes en question, la majorité des lecteurs était effectivement en mesure de se représenter plus ou moins clairement les éléments contextuels y faisant référence. Mais le fait est que pour que le potentiel évocateur d'un nom propre fonctionne, il n'est pas toujours nécessaire de désigner un marqueur connu et précisément identifiable. C'est ce que démontre le *Conte du cadavre*, qu'Odoevskij situe dans le village de « Morkovkino », lui-même faisant partie du « district de Režensk ». Ces lieux sont aussi peu décrits que le sont la cathédrale Saint-Isaac ou Saint-Pétersbourg dans son ensemble, et pourtant nous ne pouvons dire qu'en les mentionnant, Odoevskij s'attende à ce que ses lecteurs en aient une représentation précise. Une telle chose serait d'ailleurs impossible, pour la simple raison que ces endroits n'existent sur aucune carte. L'usage du nom propre par Odoevskij à l'intérieur de ce conte vise donc une fonction purement

1 Nous pourrions ici parler de lecteur « idéal » ou « modèle », dans la mesure où la projection que Pogorel'skij se fait de son lecteur ne coïncide plus avec le profil du lecteur contemporain à notre époque, par exemple. Nous gardons toutefois cette réflexion au premier chapitre de notre partie 3, qui est spécialement consacré à la figure du lecteur.

symbolique ; il s'agit en d'autres termes d'évoquer la province russe en tant que telle² et d'en peindre une caricature légère.

Dans deux de ses contes, Somov cite lui aussi le nom de villes provinciales de Russie. Contrairement au district inventé d'Odoevskij, les lieux existent cette fois bel et bien. Dans *L'Ours Briseur d'os*, en plus des forêts de la région de Murom évoquées en guise d'amorce, le héros Ivan, fils de marchand, dit venir de la ville de Kovrov et se rendre en direction de la foire de Makar'ev, après quoi il s'emploie à présenter les marchandises artisanales qu'il transporte. Les villes, en plus d'être citées, sont ainsi mises en scène et servent même le récit, puisque le protagoniste est contraint de venir à bout de l'ours pour reprendre sa route. Il en va de même dans le *Conte de Nikita Vdovinič*, où la ville de Čuhloma sert d'abord de simple contexte avant de gagner en importance au cours de la seconde partie du conte, lorsque le protagoniste se retrouve impliqué dans un conflit à caractère épique entre sa ville et Pošehon'e. Si Odoevskij utilise la province comme base d'un détournement parodique, Somov, lui, s'en sert pour accentuer l'atmosphère ordinaire et triviale caractéristique de l'ensemble de ses textes (qu'il complète parfois par une tonalité épique).

Là encore, si ces localités existent vraiment, nous ne pouvons envisager que Somov puisse attendre de ses lecteurs qu'ils en aient une représentation fidèle. La valeur représentative du nom de ces villes de province équivaut donc à celle du faux nom propre utilisé dans le *Conte du Cadavre* ; leur rôle est, par conséquent, essentiellement symbolique.

Cette fonction évocatrice s'observe encore dans *Princesse Miluša*, dans lequel Katenin mentionne des villes (Kiev et Azov), des fleuves (Volga, Dniepr, Don) et évoque aussi les montagnes du Caucase. L'idée n'est cette fois pas de symboliser la province, mais plutôt l'époque ancienne de la Rus' de Vladimir ainsi que l'atmosphère de légende qui lui est associée, le tout afin de servir une intention caricaturale. De ce point de vue, nous pourrions dire qu'Odoevskij et Katenin jouent à armes égales.

2 Le même district est utilisé par Odoevskij dans un autre de ses textes, intitulé *История о петухе, кошке и лягушке. Рассказ провинциала*. Sakulin parle d'un lieu fictif servant de « symbole de la province russe », nous reprenons ici sa formulation.

П. Н. Сакулин. *Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский: Мыслитель. — Писатель*, М., Издание М. и С. Сабашниковых, 1913, т. 1, ч. 2. с. 43.

L'usage du nom propre afin de délimiter le cadre spatial semble donc trouver deux fonctions principales dans le conte littéraire : il est à la fois un gage de vraisemblance, c'est-à-dire qu'il suppose a minima une référence au réel (l'authenticité n'est pas indispensable, si tant est que le nom donne l'impression d'être vrai), et un outil narratif économique présentant pour avantage de véhiculer par sa simple mention une série d'éléments vagues mais suffisamment évocateurs pour servir de toile de fond au conte. L'objectif ciblé n'est donc pas la représentation fidèle, mais la suggestion efficace, qui consiste à poser en quelques mots le cadre du récit. Sans doute est-ce pour cette raison que l'introduction de Pogorel'skij demeure toujours opérante au fil du temps, malgré l'élargissement du lectorat, moins susceptible de connaître Saint-Petersbourg, et le vieillissement de son texte.

Cette hypothèse tend à se confirmer lorsque l'on s'intéresse aux repères géographiques étrangers employés par certains auteurs. Ces lieux, par leur nom, n'appellent pas une représentation précise, mais servent plutôt de symbole en vue de dresser un cadre exotique. L'Inde et la Jamaïque, telles qu'elles apparaissent dans les contes pour enfants d'Odoevskij, au-delà de leur traitement pédagogique, servent par exemple de cadre à leur récit respectif comme Saint-Pétersbourg le fait pour *La Poule noire*. Leur présence est en effet ponctuelle, occasionnellement ravivée par quelques éléments spécifiques, comme le cocotier, le bambou ou encore le brahmane, leur permettant de rester au second plan tout le long du récit sans y avoir de rôle actif. En plus de servir de base vraisemblable, ces lieux peuvent également justifier l'introduction d'éléments surnaturels originaux, comme la vieille femme sans tête de *La Cruche brisée*.

C'est probablement dans le conte de Lermontov que le cadre spatial est le plus élaboré sur le plan de l'exotisme. Nous ne citerons pas de nouveau la totalité des noms de villes turques dont il y est fait mention, mais nous rappellerons que le cadre spatio-temporel joue cette fois, en plus de sa fonction contextuelle, un rôle clé dans le récit et représente pour le protagoniste le principal obstacle à surmonter.

Il convient enfin de nous arrêter sur l'apparition de l'Angleterre au sein de *L'Oiseau de feu* de Âzykov, dont la présence en marge du récit, jusqu'alors centré sur Ivan et le

Loup, marque par son originalité et le rapprochement vers le réel que sa présence introduit au sein du conte.

Nous quittons la quatorzième scène, qui se termine sur le Tsar Dolmat se rendormant, après avoir ordonné à Ivan d'aller lui chercher le cheval à la crinière d'or dans le royaume voisin. La scène suivante s'ouvre sur une auberge. Deux hommes anonymes jouent aux cartes, puis un troisième les rejoint et rapporte une rumeur selon laquelle deux frères fortunés voyageraient « incognito¹ » dans la région. Ceux-ci, se présentant sous le pseudonyme de Melmoth et Casanova², sont immédiatement trahis par la mise en page théâtrale du conte, qui continue de les désigner sous leur prénom de Vasilij et Dimitrij, les frères d'Ivan. Les frères expliquent avoir parcouru l'Europe de l'Ouest et avoir fait le trajet jusqu'à l'auberge depuis Douvres. Ils se disent à la recherche d'un oiseau très rare (dont on comprend que c'est l'oiseau de feu), mais reconnaissent avoir peu de chance d'en trouver un en raison du climat de la région :

Все,
Особенно же птицы. Нам бы нужно
Найти одну редчайшую... Да здесь
Едва ли есть такие птицы: здесь
Климат холодный и сама природа
Весьма обыкновенная.

Si le cours naturel du récit reprend une fois cette scène achevée, la présence de cette dernière au milieu du conte frappe par le contraste qu'elle introduit. Il n'est en effet pas question ici d'évoquer une image concrète de Douvres, mais surtout de symboliser un environnement proche du réel qui tranche nettement avec le monde dans lequel l'histoire d'Ivan et de l'oiseau de feu prend place. Le nom propre apparaît alors comme l'élément clé de cette fonction.

L'usage du repère nommé n'est toutefois pas unique à cette scène. Plus tôt, le Tsar Dolmat menace en effet de répandre la nouvelle qu'Ivan a essayé de lui dérober son oiseau de feu. Le souverain mentionne alors deux villes russes (Kola et Kâhta, représentant respectivement l'extrême Nord et l'extrême Sud du pays) ainsi que Bagdad

1 En caractères latins dans le texte.

2 Ces noms font référence au protagoniste de *Melmoth ou l'Homme errant* de Charles Robert Maturin et à l'aventurier et auteur vénitien Giacomo Casanova.

et Pompéi. L'effet provoqué, entre ces exemples et celui de l'Angleterre, est toujours le même : suggérer l'existence d'un monde étranger à celui dans lequel le conte se déroule, un monde vraisemblable, que l'on pourrait qualifier de « non fictionnel », en marge du récit. La particularité de la scène de l'auberge est que cet autre monde n'est pas seulement suggéré, mais également exploré par des personnages du conte, ce qui permet de donner corps à un contraste entre deux mondes n'obéissant pas aux mêmes règles. Cette rupture s'observe dans la compensation lexicale qui s'opère dans le discours des deux frères, où l'oiseau de feu devient un « oiseau très rare » tandis qu'eux perdent leur statut de tsarévitchs pour être présentés comme des voyageurs fortunés. La scène s'accompagne donc aussi d'un changement de perspective, de sorte que ce qui tient de l'univers du conte se trouve rationalisé et crédibilisé.

La mention de l'Europe et de l'Angleterre au sein de *l'Oiseau de feu* sert donc bien toujours un double emploi, à savoir servir de gage de vraisemblance et suggérer une toile de fond par voie symbolique. Néanmoins, à la différence des autres contes cités, cet espace ordinaire n'est pas un cadre initial à partir duquel l'élément surnaturel va se développer. Les rôles sont en effet inversés, si bien que c'est l'univers du conte qui apparaît comme « normal », et celui de l'auberge qui semble sortir de l'ordinaire.

Cette inversion des pôles est ressentie comme telle en grande partie car elle est anticipée au cours de la treizième scène, lorsque le personnage du conteur raconte au tsar Dolmat l'histoire d'un « tsar merveilleux » (*čudnyj*), bâtisseur de capitale, ayant apporté la science et la connaissance à son peuple superstitieux « pratiquement illettré » (*počti besknižnyj*), après s'être lui-même rendu dans des contrées lointaines pour apprendre et ayant dû, pour tout cela, faire face à une révolte à son encontre.

S'il ne le nomme pas, le conteur fait en effet sans détour référence à Pierre le Grand, et plus particulièrement à sa Grande Ambassade, à la fondation de Saint-Pétersbourg, ainsi qu'à la révolte des streltsy. Toutes ces références au réel, telles qu'elles sont présentées dans *l'Oiseau de feu*, prennent à leur tour l'allure d'un conte fantaisiste servant essentiellement à divertir le tsar en attendant qu'il s'endorme. Ce dernier, par sa réaction tout enfantine, achève quant à lui de réduire ces références historiques au statut d'une petite histoire imaginaire :

Прекрасная и нравственная сказка!
(Сказочнику.)
Мне кажется, тут можно перервать
Рассказ: тут, верно, будет переход
К чему-нибудь дальнейшему. Довольно!
Я засыпаю, ты молчи и спи!

Lorsqu'il sert à désigner un lieu réel (ou que l'on peut prendre pour tel), le nom propre est par conséquent surtout employé en raison de son efficacité référentielle. Sa simple mention suffit en effet à enclencher un mécanisme de cadrage complexe visant à mettre en place un environnement contextuel que l'on perçoit comme à la fois ordinaire, explicable et vraisemblable. Chacun de ces aspects est par la suite soumis à une emphase, en fonction des besoins de l'auteur. Somov cultive par exemple le caractère ordinaire de son cadre spatial pour insister sur certaines mœurs populaires, comme le jeu des osselets. Dans *l'Oiseau de feu*, Âzykov utilise le nom propre pour introduire dans son conte un espace où la logique du réel s'applique, en contraste avec les règles propres au conte. Enfin, Pogorel'skij s'appuie sur la vraisemblance du cadre de Saint-Pétersbourg pour faire du pensionnat le pendant croyable du monde souterrain incroyable.

En somme, le nom propre sert surtout de raccourci, puisqu'il permet de faciliter la mise en place du cadre spatial au sein du conte. Sans lui, le mécanisme de cadrage ne disparaît en effet pas complètement, du moment qu'un terme de substitution générique (ville, village, rue) est là pour prendre sa place. Celui-ci, bien que moins efficace et moins contrastant, conserve en effet les mêmes propriétés que le nom propre.

En comparant par exemple les contes de Somov, nous voyons que le village dans lequel se déroule *Le Loup-garou*, contrairement à Čuhloma dans *Nikita Vdovinič* et Kovrov dans *L'Ours Briseur d'os*, n'a pas de nom particulier. Or, si l'on omet l'usage du nom propre, nous constatons que l'amorce de deux de ces contes suit en réalité une structure identique :

В одном селении жил-был старик по имени Ермолай.

Le Loup-garou

Во славном городе во Чухломе жила-была старушка горемычная,
вдова человека посадского, а имя ей Улита Минеевна.

Nikita Vdovinič

À première vue, retirer le nom de Čuhloma n'aurait que peu d'impact sur la substance du récit, tout comme ajouter un nom au village du *Loup-garou*. Certes, pour *Nikita Vdovinič*, la tonalité épique du conte se retrouverait affaiblie, tout comme le caractère provincial de la ville, qui serait moins immédiat (mais toujours suggéré par la mention de l'isba dans laquelle habite Nikita, ainsi que le jeu des osselets). Mais que le lieu soit nommé ou non, tout porte à croire que son potentiel évocateur et sa fonction de cadrage demeurent virtuellement les mêmes, dans le sens où « селение » et « город » suffisent déjà à suggérer une série d'éléments permettant d'établir une toile de fond vraisemblable.

Autrement dit, l'important n'est pas tant de savoir de quelle ville ou village il est question dans le conte littéraire, mais surtout de savoir s'il s'agit de l'un ou de l'autre. Ces repères géographiques, que nous pourrions qualifier d'archétypiques, ont pour avantage d'être très nombreux et presque aussi économes que ceux affublés d'un nom propre.

Pour en revenir à l'exemple du village, nous le trouvons également dans certains contes de Zontag, ainsi que dans *Le Petit Cheval bossu*. Dans ces textes, sa seule mention en début de récit a pour effet de suggérer un cadre provincial et vraisemblable, allant de pair avec un second, plus précis encore, celui de l'isba, et dont les propriétés en termes de représentations sont à peu de choses près identiques (c'est-à-dire que nous parlons toujours d'un espace ordinaire, explicable etc.). Zontag attache une importance

particulière à ce second environnement, qu'elle s'emploie à décrire avec une grande précision au début du *Fouet dans la sacoche* :

У него был дом с тесовою кровлею и светелкою; двор, огороженный, как кольцо; рубленый сарай; анбары, полные хлеба; гумно, заставленное скирдами; в сундуке лежали деньги; у него было много лошадей, коров, свиней, овец, всякой дворной птицы; одним словом, у него было довольно всякого рода скота, и сверх того еще три сына¹.

Le conte de Eršov a quant à lui pour particularité d'évoluer en dehors du village, puisque le protagoniste se rend ensuite à la « capitale » (*grad-stolica*), où il fait la rencontre du tsar, qui le recrute et en fait son nouveau garçon d'écurie. L'écurie, justement, fait office de nouveau point de départ du récit à partir de la seconde partie, et trouve, elle aussi, une fonction de cadrage semblable à celle de l'isba ou du village. C'est d'ailleurs l'usage de la plume de feu par Ivan, dans cette même écurie, qui introduit une anormalité et crée un contraste servant de nouveau moteur au récit (notons ici la réaction marquée du serviteur) :

Дверь задвижкой запирает,
Шапку бережно скидает,
На окно её кладёт
И из шапки той берёт
В три завёрнутый тряпицы
Царский клад — перо Жар-птицы.
Свет такой тут заблистал,
Что чуть спальник не вскричал
И от страху так забился,
Что овёс с него свалился.

Ce mécanisme de contraste s'observe de manière similaire à plusieurs reprises dans le conte, si bien qu'au regard de l'ensemble du texte, nous pourrions élargir la portée de l'espace ordinaire au palais du tsar, voire à la capitale, et même jusqu'au royaume dans son ensemble. Ces éléments servent en effet toujours de toile de fond et posent les limites d'un environnement explicable au sein duquel, comme nous le verrons, les éléments surnaturels se détachent nettement.

1 A. П. Зонтаг, *op. cit.*, с. 186.

Envisager le royaume comme relevant du monde ordinaire dans le conte littéraire ne paraît pas inconcevable, dans la mesure où sa mention suggère effectivement une série d'éléments archétypiques (le palais, la ville, les villages, les royaumes voisins) pouvant servir à alimenter un cadre initial proche du réel. Certes, nous pourrions dire qu'un royaume et le palais d'un tsar n'ont rien d'ordinaire, mais l'exemple du *Petit Cheval bossu* tend à montrer que la trivialité ne s'efface jamais totalement, même dans un lieu aussi faste qu'un palais royal. Un début d'explication se trouve selon nous dans la présence des éléments surnaturels, qui conduit à reconsidérer l'étendue de ce qui peut objectivement être considéré comme ordinaire au sein du conte. Les richesses d'un souverain ne laissent que peu d'impression face à un animal magique, par exemple, et ont en ce sens autant de valeur que les possessions d'un paysan. Par ailleurs, il convient de souligner le fait que la vie du tsar n'est jamais présentée comme exceptionnelle. Au contraire, celle-ci semble, bien qu'à une échelle différente, aussi ordinaire qu'une vie de paysan, dans le sens où l'un comme l'autre doivent accomplir une série de tâches quotidiennes. Dans *Le Coq d'or*, le fait que tsar Dadon soit contraint de gérer les assauts incessants d'armées voisines apparaît en effet comme un problème d'une vraisemblance similaire à celui que rencontre la famille d'Ivan, qui cherche à interpeller le responsable de la destruction de ses plantations. De la même manière, le fait que le tsar Berendej soit contraint de quitter son palais au début du conte pour aller « inspecter son territoire comme le besoin l'exige¹ » relève pratiquement de la besogne, au même titre que les tâches domestiques que Rukodel'nica doit accomplir tous les jours chez elle dans *Moroz Ivanovič*.

Précisons qu'il ne s'agit pas ici de dire que tous les cadres se valent, qu'il s'agisse d'une isba, d'un palais ou d'une ville connue. Au contraire, chacun a pour particularité d'évoquer une série d'images différentes et de construire un environnement spécialement conçu pour le conte dans lequel il figure. Néanmoins, nous constatons que le mécanisme situé derrière l'emploi de ces repères géographiques est bel et bien le même : il s'agit en effet systématiquement de suggérer un environnement proche du réel, c'est-à-dire un contexte suffisamment vraisemblable et explicable pour qu'il ne puisse pas être perçu comme surnaturel.

1 « Нужда случилась царю осмотреть свое государство »

Enfin, les derniers exemples évoqués montrent que les repères géographiques ne sont pas les seuls outils à disposition des auteurs de contes littéraires pour construire un cadre spatial proche de la réalité du point de vue des représentations. L'évocation de tâches relatives au quotidien, qui relèvent souvent du labeur ou de la besogne, contribue en effet également à ce mécanisme de cadrage. Il n'est d'ailleurs pas rare qu'il aille de pair avec l'emploi du repère géographique et le complète.

Nous l'observons par exemple dans le *Conte du Pope*, où Puškin associe l'image de la maison du pape et du lit de paille à l'énumération de corvées entreprises par Balda, son serviteur :

Ест за четверых,
Работает за семерых;
До светла всё у него пляшет,
Лошадь запряжет, полосу вспашет,
Печь затопит, всё заготовит, закупит,
Яичко испечет да сам и облупит.

Au même titre que la mention d'une ville ou d'une isba, l'évocation de tâches manuelles concrètes a pour effet de suggérer un environnement périphérique ordinaire, acceptable du point de vue d'une représentation du réel. D'ailleurs, tout comme le palais du tsar du *Cheval Bossu* sert de limite entre l'ordinaire et l'extraordinaire, les besognes de Balda permettent, par leur réalisation anormalement aisée, d'illustrer la force surnaturelle que possède le protagoniste. Comme dit plus haut, nous trouvons des exemples similaires dans le conte de Eršov ainsi que dans *Moroz Ivanovič*, dont la particularité est que l'ouvrage domestique commence par une description fidèle à la réalité (il est par exemple expliqué comment Rukodel'nica utilise du charbon pour filtrer l'eau du puits), puis fait l'objet d'un revirement une fois la protagoniste passée du côté de l'espace du merveilleux. Là où le quotidien de la jeune fille sert à développer le cadre initial du conte, les tâches qu'elle effectue pendant trois jours dans l'isba de glace servent à l'inverse à nourrir le cadre relatif au surnaturel.

Parmi les travaux domestiques, la cuisine fait l'objet d'une focalisation particulière dans *Dame Bouleau*, notamment car la confection du pain (le *karavai*) figure comme une étape importante du récit. Plus qu'une simple épreuve, toutefois, la cuisine

artisanale trouve elle aussi une fonction de cadrage spatial dans le conte, d'abord en élargissant l'espace physique du récit, en présentant la maison de Betula et sa famille comme un microcosme, et d'autre part en apportant de la vraisemblance à travers la description d'une scène de repas :

Угольщикова жена собрала на стол всё, что приготовила для гостей своих: большое блюдо прекрасной свежей рыбы, которую муж её поймал в ближней речке, -- пироги, яичницу, кашу с молоком, браги, и большой кувшин меду, от своих пчел, и который она умела варить очень хорошо. За столом все были веселы, много смеялись и шутили так что не заметили, как наступил вечер и начало смеркаться.

Un parallèle pourrait être fait ici avec *La Poule noire*, puisque le thème de la cuisine, bien que de manière moins élaborée, y sert une fonction similaire. L'invitation du directeur à venir dîner dans l'école entraîne en effet une grande effervescence parmi ses résidents, décrite à travers l'énumération de plusieurs tâches ordinaires. Tandis qu'Alěša s'emploie à décorer des bougies achetées pour l'occasion, son instituteur part acheter de quoi préparer le dîner, ce qui offre à l'auteur l'occasion d'un nouveau tour d'horizon rapide du paysage pétersbourgeois :

Сам учитель ездил закупать провизию для стола: белую архангельскую телятину, огромный окорок и из Милютинских лавок¹ киевское варенье.

Le rapprochement avec le réel qu'enclenche le repas est d'autant plus perceptible ici qu'il prend également la forme d'un obstacle temporaire à la transition du conte vers le merveilleux. Le matin précédant l'arrivée du directeur, Alěša sauve en effet la poule noire du couteau de la cuisinière, marquant la première étape de son aventure au sein du royaume souterrain. La rencontre entre le protagoniste et l'animal est néanmoins interrompue par l'approche de l'heure de la réception, pour laquelle Alěša doit rentrer se préparer. Au cours du dîner, l'enfant ne peut chasser de son esprit les événements de la matinée et meurt d'envie de retourner au poulailler. Il lui faut néanmoins faire preuve de patience et attendre que le repas se termine pour pouvoir demander à quitter la table : « Но делать было нечего: надлежало дожидаться, пока кончится обед! ». La scène

1 Les « boutiques de Milûtin », également appelées les « galeries de Milûtin » (Милютинские ряды) désignent un célèbre bâtiment de Saint-Pétersbourg, situé sur la perspective Nevskij, particulièrement connu pour les fruits, poissons et vins que l'on y vend.

de dîner invoque donc au sein du conte un cadre à ce point vraisemblable que certaines contraintes liées au réel font leur apparition dans le texte et vont jusqu'à entraver les facilités narratives que devrait offrir le genre du conte. Alěša, comme le lecteur, se retrouve ainsi comme bloqué dans une situation ordinaire en contradiction directe avec le développement frémissant de l'élément surnaturel.

Au-delà du travail purement manuel et domestique dépeint dans les récits comme le *Conte du Pope* ou *Moroz Ivanovič*, c'est l'évocation de la vie quotidienne dans son ensemble qui semble donc véritablement enclencher ou participer au rapprochement spatial du récit vers le réel. Nous pourrions alors ajouter à l'exemple de *La Poule noire* celui du *Conte du Cadavre* et celui d'*Ivan Bogdanovič*, qui partagent pour point commun une mise en scène du travail bureaucratique (et de la pratique religieuse pour le second conte) servant de point de contraste avec l'incursion du surnaturel. La façon dont la vie d'enfant d'Alěša est dépeinte n'est également pas sans rappeler les premières lignes d'*Igoša* et de *La Tabatière* :

Я сидел с нянюшкой в детской; на полу разостлан был ковер, на ковре игрушки, а между игрушками я;

Igoša

Папенька поставил на стол табакерку. — Поди-ка сюда, Миша, посмотри-ка, — сказал он. Миша был послушный мальчик, тотчас оставил игрушки и подошёл к папеньке.

La Tabatière

Notons ici la manière dont la simple mention des jouets du protagoniste suffit à cadrer le récit dans un environnement ordinaire aisément identifiable, signe que le mécanisme de projection peut parfois ne reposer que sur quelques termes, tant que ceux-ci sont suffisamment évocateurs.

Le fait que la description d'une routine quotidienne au sein du conte littéraire participe autant à rapprocher le cadre spatial du récit du réel pourrait selon nous s'expliquer par le fait qu'elle a pour effet de définir les limites physiques des différents personnages. En d'autres termes, cela permet de faire comprendre qu'ils sont des individus eux aussi ordinaires. Cela n'est toutefois valable que lorsque les tâches en question sont accomplies selon une logique explicable et vraisemblable, car comme nous l'avons vu avec l'exemple de Balda ; dans le cas contraire, leur mention permet à

l'inverse d'illustrer une transgression des limites naturelles, donc un passage vers le surnaturel.

En ce sens, il semble pertinent de penser que les épisodes au cours desquels la fatigue, la faim ou la soif des personnages sont mentionnées peuvent également contribuer à cadrer le récit et à établir un environnement similaire au réel.

Dans le chapitre précédent, nous citions comme exemple *Ašik-Kerib* et *Baba-Âga*, où le cours du temps est ponctuellement présenté comme un obstacle au cours du récit. Dans le premier conte, le protagoniste ne peut se rendre à temps dans sa ville natale, tandis que dans le second, les personnages souffrent de la fatigue et de la faim après avoir trop longtemps voyagé. Nous expliquions alors que ces étapes du récit avaient avant tout une vocation narrative, mais il semble que nous pourrions également y voir une fonction contextuelle, dans le sens où ces épisodes permettent de réactualiser une impression de vraisemblance, et maintiennent ainsi un cadre ordinaire en contraste avec le surnaturel (incarné respectivement par le cavalier blanc et Baba-Âga). Ces exemples seraient alors à rapprocher d'autres, comme celui du tsar Berendej, contraint d'aller boire au puits afin d'étancher sa soif, la fatigue ressentie par Alěša après avoir joué avec le peuple souterrain, ou encore celle d'Ivan (dans *Le Loup gris*) « épuisé par son long voyage », une fatigue qui lui coûtera d'ailleurs la vie. Dans *Le Conte du sergent*, le protagoniste finit également à bout de forces au cours de l'une de ses quêtes :

Иван наш уже на пути. Терпит он холод и голод и много бедствий
различных переносит, Бог вымочит, Бог и высушит; потерял он
счет дням и ночам — светишь да не греешь, подумал он, поглядев
на казацкое солнышко, на луну, только напрасно у Бога хлеб ешь!

Dal' se sert alors de l'épuisement de son personnage pour justifier l'emploi d'un mouchoir magique, qui le libère aussitôt des limites humaines posées par son propre corps et lui permet de reprendre sa route :

[Он] вынул платочек даровой заветной супруги-сожительницы —
вдруг его как на ходули подняло! отозвалось лычко ремешком!

Nous le voyons, la proximité du cadre spatial du conte littéraire avec le réel ne se joue donc pas seulement dans la façon dont l'espace est représenté en tant que tel, mais

également par la présentation des éléments qui le composent et par la façon dont ils interagissent avec lui.

La plupart du temps, ce cadre se construit à la fois à partir de la mention d'un lieu plus ou moins précis et à partir de l'évocation d'actions ayant pour effet de susciter dans l'esprit du lecteur une image du lieu dans lequel le personnage se trouve. La conjugaison de ces outils n'a toutefois pas pour vocation de représenter fidèlement ou authentiquement le réel. Il serait en effet plus pertinent de parler à la place de suggestion, dans le sens où nous parlons d'un cadre construit presque uniquement sur la base d'images archétypiques, dont le rôle serait de donner une idée globale pouvant être résumée par « il s'agit d'un lieu ordinaire, vraisemblable et explicable ». Pour cette raison nous ne pouvons pas parler de réalisme au sens strict, puisque la représentation du réel n'est qu'un objectif secondaire. La vocation principale de ce rapprochement avec la réalité est en effet surtout d'établir dans l'univers du conte une base ordinaire pourvue de limites facilement identifiables, puisque ce sont virtuellement les mêmes que celles du monde réel. Or, si le repérage de ces limites est si important pour le conte littéraire, c'est en raison du fait qu'elles n'existent que pour être franchies. En d'autres termes, la proximité du cadre spatial avec le réel sert en premier lieu à dire ce qui, dans l'espace fictif, doit être perçu comme « naturel », pour que l'élément « *surnaturel* », lui, trouve son sens à la fois pour les personnages et pour le lecteur.

2. L'espace *extra-ordinaire*, par-delà le reflet du réel

Que dire, maintenant, de ce second cadre, dont la portée dépasse la frontière de l'ordinaire ? Contrairement au cadre « initial », que nous venons de présenter, cet autre type d'espace a pour caractéristique de s'éloigner, dans les représentations qui le caractérisent, du réel. Dans cet environnement, le monde est représenté à travers un prisme qui lui procure de nouvelles propriétés physiques. Il apparaît alors comme exagéré, métamorphosé, impossible à saisir au seul recours d'explications rationnelles.

Contrairement aux propriétés du cadre initial, celles propres au surnaturel ne peuvent être rapidement identifiées par un calque avec le réel. Pour que cet autre espace puisse

être imaginé correctement (c'est-à-dire comme l'auteur l'entend), le texte doit donc fournir davantage d'éléments à son sujet.

C'est ce que nous observons précisément lorsque le surnaturel est, dans le conte, circonscrit à un espace délimité, en marge du monde ordinaire servant de point de départ au récit. L'existence de cet autre lieu, ce territoire « hors limites », suppose un déplacement du ou des personnages pour y accéder ou en sortir. La transition du monde ordinaire au monde surnaturel, et inversement, s'observe donc d'abord sur le plan physique, c'est-à-dire que le franchissement de la frontière est d'abord un acte commis par le ou les personnages. Dans ce genre de situation, nous voyons que l'espace marginal est souvent décrit avec beaucoup plus de précision et d'attention aux détails que l'espace relatif au réel.

Nous le constatons par exemple en comparant la mise en place laconique du cadre spatial initial dans *Moroz Ivanovič* : « В одном доме жили две девочки » avec la description de l'isba de glace du personnage éponyme :

Дом у Мороза Ивановича сделан был изо льду: и двери, и окошки, и пол ледяные, а по стенам убрано снежными звездочками; солнышко на них сияло, и всё в доме блестело как бриллианты. На постели у Мороза Ивановича вместо перины лежал снег пушистый; холодно, а делать было нечего.

La différence est encore plus marquée dans *Le Fouet dans le sac*, où Zontag, qui rappelons-nous dépeint déjà avec une certaine précision la maison du père des protagonistes, s'emploie à décrire avec encore plus de détails l'intérieur de l'isba à pattes de poule dans laquelle le vieillard invite Luka à entrer, afin de lui confier sa table magique :

Старичок отворил ставень и лучи вечернего солнца, проходя сквозь разноцветные драгоценные камни, вставленные в окно вместо стекол, разливали в горнице необыкновенный блеск. На полу был разостлан большой черный бархатный ковер, на котором были вышиты золотом какие-то странные углы и линии: все стены, казалось, были сделаны из одного цельного большего зеркала; но предметы, отражавшиеся в них, блистали золотыми лучами. [...] Потолок казался так высок, как свод небесный, хотя снаружи хижина казалась низка, как шалаш. Цвет потолка был голубой и блистал красными и желтыми искрами, который светили, как звезды. На полу, для сиденья, были раскладены мерные бархатные подушки с золотой бахромой и такими же кистями, и среди всего этого великолепия стоял простой, старый столик из соснового дерева; он казался вовсе не на своем месте¹.

Si la prose est propice à l'usage de la description, l'écart de détails entre le cadre initial et le cadre surnaturel peut également se retrouver dans les textes versifiés, comme c'est le cas dans *Le Tsar Saltan*, lorsqu'Ivan découvre à son réveil la ville fondée pour lui par la Princesse Cygne :

Видит город он большой,
Стены с частыми зубцами,
И за белыми стенами
Блещут маковки церквей
И святых монастырей.

1 А. Н. Зонтаг, *op. cit.*, с. 191-192.

Et plus encore dans *Le Cheval bossu*, où Eršov prête une attention particulière au palais céleste dans lequel vivent la Lune et le Soleil :

Подъезжают; у ворот
Из столбов хрустальный свод;
Все столбы те завитые
Хитро в змейки золотые,
На верхушках три звезды,
Вокруг терема сады,
На серебряных там ветках
В раззолоченных во клетках
Птицы райские живут,
Песни царские поют.
А ведь терем с теремами
Будто город с деревнями;
А на тереме — из звезд
Православный русский крест.

Un contre-exemple à cette observation serait le pensionnat de *La Poule noire*, qui sert de cadre initial mais est en même temps dépeint de manière si précise que l'on pourrait aisément dessiner un plan des deux étages qui le composent. En comparant toutefois cette description avec celle de la grande salle souterraine où Alěša fait la rencontre du petit peuple, ainsi que la celle des jardins avoisinants, nous pouvons voir que le but recherché n'est pas le même. La description du pensionnat joue en effet une fonction pratique, c'est-à-dire qu'elle établit une base permettant de suivre avec plus de facilité les différents déplacements effectués tout au long du récit par le protagoniste à l'intérieur du pensionnat :

Дом [...] был о двух этажах, крытый голландскими черепицами. Крыльцо, по которому в него входили, было деревянное и выдавалось на улицу... Из сеней довольно крутая лестница вела в верхнее жилье, состоявшее из осьми или девяти комнат, в которых с одной стороны жил содержатель пансиона, а с другой были классы. Дортуары, или спальные комнаты детей, находились в нижнем этаже, по правую сторону сеней, а по левую жили две старушки [...].

Au regard de la façon dont le pensionnat évolue au cours de l'histoire, nous comprenons que la mention des différentes pièces au début du récit sert surtout à dessiner les limites qui composent le cadre initial. Le logement des deux vieilles

femmes, tel qu'évoqué ici, marque en effet la première frontière entre le monde de la surface et le monde souterrain, tandis que l'échappée nocturne d'Alěša, aidé par la poule, hors de sa chambre verrouillée, illustre une transgression claire des limites de l'espace vraisemblable.

Les descriptions de l'environnement souterrain, elles, servent davantage un but esthétique et poétique. L'attention est en effet surtout attirée vers les propriétés surnaturelles des différents espaces, laissant une impression bien plus marquée que la description du pensionnat :

Сначала повел он его в сад, устроенный в английском вкусе. Дорожки усеяны были крупными разноцветными камешками, отражавшими свет от бесчисленных маленьких ламп, которыми увешаны были деревья. [...]
Деревья также показались Алеше отменно красивыми [...]. Они были разного цвета: красные, зеленые, коричневые, белые, голубые и лиловые. Когда посмотрел он на них со вниманием, то увидел, что это не что иное, как разного рода мох, только выше и толще обыкновенного. Министр рассказал ему, что мох этот выписан королем за большие деньги из дальних стран и из самой глубины земного шара.

Cette abondance de descriptions des espaces surnaturels au sein des différents contes littéraires fait d'eux des lieux inconnus à découvrir, ce qui permet de les distinguer nettement du cadre initial déjà plus ou moins familier.

Quand bien même il se situe au milieu de la forêt, ou encore sous terre, le lieu extraordinaire n'est, comme l'indique son qualificatif, jamais perçu comme ordinaire ou quelconque et semble pour cette raison toujours placé en dehors du cadre, marginalisé au sein de l'espace fictif. Cette marge n'est généralement pas une destination finale pour les personnages, mais plutôt un espace transitoire d'où ils sortent changés ou grandis (en ayant obtenu un objet magique, par exemple). Cette mise à l'écart renforce l'idée qu'une transgression est commise lorsque le personnage y accède, parfois malgré lui.

Il arrive dans de rares cas que l'espace surnaturel constitue quand même une fin en soi. Dans *Le Tsar Saltan*, la ville bâtie pour Ivan lui sert par exemple de nouveau foyer pour le reste du conte. L'existence de la marge n'est toutefois jamais complètement

effacée, puisqu'elle s'actualise à chaque fois que le protagoniste retourne chez son père, où l'on parle de l'île sur laquelle il s'est installé comme d'une « merveille » (*čudo*). Une situation similaire s'observe dans *Le Chasseur heureux*, qui s'achève sur Izok, le personnage principal, instantanément transporté avec le reste des personnages devant l'entrée d'un palais devenu sien. Le bref voyage, entamé dans la forêt qui jusqu'alors servait d'espace en marge, donne l'impression d'un franchissement d'un stade supplémentaire du surnaturel, « aux confins » de l'extra-ordinaire :

Они, казалось, не трогались с места, а мимо их все пролетало, с невероятной быстротой. И лес, в котором они были, и другие леса; горы и долины; озера и реки; города и деревни, и наконец они очутились у входа великолепных палат, который красотой и богатством не уступали царскому дворцу¹.

Les déplacements entre le monde ordinaire et le monde surnaturel ne sont donc pas toujours les mêmes d'un conte littéraire à un autre. Il peut s'agir d'allers-retours multiples ou uniques, d'un passage intermédiaire sur un trajet (physique ou psychologique) entre un départ et une destination, ou bien d'une arrivée en tant que telle. Le caractère marginal demeure quant à lui systématique.

Si dans la plupart des récits le franchissement de la frontière entre ordinaire et extra-ordinaire revient au protagoniste, il est également possible que ce soit l'élément surnaturel qui change d'environnement et pénètre dans le cadre initial, entraînant par la même occasion de nombreux bouleversements.

La Poule noire et *Nikita Vdovinič* offrent de ce point de vue de nombreuses similitudes, puisque Nikita comme Alěša entrent d'abord dans l'espace surnaturel et en ressortent dotés d'un objet magique leur procurant une faculté qui dépasse les limites de l'ordinaire. Leurs infractions au domaine de l'explicable finissent néanmoins par leur causer de nombreux torts, si bien que l'objet obtenu finit par disparaître, présumé restitué à son espace d'origine. Dans ces deux contes, l'espace surnaturel n'est plus visité une fois l'objet acquis, mais il continue d'exister à travers ce dernier. Les nombreux problèmes auxquels font face les protagonistes sont donc essentiellement causés par l'enchâssement non naturel d'une partie de l'espace surnaturel à l'intérieur

1 A. H. Зонтаг, *op. cit.*, c. 159.

du monde ordinaire. La distorsion causée rend impuissante la logique du réel et se répercute sur les personnages, incapables de composer avec des facultés qui ne sont pas de leur taille (nous pourrions dire à taille humaine¹).

Dans le *Conte du Pêcheur*, les rôles sont plus clairement répartis entre le vieillard et son épouse : lui accède à l'espace surnaturel marginal (incarné par la mer et le poisson doré), tandis qu'elle tire les premiers bienfaits des incursions de cet espace dans le cadre initial (représentées par les transformations successives de la maison). Si la perte de l'élément surnaturel provoque la chute de la vieille femme, nous pourrions dire qu'elle est au moins bénéfique au pêcheur, dont la vie retrouve un équilibre ordinaire.

Nous voyons donc que les bouleversements causés par l'entrée du surnaturel à l'intérieur du cadre initial ne se font pas nécessairement au détriment des personnages : Rukodel'nica et Maša, les protagonistes de *Moroz Ivanovič* et *La Cruche brisée*, sont même toutes les deux récompensées pour les bonnes actions qu'elles ont accomplies au cours de leur voyage au sein de l'espace surnaturel. Chacune en sort plus riche, voire même affranchie dans le cas de Maša, qui quitte sa tante pour aller s'installer dans sa nouvelle maison. Si le père de Betula fait quant à lui sa première rencontre avec Dame Bouleau dans la forêt, qui constitue pour nous l'espace marginal, c'est ensuite elle qui la plupart du temps quitte son bois pour aller rendre visite à sa filleule. Là encore, les bouleversements causés sont uniquement bénéfiques pour la jeune fille.

Remarquons par ailleurs que dans l'ensemble de ces exemples, l'intrusion du surnaturel à l'intérieur du monde ordinaire se produit seulement à la suite de la sortie du protagoniste hors de l'espace marginal. Au regard de ces textes, la présence du surnaturel à l'intérieur du cadre initial pourrait donc n'être possible que si une incursion inverse avait eu lieu au préalable. Or tous les contes littéraires ne suivent pas ce schéma.

Dans *Le Petit Cheval bossu* et *Le Conte de Berendej*, par exemple, l'élément surnaturel apparaît d'abord à l'intérieur du monde ordinaire, avant que l'espace auquel il est associé soit exploré par le protagoniste. Il s'agit, pour le conte de Eršov, de la plume de feu trouvée par Ivan, qui le conduit jusqu'au jardin des oiseaux de feu, et pour

¹ Nous revenons plus en détails sur ces objets plus loin dans ce chapitre, et sur le comportement des protagonistes dans le suivant.

le conte de Žukovskij, de Košej qui se présente au tsar éponyme au fond du puits, avant que son royaume souterrain ne soit exploré plus tard par Ivan-tsarevitch, le second protagoniste.

Il arrive enfin que l'élément surnaturel fasse irruption dans le monde ordinaire sans que l'espace auquel il est associé n'ait de rôle dans le récit. Cela est par exemple le cas de la jument capturée par Ivan au début du *Cheval bossu*, dont l'origine n'est jamais clairement identifiée. Les contes de *L'Ours Briseur d'os* et du *Sanglier Sauvage*, présentent eux aussi un animal sauvage hors du commun aux origines inconnues. Si Âzykov se contente d'une créature « venue d'on ne sait où » (*nevedomo otkuda*), Somov relaie les nombreuses théories des villageois à propos de l'« ours malfaisant » (*supostat-medved'*) :

Иные говорили: это-де божье попущение, другие смекали, что то был колдун-оборотень, третьи, что леший прикинулся медведем, а четвертые, что это сам лукавый в медвежьей шкуре.

Si l'affrontement entre le protagoniste et la créature se fait finalement dans la forêt, la bête sauvage ne semble pas rattachée à un lieu en particulier. Au contraire, ses ravages semblent se répandre sur l'ensemble de l'espace ordinaire, présenté comme victime des agissements des deux monstres :

Горевали бедные крестьяне по соседним селам; туго им приходилось: ни самим нельзя стало выезжать в поле на работы, страха ради медвежьего, ни стада выгонять на пастьбу.

Somov – Conte de l'Ours Briseur-d'Os

И наконец встревожил он ужасно
Все королевство; даже в городах,
На площадях, на улицах опасно;
Повсюду плач, уныние и страх.

Âzykov – Conte du Sanglier Sauvage

L'intégralité de ces récits se déroule donc à l'intérieur du cadre initial. La mort de l'ours et du sanglier, par conséquent, s'apparente à l'effacement d'une anomalie causée par l'incursion de l'extra-ordinaire au sein de l'environnement ordinaire. L'espace surnaturel n'est quant à lui pas entièrement absent : son existence est en effet au moins

suggérée par la présence des deux créatures, de la même façon que l'objet magique symbolise dans d'autres textes l'espace marginal surnaturel d'où il provient.

Dans la grande majorité des contes littéraires, le surnaturel s'incarne donc soit directement par l'intermédiaire d'un lieu « hors cadre », à part de l'espace ordinaire, soit indirectement, à travers un objet ou un être-vivant servant de symbole à ce lieu.

La marginalité dont l'environnement surnaturel fait l'objet se joue quant à elle la plupart du temps sur le plan physique. Elle peut se manifester sous différentes formes, comme une distance à parcourir, une difficulté d'accès, un changement de niveau (dans le ciel, sous la terre) etc. Contrairement au monde ordinaire, qui est souvent représenté de manière à paraître proche et familier, le monde extra-ordinaire est à la fois inconnu et incroyable (au sens littéral, c'est-à-dire que l'on ne peut croire à son existence).

Cette incrédulité suscitée par le surnaturel est principalement ressentie par le lecteur, toutefois il est important de noter qu'elle s'observe également à l'intérieur de certains contes et sert, en ce sens, une marginalisation supplémentaire, sur un autre plan que celui purement spatial. Nous le constatons par exemple dans *Le Cheval bossu*, et plus particulièrement dans la façon dont le personnage de la tsar-devitsa est introduit. Celle-ci est en effet mentionnée pour la première fois comme un personnage de conte, au cours d'une conversation entre serviteurs du palais royal. L'un d'eux parle d'un livre qu'il a trouvé et énumère le titre des cinq contes qu'il contient. Ses confrères lui demandent de raconter le cinquième :

«Точно! В пятой говорится
О прекрасной Царь-девице.
Ну, которую ж, друзья,
Расскажу севодни я?»
— «Царь-девицу! — все кричали.

Le serviteur du tsar, qui a écouté les dires du conteur, s'empresse alors d'aller voir le régent pour lui affirmer qu'Ivan (dont il cherche toujours à se débarrasser) se targue de pouvoir trouver cette tsar-devitsa. Le souverain envoie alors le protagoniste, qui, grâce au cheval bossu, réussira à la ramener avec lui.

Dans le conte de Eršov, la tsar-devitsa n'est donc pas seulement originaire d'un lieu lointain, mais est d'abord introduite comme un personnage fictif, tiré d'un conte. Autrement dit, l'apparition physique de ce personnage à l'intérieur du récit résulte également d'une matérialisation. De mot, elle est devenue objet. Dans le conte littéraire, la marginalité du surnaturel peut par conséquent aussi se jouer sur une mise en abyme de la fiction, dans le sens où le surnaturel se voit déplacé dans un plan fictif à l'intérieur même du récit. L'extra-ordinaire n'est alors pas seulement situé hors du cadre commun car physiquement éloigné, mais peut aussi l'être car il relève du mot, de l'esprit, avant de se réaliser en tant qu'objet concret.

Ce processus d'incarnation n'est pas propre au conte de Eršov, et figure encore sous différents aspects dans d'autres contes littéraires russes de la période romantique.

Parmi les plus connus, *Le Tsar Saltan* est l'exemple le plus notable, puisque chaque merveille présente sur l'île de Gvidon est d'abord introduite sous la forme d'une rumeur que l'on devine créée de toutes pièces par les personnages de la tisseuse, la cuisinière et la vieille marieuse pour dissuader Saltan de quitter son palais.

Gvidon, qui les écoute en cachette, relaie ensuite ces rumeurs à la Princesse Cygne, qui de son côté confirme l'existence de ces merveilles et s'emploie à les matérialiser sur l'île. Des voyageurs, de passage chez le prince, découvrent alors ces éléments surnaturels et les rapportent ensuite au Tsar Saltan. D'abord introduit comme une rumeur inventée par l'une des servantes, le surnaturel prend donc corps sur l'île de Gvidon, puis fait à nouveau l'objet d'un discours rapporté, finalement rationalisé par l'une des trois servantes. C'est ainsi que l'écureuil aux émeraudes, présenté comme extra-ordinaire par la tisseuse, se voit ensuite réduit à un élément ordinaire dans le discours de la cuisinière :

Что тут дивного? ну, вот!
Белка камушки грызёт,
Мечет золото и в груды
Загребает изумруды;
Этим нас не удивишь,
Правду ль, нет ли говоришь.

Chaque intervention suit donc une fonction identique, qui consiste à relativiser en premier lieu ce que les voyageurs rapportent à Saltan, puis montrer à titre de comparaison ce qui doit être considéré comme une « vraie » merveille (« Вот что чудом-то зовут »). Par la suite, cette authentique merveille fera à son tour l'objet d'une rationalisation et sera comparée à une autre, plus merveilleuse encore.

Dans ce conte de Puškin, le caractère extra-ordinaire d'un phénomène dépend donc surtout de son rapport au mot, et moins de son éloignement spatial. Lorsque l'existence de l'élément surnaturel est limitée à une simple rumeur, alors sa marginalisation continue d'être opérante. Mais une fois matérialisé, celui-ci perd de sa force et se retrouve à la fois rattrapé par les limites du cadre ordinaire et dépassé par une nouvelle rumeur, qui vise à redéfinir les propriétés de la merveille. Nous pourrions donc dire que dans le *Conte du Tsar Saltan*, est considéré comme véritablement surnaturel ce qui demeure d'abord à l'état de mot. L'espace marginal n'est alors pas seulement un lieu éloigné, ce qu'est déjà l'île de Gvidon, mais aussi un lieu immatériel, circonscrit à un imaginaire interne au récit.

La matérialité et l'immatérialité de l'éloignement peuvent donc être complémentaires, comme le montre cet exemple. Mais il arrive, à l'inverse, que celles-ci soient concurrentes.

Dans *Igoša*, le personnage éponyme relève en effet simultanément de deux environnements marginalisés. Le premier serait une forme d'au-delà d'où Igoša revient sous forme de spectre, après avoir été enterré. C'est en tout cas ce que suggère la rumeur racontée par un groupe de cochers au père du protagoniste, qui la restitue à son tour à sa famille au cours du dîner :

– [...] летось у земляка-то родился сынок, такой хворенький, Бог с ним, без ручек, без ножек, в чем душа; не успели за попом сходить, как он и дух испустил; до обеда не дожил. Вот, делать нечего, поплакали, погоревали, да и предали младенца земле. Только с той поры все у нас стало не по-прежнему... впрочем, Игоша, барин, малый добрый: наших лошадей бережет, гривы им заплетает, к попу под благословенье подходит [...].

Selon ce postulat, Igoša aurait suivi le père de l'enfant narrateur quand ce dernier a accepté de le prendre à son service afin de soulager les cochers, lassés par les tours de l'esprit malicieux.

Mais comme c'est le cas pour la tsar-devitsa et les merveilles de l'île de Gvidon, l'existence d'Igoša n'est d'abord limitée qu'à quelques mots. L'apparition du spectre ne se produit en effet qu'après que cette rumeur a été rapportée au jeune narrateur, dont l'esprit encore immature ne parvient pas à faire pleinement la différence entre la réalité et la fiction. Nous le constatons dès le début du conte, lorsque la porte de la chambre s'ouvre d'elle-même, ce que la nourrice justifie de la façon suivante : « Безрукий, безногий дверь отворил, дитятко! » L'enfant s'empresse alors d'aller voir à la porte, espérant apercevoir ce drôle de personnage qu'il pense être réel : « Вот безрукий, безногий и запал мне на мысль. ». Ce bref épisode sème les premières graines de ce qui plus tard se présentera sous la forme d'Igoša. De ce point de vue, l'arrivée du spectre dans la chambre d'enfant se présente donc plutôt comme une matérialisation de l'imaginaire du narrateur, qui explique justement ne pas pouvoir se sortir de la tête l'histoire racontée par son père.

Si dans le conte de Puškin et de Eršov la distance physique s'associe donc à la distance fictive, dans celui d'Odoevskij, le point de vue interne de la narration brouille la complémentarité des deux types de marginalité, de sorte que nous ne pouvons trancher sur la provenance exacte d'Igoša. S'agit-il d'un esprit revenu d'entre les morts, ou bien d'une projection de l'imagination du narrateur ? Peut-être faut-il voir là le mécanisme du doute, propre au genre fantastique, en train de se mettre en place¹.

Un parallèle pourrait ici être établi avec *La Poule noire*, puisque rappelons-le, l'instituteur, en écoutant les révélations d'Alěša à propos du peuple souterrain, considère qu'il ne s'agit que de paroles en l'air, un simple conte inventé par le jeune garçon.

À nouveau, la marginalité fictive du surnaturel entre en concurrence avec la marginalité spatiale et est susceptible de la décrédibiliser. Toutefois, à la différence des contes précédemment cités, l'apparition du phénomène extra-ordinaire dans *La Poule*

1 Nous revenons plus en détails sur cette question à la fin de ce chapitre.

noire précède son introduction sous forme de discours. La situation est donc inverse ici : ce qui est vécu par les personnages devient ensuite un conte aux yeux des autres. Pour rappel, un cas identique s'observe dans *La Tsarevna endormie*, où l'histoire de la protagoniste se réduit à une légende avant de reprendre corps grâce au prince. Âzykov, dans *L'Oiseau de feu*, prend quant à lui manifestement le contre-pied de Eršov et Puškin. Au lieu de faire naître le personnage de la princesse à partir d'un conte ou d'une rumeur, c'est en la découvrant en chair et en os que les frères d'Ivan sont conduits à mentionner les histoires la concernant :

Василий-царевич :
Та самая Елена, о которой
Молва кричит во все свои уста,
Что на земле нет ровно ничего
Подобного ей красотою.

L'incrédulité des deux personnages est à ce point exagérée qu'ils demandent à la jeune femme de certifier qu'elle est bien la personne dont parle les rumeurs, confirmant, de manière parodique, son statut d'entité surnaturelle :

Димитрий-царевич :
Ты ли
Та самая? Скорее отвечай,
Не бойся!
Елена
Я прекрасная Елена.

Il est intéressant de noter que par ce stratagème de marginalisation au sein d'un environnement fictif, le personnage de Elena se retrouve indirectement associé au conte mettant en scène Pierre le Grand, précédemment évoqué. Tous les deux relèvent en effet de la fiction d'un point de vue diégétique. Mais plutôt que d'y voir une contradiction de la part de Âzykov, il semble pertinent de penser que le poète, en présentant Elena de cette manière, renforce rétroactivement le caractère parodique et fantaisiste du faux conte adressé à Dolmat. Compte tenu de la présence de la fiction dans la fiction à la fois dans le conte de Eršov et dans l'un de ceux de Puškin, il ne serait pas surprenant que Âzykov détourne également cet élément en particulier.

Dans le conte littéraire, la présence d'une fiction invraisemblable à l'intérieur de la fiction consiste donc à associer de manière diégétique le surnaturel à une invention de l'esprit, et de l'en sortir par un processus de matérialisation à l'intérieur du monde ordinaire. Nous le voyons, la première partie de ce mécanisme se rapproche beaucoup de la posture du lecteur vis-à-vis du conte qu'il est en train de lire. Il pourrait s'agir là d'une différence importante avec la marginalisation spatiale.

Cette dernière, comme nous l'avons dit, repose en effet sur un principe d'altérité avec le cadre ordinaire, et donc indirectement avec le réel que celui-ci vise à mimer. L'élément surnaturel est alors présenté comme quelque chose qui dépasse les limites de la raison humaine. Dans le cas de la marge induite par la fiction dans la fiction, en revanche, l'élément surnaturel est en partie associé au mot et au discours. Il est une fiction dans la fiction, ce qui suggère, par effet inverse, que la fiction que détient le lecteur est elle aussi en partie proche d'un environnement surnaturel. Bien entendu, la matérialisation, elle, est limitée à l'espace diégétique, toutefois il nous semble voir une certaine similitude entre cette incursion du surnaturel à l'intérieur du réel et les jeux temporels démontrés dans le chapitre précédent, selon lesquels le passé, la fiction et le surnaturel font l'objet d'une superposition. Il semble, finalement, que la fiction dans la fiction renforce la proximité du monde ordinaire avec le réel, en reproduisant indirectement le rapport entre le lecteur et son texte à l'intérieur du récit. Si la marge spatiale se contente donc de marquer un contraste avec le monde ordinaire et donc un éloignement avec le réel, la fiction dans la fiction, elle, participe au rapprochement entamé par le cadre ordinaire, tout en le trahissant grâce à la matérialisation du surnaturel.

Si la marge associée au surnaturel est majoritairement matérielle dans le conte littéraire, nous voyons qu'elle peut également prendre au moins une autre forme. Mais le fait est qu'en plus du plan fictif intra-diégétique, il nous semble que la marge peut encore s'observer sur un troisième plan, que nous qualifierions cette fois de plan narratif.

Avant d'expliquer cette théorie, il convient de revenir à la manière dont le surnaturel se manifeste à l'intérieur de l'espace diégétique. Il est en effet un dernier aspect que

nous n'avons pas encore abordé, ce sont les déplacements faits sans contrainte. Ceux-ci n'ont pas nécessairement lieu entre le monde ordinaire et le monde surnaturel. La plupart du temps, nous restons en effet toujours dans l'espace initial, toutefois, le déplacement, lui, ne respecte pas les limites de la vraisemblance, de telle sorte que le rapport entre la distance parcourue et la durée écoulée ne concordent pas, par exemple. Nous pourrions évoquer à titre d'exemple les voyages effectués par Gvidon entre son île et celle de son père, rendus possibles grâce à sa métamorphose en insecte, ou encore ceux d'Ivan dans le conte de Eršov, effectués en chevauchant son compagnon le petit cheval bossu. Lermontov, souvenons-nous, fait même de ces déplacements hors du commun un élément narratif central de son conte.

Ces déplacements libres de contraintes ne se caractérisent toutefois pas seulement par un contournement de la limite posée par la distance. Il peut en effet s'agir d'un mouvement rendu matériellement impossible par un obstacle, autorisé grâce à l'intervention du surnaturel. *Le Maître et le serviteur* figure à ce titre comme un exemple particulièrement original, puisqu'il y est question d'un voyage accompli à dos de branche d'orme, métamorphosée en cheval, et d'un passage à travers le trou d'une serrure afin d'accéder à une cave à vin :

Карло пробормотал какие-то непонятные слова, которые Данило повторял за ним, и они пролезли сперва в одну замочную щелку, потом в другую, и таким образом очутились, наконец, в просторном погребе, установленном множеством бочек с различными винами¹.

Ce dernier exemple rappelle beaucoup la façon dont Miša parvient à pénétrer à l'intérieur de la boîte à musique tabatière, alors même que son père lui avait fait comprendre que cela ne lui était pas possible en raison de sa trop grande taille. Par rapport au conte de Zontag, la transition se fait de manière plus subtile, comme pour paraître naturelle aux yeux de l'enfant :

1 A. H. Зонтаг, *op. cit.*, с. 136.

- Да отчего же, подумал Миша, папенька сказал, что в этом городке и без меня тесно? Нет, видно, в нём живут добрые люди; видите, зовут меня в гости. [...] С этими словами Миша побежал к дверце и с удивлением заметил, что дверца ему пришлась точь-в-точь по росту.

Ces déplacements peuvent, d'après nous, toujours être associés à une marge, dans le sens où ils se réalisent grâce à une sortie temporaire du personnage hors des limites posées par le cadre ordinaire. L'élément surnaturel est alors réduit à un moyen de locomotion, ou plus largement à une voie alternative permettant aux personnages d'évoluer plus facilement au sein du monde ordinaire, voire même de le quitter temporairement.

La raison pour laquelle nous parlions d'une marge associée au plan narratif est qu'il nous semble voir dans ces déplacements réalisés hors cadre un prolongement ou une illustration, par le biais d'éléments surnaturels, des tournures narratives transitives fréquemment rencontrées dans le conte, caractérisées par leur brièveté et simplicité.

À titre d'exemple, nous proposons de nous intéresser à un passage tiré du *Loup gris*. Dans la seconde partie de ce conte, centrée sur Košeј, Žukovskij accorde une attention particulière aux voyages accomplis sur le dos du cheval magique acquis par Ivan. La monture présente pour double faculté de pouvoir conduire le protagoniste où il le souhaite, ainsi qu'en très peu de temps. Par deux fois, le poète relate alors les trajets sous la forme d'une peinture grandiose dans laquelle le corps puissant de la monture est mis en scène face à une nature se pliant à ses facultés exceptionnelles. Le second trajet est encore plus intéressant, car il consiste en un aller-retour. Ivan, désireux d'atteindre l'île dans laquelle la mort de Košeј est enfouie, est contraint de traverser la mer, mais ne peut le faire sans bateau. Le cheval lui propose alors de l'amener lui-même jusqu'à l'île, et se jette à l'assaut des flots :

И начал конь копытами и грудью
Бить по водам и волны пробивать,
И вокруг него кипела, волновалась,
И пенилась, и брызгами взлетала
Морская зыбь, и сильными прыжками,
Под крепкие копыта загребая
Кругом ревущую волну, как легкий

A. L'illusion du réel et ses transgressions

На парусах корабль с попутным ветром,
Вперед стремился конь, и длинный след
Шипящею бежал за ним змеею;

L'objet recherché enfin acquis, Ivan se décide à faire marche arrière. Or cette fois, le trajet, bien qu'identique, est relégué à un vers anecdotique, dont la brièveté, à défaut de relater la façon dont le cheval déjoue les contraintes de la nature, fait que celles-ci ne sont pas évoquées du tout :

[...] Иван-
Царевич взял яйцо; и конь могучий
С Буяна острова на твердый берег
Его обратно перенес.

Un exemple similaire s'observe dans *Baba-Âga*. Tout au long de son conte, Nekrasov s'applique à souligner le caractère inaccessible de la maison de la sorcière et l'incapacité des différents protagonistes à connaître son emplacement. Spiridon, le dernier héros en lice, trouve sur son chemin Lûbana, qui accompagnait le premier protagoniste avant d'être changée en arbre quelques chapitres plus tôt par Baba-Âga. Le jeune chevalier est alors attaqué par le dragon de la sorcière. Au cours de l'affrontement, il parvient à s'accrocher à l'un des cinq cous du monstre, qui tente de se replier à tire d'ailes jusqu'au repaire tant recherché. Là-bas, Spiridon terrasse la créature, ainsi que la vieille femme. À l'aller, le voyage fait l'objet de plusieurs vers qui laissent deviner la grande distance parcourue par le dragon :

Приподнялся и в минуту
Полетел, к большому чуду!
Спиридон на нем сидит,
По башке его тузит,
Не дает ему покоя,
Он летит всё, громко воя,
Наконец он долетел
И к Яге на крышу сел;

Pourtant, lorsque Spiridon retourne auprès de Lûbana pour lui rendre son apparence humaine, le trajet du retour se raconte de manière expéditive et ne suscite pas du tout la même impression que le déplacement effectué à dos de dragon :

Тут в долину побежали,

Деревцо скорей сыскали,
Прикоснулись жезлом,
Да и дело всё с концом!

L'incohérence est d'autant plus remarquée qu'après cela, Spiridon, accompagné de Lûbana, Bulat et sa sœur, retourne à nouveau en direction de la maison de Baba-Âga afin de récupérer les chevaux qui les attendent à l'écurie. Là encore, le trajet est évoqué en seulement quelques mots.

Ces parallèles montrent selon nous qu'il existe une équivalence narrative, dans le conte littéraire russe, entre le déplacement accompli par des voies surnaturelles et celui raconté au moyen d'une tournure transitionnelle brève. Dans les deux cas, il s'agit en effet de ne pas prendre en compte les contraintes liées au cadre ordinaire auxquelles le personnage devrait faire face, dans le seul but de faire avancer le récit à l'étape suivante. Au regard de l'ensemble des textes étudiés, ces trajets ainsi sommairement racontés sont récurrents, pour ne pas dire presque systématiques. Cet extrait de *Moroz Ivanovič*, réduit aux passages évoquant les déplacements de la protagoniste, en est une bonne illustration :

Нечего делать было; пошла бедная Рукодельница опять к колодцу, ухватила за верёвку и спустилась по ней к самому дну. Только тут с ней чудо случилось. Едва спустилась — смотрит: перед ней печка, а в печке сидит пирожок [...]. Идет она дальше. Перед нею сад, а в саду стоит дерево [...] Рукодельница идет дальше. Смотрит: перед ней сидит старик Мороз Иванович [...]. Пошли они в дом.

Du fait de cette récurrence, nous pouvons dire qu'à la lecture, ce type d'économie narrative ne choque pas. Il semble même que sa présence au sein d'un conte est tout à fait adaptée au genre, et que ce sont davantage les passages élaborés, comme chez Žukovskij, qui sont inhabituels.

Une explication à ce phénomène serait, selon nous, qu'il y a dans la réduction substantielle du volume narratif des déplacements un aspect surnaturel proche de celui des déplacements justifiés par l'emploi d'un élément hors du commun. Si ces derniers déplacements sont en effet réalisés par l'utilisation de voies situées en dehors du monde ordinaire, ceux racontés en quelques mots se font sans aucune contrainte ni justification.

En reflet de cette autre forme de narration, plus « naturelle » d'un point de vue littéraire, celle du conte pourrait être qualifiée de « *sur-naturelle* », dans le sens où elle contourne les contraintes de cohérence et n'obéit finalement qu'à ses propres règles.

Cette théorie permettrait d'expliquer en partie pourquoi, à la lecture, les quelques rares contes littéraires dépourvus d'éléments surnaturels évidents, comme *Les Quatre sourds* et *L'habitant du Mont Athos* d'Odoevskij, ou *Le Juge Šemâkin* de Dal', évoquent malgré tout quelque chose de similaire aux contes dans lesquels le surnaturel prend une forme concrète. Dans ces trois contes, en effet, les déplacements sont là encore réduits à des transitions brèves ayant pour seul but pratique de signaler le changement d'une étape. Bien que le récit ne comporte rien d'extra-ordinaire, nous pourrions dire que la narration, elle, sort bien d'un cadre ordinaire de par sa simplicité.

3. Les types de rapports entre monde ordinaire et monde extra-ordinaire

À présent que nous sommes arrivés au terme de notre réflexion, il convient de revenir à notre problématique initiale, à savoir l'identification des propriétés de l'espace diégétique tel qu'il apparaît dans le conte littéraire russe de la période romantique, et plus particulièrement les façons dont il se rapproche ou s'éloigne du réel dans ses représentations.

Tout d'abord, nous pouvons dire que l'espace diégétique se structure autour d'une tension entre deux espaces : le premier a pour caractéristique de se construire en miroir du réel. Il s'agit d'un espace d'aspect ordinaire, explicable par la raison humaine, et suffisamment vraisemblable dans ce qui l'anime pour à défaut d'être cru (qui existe véritablement), être au moins crédible (qui peut exister). D'un point de vue diégétique, cet espace sert de cadre spatial à l'histoire. Il est pour cette raison généralement dominant au sein de l'espace diégétique. Le second espace, quant à lui, a pour première propriété de dépasser les limites fixées par le cadre ordinaire. Il relève donc littéralement de l'*extra-ordinaire*, dans le sens où les propriétés qui le définissent vont au-delà du possible et de ce que la raison seule peut accepter. Ses caractéristiques surnaturelles font qu'il s'éloigne du réel et de sa représentation. Cet éloignement,

toutefois, se fait toujours selon un principe de dépassement, afin d'aller en dehors du cadre ; il ne s'agit donc pas simplement d'aller loin du réel, mais de le faire en allant au-delà de son potentiel. Cet espace, enfin, demeure la plupart du temps secondaire par rapport au premier. L'une des raisons à cela est qu'il ne s'agit pas toujours d'un espace matériel à l'intérieur de l'espace fictif, mais parfois d'un environnement immatériel ou seulement suggéré.

Cette peinture de l'espace diégétique tel qu'il se présente dans le conte littéraire russe a pour défaut de n'être vérifiable qu'à partir d'un niveau global. Le rapport entre l'espace ordinaire et l'espace surnaturel peut en effet grandement varier d'un conte à l'autre, ce qu'il convient de prendre en compte. Nous proposons en réponse à cette problématique de distinguer quatre types principaux de rapports entre ces espaces.

Le premier rapport serait un rapport d'horizontalité et d'équivalence. Dans un tel cas de figure, l'espace ordinaire et l'espace surnaturel sont tous les deux matérialisés concrètement au sein de l'espace diégétique, permettant aux personnages de passer corporellement de l'un à l'autre. La frontière qui distingue ces deux espaces est elle aussi présente de manière physique, tandis que son franchissement, lui, s'apparente à une transgression, que le mouvement se fasse dans un sens ou un autre. Dans *La Poule noire*, cette frontière fait l'objet d'une représentation forte et son franchissement se réalise en plusieurs étapes, tandis que dans *Nikita Vdovinič* et *Le Loup-garou*, elle est simplement suggérée par un changement de cadre. Le passage d'un espace à un autre ne représente donc pas toujours les mêmes enjeux en fonction du conte.

Le second rapport se rapproche du premier, au détail près que l'espace surnaturel n'est pas physiquement présent à l'intérieur du récit. Son existence est surtout supposée par l'intermédiaire d'un personnage ou d'un objet venu s'immiscer à l'intérieur du monde ordinaire. Il n'est alors pas question d'un passage d'un espace à un autre, mais des conséquences causées par la présence de l'élément surnaturel à l'intérieur d'un cadre qui ne dispose pas des limites spatio-temporelles adaptées pour l'intégrer.

Le troisième rapport se rapproche davantage de la superposition, dans le sens où l'espace ordinaire dépasse déjà sous plusieurs aspects les limites qu'impose la ressemblance au réel. Il pourrait, pour cette raison, être déjà identifié comme

environnement surnaturel. Mais du point de vue du récit, il reste malgré tout un cadre ordinaire, puisque certains éléments surnaturels continuent d'être perçus comme étrangers et extraordinaires par les personnages. Ce troisième rapport suppose donc l'existence de différents degrés de surnaturel, où certains éléments sont plus invraisemblables que d'autres. Une fois ces paliers identifiés, nous retrouvons globalement un rapport similaire au premier ou au second que nous venons d'exposer. Une illustration de cette superposition entre l'espace ordinaire et l'espace surnaturel serait *L'Oiseau de feu* de Âzykov, où ce qui sert d'espace ordinaire aux personnages dépasse dès le départ le stade de la ressemblance avec le réel, en grande partie à cause de l'épisode de l'auberge en Angleterre. Nous pourrions voir également ce rapport dans *Princesse Miluša et Baba-Âga* qui, comme le conte de Âzykov, ont pour point commun leur propos parodique. Peut-être faut-il voir là un lien particulier entre cette représentation exacerbée du surnaturel et le détournement des codes du genre du conte littéraire.

Le quatrième rapport, enfin, a été encore peu exploré car il ne s'observe que dans quelques contes en particulier. Nous pourrions le qualifier de rapport d'égalité. Ici, l'espace ordinaire et l'espace surnaturel sont identiques, et c'est la subjectivité qui permet de les voir sous un angle ou sous un autre. Dit autrement, l'espace diégétique peut être vu tantôt comme ordinaire, tantôt comme surnaturel, en fonction du prisme par lequel il est observé. Un exemple représentatif de ce rapport d'égalité sont les contes d'Odoevskij mettant en scène des protagonistes non-humains. Dans *Le Nouveau Jocko* ou *La Chenille*, l'espace du récit est dépeint à partir du point de vue des personnages, si bien que ce qui apparaît ordinaire pour un humain prend des proportions surnaturelles et épiques pour le personnage insecte, comme le résume le narrateur araignée du conte bigarré lorsqu'il apostrophe ses lecteurs et auditeurs humains en les invitant à s'imaginer à sa place :

Что, если исполинам, [...] задумается делать над вами – как надо мною – физические наблюдения [...] ? Изрытыми горами вам покажутся их пальцы, морем их канавка, годом – их день, свечка – волшебным солнцем, великолепным замком – банка, покрытая бумагой, смиренно стоящая на окне и в которой вы, по тонкости своего взора, заметите то, чего исполины не замечают.

Dans *Un Simple conte*, à l'inverse, ce sont les agissements et les conversations des objets animés à l'intérieur de la chambre de Walter qui apparaissent comme surnaturels pour le lecteur, tandis que la situation semble tout à fait ordinaire du point de vue des différents objets. Nous pourrions voir là un parallèle avec l'épisode de la grémille du *Cheval bossu*, au cours duquel les différents poissons font l'objet d'une personnification, si bien que leur écosystème prend des airs de société civile hiérarchisée et administrée. *Le Conte de l'Ourse* de Puškin, bien qu'inachevé, semble pencher lui aussi vers ce type d'espace fictif. Celui de la *Guerre des Souris*, en revanche, se rapproche plutôt du *Nouveau Jocko*, puisque les possessions grandioses des différents animaux, obtenues parfois comme butin de guerre, se réduisent d'un point de vue humain à un étang et quelques caves et greniers.

Il convient de préciser, enfin, que ces quatre types de répartition ne sont pas exclusifs les uns pour les autres. Nous pouvons en effet tout à fait en trouver plusieurs dans un seul et même conte littéraire, en particulier le premier et le second, qui se montrent souvent complémentaires. Il semble par exemple que Eršov, dans *Le Cheval bossu*, parvient à mettre en scène ces quatre situations au fil de son récit.

Derrière cette dualité à géométrie variable, pour reprendre notre formulation employée en début de chapitre, il nous paraît important, en guise de propos conclusif, de souligner le fait que dans le conte littéraire, la présence du monde ordinaire demeure indispensable. Cela signifie que même si dans le conte tout est fondamentalement inventé, car invariablement fictif, l'élément surnaturel n'est pas omniprésent ni employé à profusion, dans une accumulation d'images exotiques qui correspondrait désormais au genre de la *fantasy*. L'ordinaire, le trivial et plus largement le vraisemblable constituent une base inévitable et souvent dominante dans l'univers fictif. Raconter un conte littéraire n'équivaut donc pas à sauter à pieds joints dans un récit construit uniquement sur la somme d'éléments merveilleux, mais davantage à construire un mouvement intermédiaire permanent entre l'ordinaire et l'extra-ordinaire.

Sans doute le genre trouve-t-il de ce point de vue plusieurs similitudes avec le conte populaire. L'idée que l'espace diégétique du conte soit divisé en deux mondes, dont l'un

est associé au surnaturel, a en effet déjà été explorée¹ et la comparaison serait ici particulièrement tentante tant elle semble évidente. Mais à ce propos il convient d'insister sur le fait que dans le conte littéraire, c'est l'auteur qui se fait le chef d'orchestre de ce mouvement permettant de passer d'un cadre à un autre. Autrement dit, c'est aussi lui qui adapte la répartition des différents cadres en fonction de la place qu'il souhaite consacrer à chacun d'eux. L'accent mis sur l'environnement ordinaire, ou sur celui surnaturel, dépend donc d'abord des affinités de l'auteur et des intérêts qu'il trouve à construire son monde de la sorte, ce qui fait de l'espace fictif du conte littéraire un territoire d'exploration aussi pour celui qui le façonne.

De ce point de vue, la question du cadre spatial rejoint celle du cadre temporel, étudiée dans notre précédent chapitre. Il s'agit en effet, dans les deux cas, d'une structure basée sur des variables interactives que l'auteur peut librement manipuler afin de produire un univers qui lui convient, nous dirions même, à son image.

B. Les espaces naturels

La forêt, la mer ou la montagne sont autant de lieux dont la présence est récurrente au sein du conte littéraire russe de la période romantique. Cette régularité est encore plus évidente si nous les réunissons en une catégorie commune, celle des espaces naturels.

Le fait que ce type d'espace figure dans un texte qualifié de conte n'est à première vue pas particulièrement surprenant. Pour les lecteurs de contes populaires, la présence d'espaces naturels dans un conte littéraire peut même passer inaperçue, tant elle semble habituelle. Pour le conte littéraire russe, en revanche, cette régularité doit poser question, en particulier car il s'agit d'un genre qui jusqu'à maintenant nous a davantage accoutumés à un vaste éclectisme d'images et de sujets. Comment expliquer, en effet, que la grande majorité des auteurs choisissent communément d'introduire un passage dans un cadre naturel au sein de leur récit ? S'agit-il d'un élément indispensable à la structure de l'espace fictif du conte littéraire ? Mais si tel est le cas, que dire des nombreux contes d'Odoevskij dont l'histoire se déroule en ville ?

1 Natacha Rimasson-Fertin. *L'Autre monde et ses figures dans les Contes de l'enfance et du foyer des frères Grimm et les Contes populaires russes d'A. N. Afanassiev*, Thèse de doctorat, Grenoble, Université Stendhal - Grenoble III, 2008.

Une première piste vers laquelle nous pourrions nous tourner pour éclairer notre réflexion est la fonction qu'occupe l'espace naturel au sein de l'espace fictif, et plus largement dans le schéma narratif. Tout d'abord, si nous reprenons nos premiers exemples de la forêt, de la mer et de la montagne, nous pouvons dire que tous ont en commun de désigner un même type d'espace, c'est-à-dire un lieu de taille indéterminée, éloigné du cadre initial, qui se distingue aisément des espaces artificiels comme l'isba ou la ville en raison du fait que l'être humain et son influence y sont fondamentalement absents. Nous pourrions parler d'espace non habités. Ainsi, lorsque le protagoniste pénètre dans l'espace naturel, ou qu'il s'en rapproche, il est le plus souvent déjà isolé et ne s'attend pas (en particulier lors de sa première visite) à y faire une rencontre.

De prime abord, nous pouvons dire que les espaces naturels font partie du cadre ordinaire, présenté au début de ce chapitre. Nous pourrions en effet tout à fait parler, dans le cas de la forêt ou de la mer, de lieux vraisemblables, susceptibles de refléter ce qui existe dans la réalité. Qualifier ces endroits de références archétypiques, au même titre que la ville et l'isba, serait même envisageable, puisque leur simple mention dans un récit permet de convoquer un répertoire d'images suffisamment riche pour installer en quelques mots un cadre spatial complet. Rappelons à ce titre que Katenin cite le nom de véritables fleuves dans son conte, et mentionne aussi les montagnes du Caucase, de la même manière que Somov évoque les forêts de la région de Murom dans *L'Ours Briseurs-d'Os*. Néanmoins, aussi vraisemblables soient-ils, les espaces naturels ont également pour caractéristique d'être des lieux opaques, situés en périphérie du monde ordinaire. On ne peut savoir ce qui s'y déroule qu'une fois à l'intérieur, tout peut donc s'y produire, y compris des phénomènes surnaturels. Plus encore, le protagoniste n'est pas à sa place au sein de l'espace naturel, il figure comme un étranger venu de l'extérieur. Son statut est alors inversement équivalent à celui de l'élément surnaturel, comme le poisson doré, Dame Bouleau ou Baba-Âga, qui de leur côté apparaissent comme originaires de cet espace, voire même parfois en être une incarnation personnifiée.

Dans le conte littéraire, l'espace naturel fait donc figure de zone grise, ni totalement ordinaire, ni purement extraordinaire. Sa place particulière, à la croisée des deux cadres, en fait un espace résolument intermédiaire. Parler de frontière serait peut-être même

plus approprié, dans la mesure où le franchissement de l'orée de la forêt (dans *Le Loup gris* par exemple), ou de la surface d'un plan d'eau (dans *Le Cheval bossu*), équivaut généralement à une bascule d'un monde à l'autre pour les personnages.

De ce point de vue, l'espace naturel tel qu'il apparaît dans le conte littéraire russe présente une grande proximité avec ce que l'on trouve dans les contes populaires. Dans les contes des Grimm, la nature revêt en effet très régulièrement le rôle de frontière entre les mondes, un phénomène que l'on retrouve par la suite dans les contes populaires russes publiés par Afanas'ev¹.

Une explication potentielle à la présence quasi-systématique de l'espace naturel au sein des contes littéraires russes étudiés pourrait par conséquent se trouver dans la proximité générique de ces derniers avec le conte populaire. Le fait que la forêt, la mer ou la montagne soient des cadres fréquemment employés par les auteurs serait donc la conséquence de l'imitation des récits populaires, qui, pour rappel, fait partie des premiers moteurs du genre.

Le problème que présente ce postulat est qu'il ne répond pas complètement à la question posée. Il suggère en effet que le recours par les auteurs aux espaces naturels tels que la forêt ou la mer serait essentiellement un choix motivé par un acte de reproduction. Autrement dit, si la forêt apparaît de façon récurrente dans les contes populaires, alors il est nécessaire qu'elle soit présente dans le conte littéraire pour que celui-ci ait l'allure d'un conte populaire. L'usage de l'espace naturel servirait donc de ce point de vue surtout des intérêts esthétiques. Or à la lecture des différents contes littéraires, il apparaît rapidement que le cadre de la nature, par le biais de l'espace naturel, occupe lui aussi régulièrement une place importante au sein des textes. Dans *Dame Bouleau*, *Le Conte du Pêcheur* ou *Le Loup-garou*, nous pourrions même dire qu'il s'agit de l'une des thématiques centrales.

Précédemment, nous avons vu que le recours à un cadre paysan et rural par certains auteurs pouvait s'expliquer autrement que par le seul argument de la reprise de ce que l'on peut trouver dans les contes populaires. Somov, par exemple, se sert de ce cadre spécifique afin d'inclure dans ses textes des éléments relevant de ses connaissances

1 Natacha Rimasson-Fertin. *op. cit.*, p. 75-120.

d'ethnographe, tandis qu'Odoevskij ou Dal' y voient un moyen de dresser une caricature.

Il paraît pertinent de supposer qu'il en soit de même pour l'espace naturel. Autrement dit, la présence des espaces naturels dans le conte littéraire russe pourrait servir d'autres intérêts pour les auteurs (notamment poétiques et stylistiques), au-delà d'un simple rapprochement esthétique ou structurel avec les contes populaires.

1. À chaque auteur son espace naturel

Pour étayer notre propos, il nous semble intéressant d'établir dans un premier temps un panorama plus précis de la répartition des différents espaces naturels parmi les contes littéraires étudiés. Comme illustré précédemment, ceux-ci varient en fonction des textes, mais il convient d'ajouter à cette première observation le fait que pour chaque auteur il y a un type d'espace naturel de prédilection. La forêt en est un bon exemple, car elle figure principalement dans les contes écrits par Zontag (*Dame Bouleau*, *Le Chasseur heureux* et *Le Fouet dans la sacoche*) et Žukovskij (*Le Tsar Berendej*, *La Tsarevna Endormie* et *Le Loup gris*). Somov l'utilise lui aussi dans deux contes écrits successivement (*Le Loup-garou* puis *L'Ours Briseur-d'Os*). La forêt est à l'inverse complètement absente des contes de Puškin¹, le poète semblant trouver plus d'intérêt à dépeindre des environnements aquatiques (*Le Conte du Pope*, *Le Tsar Saltan* et *Le Conte du Pêcheur*) ou montagneux (*La Tsarevna Morte* et *Le Coq d'Or*).

Seul Odoevskij, comme nous l'avons dit, se distingue en se focalisant à l'inverse sur les espaces urbains, ou plus largement artificiels. S'il n'est pas ou peu question d'espaces naturels ici, nous pouvons néanmoins toujours parler de cadre récurrent, et nous verrons que l'écrivain ne délaisse pas pour autant le thème de la nature au sein de ses textes.

Il nous faut néanmoins reconnaître que l'argument de la récurrence d'un espace naturel précis au sein de l'œuvre d'un même auteur atteint vite ses limites, puisque certains écrivains n'ont publié qu'un seul conte. D'ailleurs, dans leurs textes, c'est la diversité qui ressort en priorité. Eršov utilise par exemple plusieurs types d'espaces

¹ Hormis *L'Ourse*, que nous préférons mettre ici de côté en raison de son statut inachevé.

B. Les espaces naturels

naturels (la forêt conjointement à la montagne, l'océan et le ciel), comme Katenin, qui consacre un épisode de son récit aux Rusalki du Dniepr et un autre à Baba-Âga, recluse au fond la forêt. Nekrasov exploite quant à lui la forêt au début de son conte mais fait aussi traverser un désert et une rivière à ses personnages. À noter également que dans le *Tsar Berendej*, Žukovskij ne se limite pas non plus à la forêt, puisqu'une partie de son récit se déroule également dans un monde souterrain, dont l'entrée se situe au bord d'un lac ; des éléments qu'il ne réutilisera pas dans ses contes suivants.

Nous voyons donc que dans le conte littéraire russe de la période romantique, l'électisme des espaces naturels prévaut, mais nous constatons également une certaine constance lorsqu'on considère les contes d'un même auteur. Certains écrivains auraient donc plus d'affinités avec un type particulier d'espace naturel que d'autres, les raisons pouvant être pratiques, mais également poétiques.

À la lecture des contes de Zontag et de Žukovskij, nous voyons en effet que la récurrence du thème de la forêt s'adjoint à une manière identique de le traiter au sein du récit.

Pour chacun de ses trois contes, Zontag choisit par exemple d'associer au cadre forestier un personnage anthropomorphe. Dans *Le Fouet dans la sacoche*, il s'agit d'un vieillard « aux cheveux blancs comme la lune » que les trois protagonistes successifs rencontrent dans une épaisse forêt. L'homme, intimement lié à l'espace forestier et naturel dans son ensemble, apparaît toujours au même endroit et invite Luka, le premier frère, à le suivre plus loin dans les bois, jusqu'à son isba à pattes de poules « faite d'écorce et de mousse ». Dans *Dame Bouleau* et *Le Chasseur heureux*, le personnage surnaturel va jusqu'à prendre plus clairement les traits d'une personnification sylvestre : une jeune femme vêtue d'une robe et d'un voile évoquant respectivement l'écorce et le feuillage du bouleau pour le premier conte, d'une robe verte et d'une couronne de fleurs pour le second.

Telle qu'elle figure dans les contes de l'écrivaine, la forêt a aussi pour trait systématique de servir d'interface aux protagonistes lorsqu'ils souhaitent entrer en contact avec l'élément surnaturel. Ceux-ci s'y rendent par conséquent à plusieurs reprises, avec l'objectif précis de retrouver l'entité rencontrée plus tôt afin de lui

demander réparation (dans le cas du *Fouet dans la sacoche*) ou conseil (dans le cas des deux autres).

Dans les contes de Žukovskij, la forêt n'est explorée qu'à une seule reprise. Cette visite aboutit en revanche à chaque fois sur une rencontre avec un élément surnaturel. Dans *Le Tsar Berendej*, c'est Košej lui-même qui se présente au prince Ivan en sortant du tronc creux d'un vieux tilleul. La rencontre sert alors de point de départ à la véritable intrigue du récit, ce qui rapproche ce conte de Žukovskij de ceux de Zontag. Dans *La Tsarevna Endormie* et *Le Loup gris*, la forêt apparaît plus tardivement et sert cette fois de destination au protagoniste qui cherche délibérément à entrer en contact avec le surnaturel (respectivement la tsarevna et Baba-Âga).

Pour ces deux derniers textes, la récurrence du traitement de l'espace naturel apparaît directement sur le plan textuel, puisque Žukovskij réutilise certains éléments de la description de la forêt du conte de *La Tsarevna Endormie* pour élaborer celle du *Loup gris* :

Птица там не пролетит,
Близко зверь не пробежит,
Даже облака небес
На дремучий, темный лес
Не навеет ветерок.

La Tsarevna Endormie

[...] она в дремучем, темном лесе,
В седом, глухом бору живет в избушке
На курьих ножках; в этот лес еще
Никто следа не пролагал; в него
Ни дикий зверь не заходил, ни птица
Не залетала.

Le Loup gris

Bien qu'ils utilisent le même type d'espace naturel, Zontag et Žukovskij ont donc chacun une manière propre de le faire. Il nous semble voir là les signes d'une personnalisation de l'espace naturel de la part des deux auteurs, qui ne se contentent pas de se servir de la forêt comme d'un cadre, mais en font également un environnement qui correspond à leur style.

Ce processus d'appropriation s'observe également dans les textes de Somov, là encore dans la manière dont la forêt est dépeinte. Dans *Le Loup-garou*, le cadre forestier sert de scène à la métamorphose en loup du sorcier Ermolaj, puis de son fils Artëm. L'endroit est surtout présenté comme étant à l'abri des regards indiscrets, comme un lieu caché, au cœur de la nuit, dans lequel tout ce qui se déroule tient du secret. Dans *L'Ours Briseur-d'Osses*, nous dirions que la forêt dépeinte est la même, toutefois celle-ci est uniquement présentée d'un point de vue extérieur, puisque le narrateur ne suit pas le protagoniste après son entrée dans le bois. Le récit demeure en effet cantonné aux villageois, priant pour le salut d'Ivan, dans l'attente de savoir si celui-ci a triomphé ou non de la créature éponyme. La forêt sert alors toujours de lieu secret, où tout peut se produire, néanmoins le lecteur n'est cette fois pas mis dans la confidence et apprend avec les villageois la réussite du protagoniste lorsqu'il sort de la forêt en chevauchant le monstre.

Notons que cette fois, l'accent mis sur le caractère opaque et inaccessible de la forêt offre l'occasion à Somov de dérouler de nouvelles images en faveur du cadre ordinaire, ce à quoi, comme nous le savons, l'auteur accorde toujours une attention particulière :

[...] все крестьяне не пошли в тот день на работу, а сошлись на площади перед церковью, молились богу за Ивана и за то, чтоб он одолел медведя Костолома, и забыли о еде и питье. Щи выкипели в горшках у баб, каша перепарилась, и хлебы в печи пригорели, а никто и не думал идти обедать.

La forêt n'est bien entendu pas le seul espace naturel pouvant être modelé pour convenir aux affinités des différents auteurs. Comme nous l'avons dit, l'espace aquatique est régulièrement employé par Puškin, et là encore nous constatons que le poète s'en sert à chaque fois d'une manière qui lui est propre.

Tout comme Zontag fait de la forêt une interface permettant d'entrer en contact avec le surnaturel, Puškin représente la mer et plus particulièrement sa surface comme un portail que les différents protagonistes utilisent afin de s'adresser aux habitants de l'autre monde. Dans le cas du *Conte du Pope*, Balda ne va au bord de la mer qu'une seule fois, mais il établit à plusieurs reprises le contact avec le diable, qui vit au fond de l'eau, en trempant l'extrémité d'une corde à la surface. Pour le *Conte du Pêcheur* et *Le*

Tsar Saltan, le protagoniste se rend à plusieurs reprises au bord de la mer afin de s'adresser directement au personnage surnaturel qui y est associé (respectivement le poisson doré et la princesse cygne) et lui demander de l'aide.

Contrairement à la forêt, la mer, et plus généralement tous les environnements aquatiques qui s'en rapprochent, représente une barrière physique que les personnages humains ne peuvent franchir. Le monde surnaturel, situé au fond de l'eau, est donc inaccessible : c'est par conséquent l'entité magique qui se déplace et se présente d'elle-même à la frontière du monde ordinaire en remontant à la surface.

Dans ses trois contes, Puškin fait le choix de respecter cette limite, et si le narrateur suit le diabolin jusqu'à son grand-père dans le *Conte du Pope*, le monde sous-marin ne fait l'objet d'aucune description, contrairement à la surface et plus particulièrement aux vagues, qui constituent à l'inverse une image récurrente des contes du poète :

А Балда наделал такого шума,
Что всё море смутилось
И волнами так и расходилось.

Conte du Pope

Вот идет он к синему морю,
Видит, на море черная буря:
Так и вздулись сердитые волны,
Так и ходят, так воем и воют.

Conte du Pêcheur

В синем небе звёзды блещут,
В синем море волны хлещут;
Туча по небу идет,
Бочка по морю плывет.

Le Tsar Saltan

En plus de faire l'objet d'un travail poétique, l'espace aquatique dans les contes de Puškin est donc traité d'une manière propre au poète, une impression qui tend à se confirmer lorsque l'on effectue une comparaison avec les environnements aquatiques dépeints dans les contes de Katenin et de Eršov.

L'auteur de *Princesse Miluša* ne fait pas du Dniepr une interface à disposition du protagoniste, par exemple. La rencontre entre ce dernier et l'élément surnaturel résulte

d'un piège dans lequel il manque de tomber. Les Rusalki venues à la surface pour le séduire l'appellent en effet à le suivre jusqu'au fond de l'eau en lui garantissant qu'il y trouvera une meilleure vie que celle dont il dispose sur terre :

Вы там рабы, здесь будешь царь; мы сами
Тебе, наш свет, хотим служить рабами:
Носить тебя, красавца, на руках
И шелком кос стирать ног белых прах.

Contrairement aux contes de Puškin où la focale est surtout orientée sur la surface, l'approche de Katenin consiste plutôt à opposer cette dernière avec les profondeurs, en associant respectivement chaque pôle aux termes « là-bas » et « ici ». Le discours des créatures respecte donc effectivement l'idée que la surface de l'eau marque une frontière entre deux mondes, mais cette fois les profondeurs ne sont pas inaccessibles pour le protagoniste. Au contraire, le fond de l'eau représente un danger vers lequel Vseslav est attiré et dont il doit se prémunir pour garder la vie sauve.

Eršov s'autorise quant à lui une exploration approfondie de l'environnement sous-marin. Son cas est encore différent des précédents exemples, puisque dans son conte le passage d'un monde à un autre est rendu possible par une bascule narrative et un changement temporaire de protagoniste.

Le monde subaquatique est pourtant présenté au début d'une manière similaire à ce que l'on trouve dans le *Tsar Saltan*, dans le sens où il est d'abord incarné par la Tsar-Devitsa, qui, selon *Le Cheval bossu*, vivrait au fond de l'océan et en sortirait deux fois par an. Ivan profite de cette opportunité pour capturer la jeune femme et la remettre au tsar, mais il se voit dans l'obligation de retourner au bord de l'océan pour y récupérer l'anneau de la captive, resté dans les profondeurs. La barrière entre les mondes se manifeste alors pour le protagoniste, qui ne peut physiquement aller chercher l'objet. Mais l'auteur opère à ce moment-là un revirement inattendu. Plutôt que de réduire la récupération de l'anneau à quelques vers, comme le fait Žukovskij dans *Le Loup gris* avec l'esturgeon parti récupérer au fond de l'eau l'œuf contenant la vie de Košej, Eršov fait le choix de suivre la baleine à qui la quête a été confiée, entraînant avec elle le récit au cœur du monde sous-marin. Le temps de quelques strophes, le conte bascule alors

subitement dans un autre monde, dont les habitants sont diverses espèces de poissons¹. Le territoire ne se limite néanmoins pas à l'océan, car il s'étend à tous les points et cours d'eau, salée ou douce, comme le montre le parcours accompli par les dauphins à la recherche de la grémille :

Ищут час они в морях,
Ищут час они в реках,
Все озёра исходили,
Все проливы переплыли,
Не могли ерша сыскать
И вернулись назад,
Чуть не плача от печали...

Le petit poisson est finalement retrouvé dans un étang et aussitôt ramené au tsar baleine, qui lui ordonne d'aller chercher sur le champ l'objet perdu. Eršov fait alors temporairement de la grémille le nouveau protagoniste du conte, jusqu'à ce qu'elle retrouve l'anneau.

Nous pourrions dire qu'en détournant de cette façon la trajectoire de son récit, l'auteur reproduit la même bascule narrative que celle que Puškin met en place dans le *Conte du Pape* avec le diablotin. Dans *Le Cheval bossu*, toutefois, ce changement temporaire de point de vue atteint des proportions bien plus importantes, à tel point que l'on pourrait se demander si l'objectif de l'auteur n'est pas en premier lieu de pousser jusqu'à ses limites l'exploration du monde sous-marin. Dans la mesure où cette manière d'exploiter au maximum le potentiel de l'espace naturel s'observe à deux autres reprises dans le conte de Eršov, une telle hypothèse ne paraît pas inconcevable. Plutôt que d'isoler l'oiseau de feu dans une cage en or, comme le font Âzykov et Žukovskij, le poète l'intègre par exemple à toute une volée, qu'il associe en outre à une formidable clairière située au fond d'une épaisse forêt, où l'herbe est semblable à de l'émeraude et au centre de laquelle se tient une haute montagne entièrement faite d'argent. Plus tard dans le conte, le protagoniste en vient à quitter complètement la terre pour s'envoler jusqu'au temple de la lune, situé aux confins du ciel. L'exploration des fonds marins,

1 Eršov accorde une telle importance à la faune sous-marine au cours de ce passage que pas moins de onze noms de poissons y sont cités. En voici à titre indicatif la liste exhaustive : la baleine, les esturgeons, la grémille, la brème, le silure, l'écrevisse, les dauphins, le carassin, le gardon et les harengs (eux-mêmes divisés en deux différents personnages, салака et сельдь, respectivement une espèce particulière de hareng et le terme générique de l'espèce).

qui suit ce passage, retourne de manière radicale cette verticalité déjà poussée à son paroxysme. Dans *Le Cheval bossu*, l'espace naturel se caractérise donc chaque fois par des proportions excessives qui servent de passerelle vers le monde surnaturel.

Comme nous pouvons le constater, même si Eršov a recours à différents types d'espaces naturels dans son conte, tous sont finalement exploités selon un seul et même style. L'auteur rejoint de ce point de vue ceux précédemment évoqués, tout comme Katenin, qui dresse la forêt où se trouve Baba-Âga comme un piège tendu au protagoniste, de la même manière qu'il le fait avec le Dniepr.

L'usage de l'espace naturel par les auteurs de contes littéraires ne servirait donc pas seulement une intention esthétique visant à imiter un modèle déjà présent dans le conte populaire. Le fait que certains auteurs favorisent un type d'espace plutôt qu'un autre, et qu'une plus grande majorité d'entre eux s'approprient ces espaces par un traitement littéraire qui leur est propre, montre en effet que l'espace naturel peut aussi servir de source d'inspiration pour les auteurs, qui s'en servent notamment pour des raisons esthétiques et poétiques.

La question qui se pose désormais est de savoir quels sont les aspects de ces espaces naturels que les auteurs s'emploient à mettre le plus en avant, et comment cette mise en valeur fait de la nature un élément de premier plan.

2. L'espace naturel, l'arbre qui cache la forêt

En guise de point de départ, nous proposons de nous intéresser de plus près au cas de *Dame Bouleau*, qui parmi l'ensemble des contes littéraires est probablement celui dans lequel le thème de la nature est le plus proéminent. Ce qui caractérise en premier lieu le personnage éponyme est son double statut d'être naturel et surnaturel. La future marraine fait sa première apparition au pied de l'arbre dont elle partage le nom. Tout dans son apparence évoque ce qu'elle incarne : une robe blanche pour représenter l'écorce, un voile vert pour symboliser le feuillage. Ses facultés magiques s'illustrent quant à elles par l'intermédiaire d'objets issus de la forêt : au prêtre venu baptiser la petite Betula, Dame Bouleau offre par exemple des feuilles de bouleau qui se changent

en pièces d'or lorsqu'elles tombent dans la paume de leur bénéficiaire. Quant aux parents de la nouvelle-née, ils reçoivent une cuillère en bois ainsi que des branches de bouleau, qui s'animeront toutes comme par magie pour intervenir au cours de la croissance de Betula. La sève de bouleau sert quant à elle à guérir l'enfant lorsqu'elle tombe mystérieusement malade, là où tous les autres remèdes confectionnés par sa mère ont échoué.

Nous le voyons, dans ce conte de Zontag, le moindre élément surnaturel a d'abord pour caractéristique d'être en même temps un produit de la nature, incarnée ici par la forêt et plus précisément le bouleau. Cette construction ressemble beaucoup à ce que l'on trouve dans un autre conte de l'écrivaine, *Maître et serviteur*, où le protagoniste casse deux branches d'un orme sur la demande de son maître sorcier, qui les change en chevaux au moyen d'une formule. Une fois le trajet accompli, les chevaux retrouvent d'eux-mêmes leur forme initiale ainsi que leur place parmi les autres branches de l'arbre. La « surnature » s'inscrirait donc pour Zontag dans la continuité directe de ce qui dépend de la « nature », comme s'il s'agissait de la manifestation d'un plein potentiel du monde naturel.

Un parallèle pourrait être établi ici avec Proveda, l'antagoniste principale de *Princesse Miluša*. À la suite de la tromperie fomentée contre elle par son fiancé le prince Vladimir, la jeune femme quitte son foyer et devient l'élève d'un vieux sorcier vivant isolé au cœur d'une forêt. Là, Proveda reçoit les enseignements qui lui permettent d'acquérir le statut de magicienne. Parmi les éléments fondamentaux de son apprentissage, nous retrouvons notamment les propriétés des plantes, ainsi qu'une connaissance approfondie des lois de la nature :

Над книгою учася день и ночь,
В пять лет язык постигла рун волшебных,
И свойства трав зловердных и целебных,
И чары все, познанием коих он
Природе свой предписывал закон.

L'accession au stade du surnaturel se fait donc pour Proveda grâce au contrôle qu'elle est parvenue à acquérir sur l'ensemble de la nature. Nous pourrions dire qu'elle a atteint un stade littéralement surnaturel, qui lui permet par la suite de produire des

métamorphoses, de s'asseoir sur un nuage ou de commander un char tiré par des rapaces.

L'accès aux « arcanes » de la nature est également la clé du pouvoir de Ermolaj, dans *Le Loup-garou*. Nous évoquions précédemment le fait que la transformation en loup se produit en pleine nuit, au cœur de la forêt. Pour changer de forme, le sorcier en appelle aux forces de la nature et accomplit son rituel au pied d'une souche, baigné par les rayons de la lune. Du fait de cette mise en scène, la métamorphose s'apparente à une fusion avec les éléments naturels, comme un retour à la nature nécessaire pour permettre le passage vers un état à la fois animal et surnaturel. Dans le conte de Somov, c'est alors davantage le lien du personnage avec la nature qui lui vaut son statut de sorcier, que le sortilège qu'il parvient à accomplir. Ce n'est d'ailleurs pas en raison de ses prouesses que le vieil homme est considéré comme un sorcier par les villageois, mais d'abord à cause de son train de vie en symbiose avec la nature :

Все знали, что он умывается росой, собирает разные травы, ходя, беспрестанно что-то шепчет себе в длинные, седые усы, спит с открытыми глазами и пр. и пр. Чего же больше? он колдун, и злой колдун: так о нём толковало всё селение.

Artëm, une fois adopté, fait à son tour l'objet de rumeurs. On le suspecte lui aussi d'avoir été élevé au moyen d'étranges rituels qui impliquent, là encore, un usage mystérieux de substances issues de la nature :

Крестьяне были той веры, что колдун отпоил Артёма молоком летучих мышей, что по ночам кикиморы чесали ему буйную голову, а нашёптанный мартовский снег, которым старик умывал его, придавал его лицу белизну и румянец.

Compte-tenu de ses connaissances d'ethnographe, il n'est pas surprenant de trouver dans ce conte de Somov une peinture du surnaturel fortement inspirée de superstitions et autres croyances païennes, ainsi que des médecines traditionnelles. L'auteur n'est toutefois pas le seul du corpus à associer la maîtrise des verus de la nature aux capacités surnaturelles. En plus de faire état de son apprentissage, Proveda utilise par exemple une plante pour confectionner une décoction servant à ensorceler une ceinture portée par sa nièce Miluša. Zontag, dans *Le Chasseur heureux*, fait quant à elle mention d'une

herbe appliquée par la Dame de la Forêt sur la blessure du protagoniste pour la soigner en un instant. Nous le voyons, le genre du conte présente pour avantage de magnifier les propriétés cachées des produits naturels, au point de leur donner un niveau surnaturel. Dans ses contes, Zontag associe cet emploi magique de la nature à des figures naturelles personnifiées, plus ou moins comme Odoevskij avec Moroz Ivanovič.

Proveda et Ermolaj, de leur côté, ont pour particularité d'avoir acquis leurs facultés surnaturelles par leurs propres moyens, et non d'en bénéficier de manière innée. Ce détail a son importance, car il traduit l'acquisition de connaissances relatives à la nature permettant d'accéder à un statut surnaturel. Pour ces personnages, les pouvoirs magiques ne sont en effet plus complètement de l'ordre de l'inexplicable, mais proviennent surtout d'un apprentissage. Ce savoir, une fois théorisé, n'est pas loin de s'apparenter sous certains aspects à une véritable science, en particulier dans *Princesse Miluša*, lorsque Proveda explique avoir recours à des ouvrages pour devenir magicienne.

Cette logique selon laquelle la science permettrait de percer les mystères de la nature dans l'intention de produire des phénomènes a priori impossibles n'est pas sans rappeler une pratique cette fois bien réelle et particulièrement prisée par certains romantiques, comme Hoffmann : l'alchimie. Or le fait est que celle-ci est également présente dans certains contes littéraires russes, particulièrement dans les contes d'Odoevskij.

Dans *La Cornue* et *Le Conte de la perspective Nevskij*, l'auteur associe en effet les passages impliquant l'intervention du surnaturel (des transformations forcées, principalement) à des procédés caractéristiques de l'alchimie, telle que la distillation ou la calcination. Si l'espace naturel est résolument absent de ces contes (les marchandises du sorcier de l'avenue pétersbourgeoise sont néanmoins faites de morceaux d'insectes), la nature en tant que force élémentaire supérieure, elle, apparaît donc bel et bien. Qu'il s'agisse alors des contes d'Odoevskij, de Zontag ou de Somov, les phénomènes surnaturels semblent finalement toujours conserver un lien étroit avec la nature et les lois qui la régissent. Cette lecture révèle selon nous l'existence d'un parallèle entre la métamorphose subie par le protagoniste de *La Cornue* et celle d'Artëm dans *Le Loup-*

garou, chacun décrivant la transformation d'un corps humain par le biais d'une intervention surnaturelle en lien direct avec les forces ou les lois de la nature :

[...] глядь — вот он стоит на четвереньках, рыло у него вытянулось вперед, балахон сделался длинною, пушистою шерстью, а задние полы выросли в мохнатый хвост, который тащился как метла.

Somov – Le Loup-garou

[...] мой новый, прекрасный черный фрак начал сжиматься и слетать с меня пылью; мой чистый, тонкий батистовый галстук покрылся сажею; башмаки прогорели; вся кожа на теле сморщилась, и самого меня так покорило, что я сделался вдвое меньше; наконец, от волос пошел дым; мозг закипел в черепе и ну выскакивать из глаз в виде маленьких пузырьков, которые лопались на воздухе;

Odoevskij – La Cornue

Pareil rapprochement se voit encore renforcé lorsque le narrateur de *La Cornue* explique par la suite ne pas s'imaginer retourner dans le salon auprès de ses confrères, par crainte de ruiner sa réputation en raison de sa forme de « monstre¹ », une réflexion à laquelle Artëm ne songe pas, ce qui lui vaut d'être menacé par les membres de son village, effrayés par son apparence.

L'autre auteur faisant référence à l'alchimie dans son conte est Nekrasov. Contrairement à Odoevskij, il intègre également dans son récit différents espaces naturels, de sorte que nature, surnaturel et alchimie sont réunis dans un seul personnage : Baba-Âga. Dès sa première apparition, la sorcière est présentée comme une créature monstrueuse, vêtue de peaux de serpents et de crapauds, capable de plier la nature à sa volonté. Son arrivée est annoncée par une violente tempête qui balaie tout sur son passage. Personne de la cour ne peut rivaliser avec sa force, ce qui lui permet de capturer sans difficulté la princesse Milovzora, qu'elle emporte jusque dans son repaire. Dans le chapitre suivant, les origines de la sorcière sont racontées : sa création remonte à une expérience menée par le Diable, dont le processus consiste à faire fusionner douze mauvaises bonnes-femmes en une seule. Le passage, qui met en scène un chaudron bouillonnant, du soufre et divers types de métaux, rappelle de très près l'idée d'une pratique alchimique :

1 « возвратиться опять в комнаты уродом » (Odoïevski, *op.cit.*, p. 93)

Черт варил двенадцать баб [...];
Кипятком вода кипела,
Вверх бросалась пена бела,
А колдуньям нипочем,
Черта дразнят языком,
Улыбаются, хохочут,
Чертов люд честной порочат,
Брызнут пеной в сатану
Да и спрячутся ко дну...
Сатана чертовски злился,
По-каковски ни бранился,
Чуть со злости караул
Не кричал. Вдруг как зевнул,
Да закашлял: серный пламень,
Медь, железо, глина, камень -
Всё на баб, им всем назло,
Повалилось, полило.

En guise de touche finale à l'inférieure préparation, le Diable utilise un « extrait de méchanceté » (*vyvarennaâ zloba*), obtenu par la cuisson des douze femmes, qu'il déverse dans le corps de la sorcière. Celle-ci prend alors vie et est aussitôt envoyée accomplir ce pour quoi elle a été conçue, c'est-à-dire tourmenter le genre humain.

Bien que les exemples diffèrent dans leur illustration, nous voyons que plusieurs contes littéraires russes se rejoignent sur le fait que la nature et le surnaturel font partie d'un même ensemble ou champ sémantique. Dit autrement, dans un conte littéraire, la nature est la plupart du temps appelée à évoluer vers le domaine du surnaturel, tandis que ce dernier se voit généralement rattaché à la nature dans son ensemble, c'est-à-dire celle à la fois visible (matériaux, produits...), non humaine (non fabriquée, non habitée) et invisible (lois, éléments...). Ce champ d'association, comme nous avons pu le constater, fonctionne comme un réseau et ne se limite pas à un conte ou à un auteur. Il semble au contraire gagner en ampleur au fil de l'évolution du genre au cours de la période romantique.

Un premier aspect de l'espace naturel que les auteurs s'emploient à mettre toujours en avant est par conséquent son lien à une « Nature », un « Tout » invisible dont le surnaturel est le produit. Cette mise en avant fonctionne dans la plupart des cas en deux temps : il s'agit d'abord de souligner le statut spécifique de chaque espace naturel

B. Les espaces naturels

(forestier, aquatique ou montagneux par exemple), et par la suite de se servir de cette image comme d'une base pour le phénomène surnaturel. La particularité que pourrait avoir le conte littéraire russe de la période romantique est que les auteurs insistent beaucoup sur ce rapport, essentiellement par le biais de descriptions qui visent à le rendre visible.

Un exemple permettant d'illustrer cette insistance serait le monde souterrain, présent dans plusieurs contes littéraires de différents auteurs. À première vue, on ne peut pas dire que le monde souterrain est un espace naturel. Au contraire il semble déjà comprendre implicitement l'idée d'un monde surnaturel.

C'est le cas notamment dans *La Poule noire*, où le monde souterrain abrite un peuple dont l'existence est inconnue des hommes de la surface. Une fois sur place, Alěša, le protagoniste, observe les lieux avec beaucoup d'attention et est frappé par la beauté de la première salle, tapissée d'or. Sa camarade la poule noire, ayant désormais adopté son apparence humaine de ministre du roi, lui fait ensuite visiter les lieux et le conduit dans des jardins agencés « à l'anglaise ». Le jeune garçon note alors l'étrange apparence des arbres, bien plus colorés que ceux de la surface :

Деревья также показались Алеше отменно красивыми, хотя притом очень странными. Они были разного цвета: красные, зеленые, коричневые, белые, голубые и лиловые.

En y regardant de plus près, l'enfant réalise qu'il ne s'agit pas d'arbres, mais de différents types de mousses, dont le ministre s'emploie à préciser l'origine :

Министр рассказал ему, что мох этот выписан королем за большие деньги из дальних стран и из самой глубины земного шара.

La totalité du conte se déroulant à l'intérieur du pensionnat, le seul véritable espace naturel présent au cours du récit apparaît finalement au sein du monde souterrain, se confondant par conséquent à l'intérieur du cadre surnaturel.

Bien qu'il soit difficile de déterminer ce que Pogorel'skij avait en tête lorsqu'il est question de « mousses » colorées, le fait que la poule noire dise qu'elles proviennent

des lointaines profondeurs de la Terre laisse à penser que l'enfant est en réalité confronté à des minéraux, et non à des végétaux. Cette possibilité paraît d'autant plus cohérente que cela établirait un parallèle manifeste avec le monde souterrain dépeint dans d'autres contes littéraires, comme le palais de pierres précieuses de Košej dans le *Tsar Berendej* :

Видят дворец Кошея бессмертного; высечен был он
Весь из карбункула камня и ярче небесного солнца
Все под землей освещал.

... ou les jardins dans *La Poule noire*, pavés de cristaux colorés :

Дорожки усеяны были крупными разноцветными камышками,
отражавшими свет от бесчисленных маленьких ламп, которыми
увешаны были деревья. Этот блеск чрезвычайно понравился
Алеше.

Dans le conte de Žukovskij, l'entrée dans le monde souterrain se fait sur les rives d'un lac, dont le palais de rubis se substitue aux profondeurs. La proximité entre l'espace aquatique et l'espace souterrain est une thématique que l'on observe aussi dans *Le Loup gris*, où Žukovskij précise qu'une fois Košej vaincu, la montagne sur laquelle son palais se situe s'écroule et laisse place à un lac. Cette verticalité dont la montagne et le monde souterrain semblent respectivement incarner deux pôles opposés est particulièrement bien illustrée dans *Le Nain au violon*, lorsque Filatuška fait la rencontre d'un esprit de la montagne. L'étrange entité propose au protagoniste d'exaucer trois de ses vœux en échange des trois pièces de cuivre qu'il a en sa possession. Au détour d'une réflexion, le nain pense comprendre l'intérêt que l'esprit trouve dans ses petites pièces :

Филатушка был догадлив; ему тотчас пришло в голову, что имеет дело не с человеком, а с могучим горным духом, который, вероятно, потому желает иметь его полушки, что они вылиты из меди, вырытой из глубины той горы, на которой они находились¹.

Même s'ils sont inorganiques, le cuivre des pièces, comme les pierres précieuses ou les minéraux des précédents contes, partagent pour point commun d'être la métonymie des profondeurs de la terre. Leur mise en avant au sein de chaque récit apparaît alors

1 A. H. Зонтаг, *op. cit.*, с. 166.

comme une façon de rappeler que l'espace montagneux, mais surtout l'espace souterrain, partagent eux aussi une connexion avec la nature du fait de leurs propriétés telluriques. Ce rapprochement permet de mieux comprendre pourquoi, dans *Nikita Vdovinič*, *Le Tulipier* ou *Le jeune sergent*, le monde des morts, qui se superpose au monde souterrain, est également associé à la nature dans son ensemble.

Dans le conte de Somov, cette proximité prend par exemple l'aspect d'une violente tempête à laquelle s'adjoignent plusieurs entités surnaturelles venues stopper le jeune Nikita :

Давай в нее бить: раз, два... а буря-то пуще злится, а гром так и трещит, что словно небо расседается, а молния так и сверкает сзади и с боков, и сманивает глаз на сторону, чтобы смигнул, а снег так и застилает глаза... Это еще цветики, а ягодки будут впереди. Два раза промахнулся наш Вдовинич: приладиля совсем, ему бы только ударить; ан тут гром и грянет, а молния да снег так и заслепят его очи ясные. За третьим разом показались ему разные страхи: то змеи Горынычи, то Полканы-богатыри с казачьими усами и конскими хвостами, то Чуда-Юда, железные зубы, то лешие, то водяные...

Le cas du *Tulipier* est quant à lui d'autant plus marquant que l'union du monde souterrain, du monde des morts et de la nature dans son ensemble est un ajout de Žukovskij, qui ne figure pas aussi clairement dans le conte des Grimm, dont il réalise pourtant une traduction. Dans le cas du conte russe, le corps du jeune frère, assassiné par sa belle-mère, est déposé au pied du tulipier où repose déjà sa vraie mère. La tombe, recouverte d'une herbe fraîche, s'ouvre alors pour accueillir l'enfant et se referme aussitôt, laissant pour seule trace quelques fleurs, dont l'éclosion laisse échapper un oiseau, forme réincarnée du garçonnet. Du côté du conte allemand, la terre ne s'ouvre pas pour accueillir les ossements du jeune frère, qui à la place brûlent au pied de l'arbre et laissent échapper l'oiseau.

Au même titre que le monde souterrain, le monde des morts tel qu'il est dépeint dans les contes littéraires russes n'est donc pas un monde complètement à part ; il demeure en effet lié au monde ordinaire par l'intermédiaire de leur connexion respective au « Tout » qu'incarne la nature. Ce réseau invisible entre vie et mort, nature et

« surnature », s'illustre de manière particulièrement manifeste dans une réplique de Proveda faisant état de l'étendue de ses pouvoirs :

Владею им; послушна мне природа:
Земля, огонь, и воздух, и вода;
Свожу луну с лазоревого свода,
С поднебесья скликаю птиц стада,
Зверей лесных из логовищ их темных,
И рыб со дна, и змей из нор подземных,
И бурями гнету хребты морей,
И мертвецов спускаю с их цепей.

Il apparaît qu'en confrontant indépendamment chacun des éléments listés par la magicienne avec les contes littéraires réunis pour cette étude, tous se trouvent mis en avant dans au moins un récit. Dans la majorité des cas, cette focalisation se fait dans le sillage d'une mise en lumière plus globale de phénomènes surnaturels. En d'autres termes, il est très courant dans le conte littéraire russe de la période romantique qu'une mise en avant d'un élément surnaturel passe également par une mise en avant de la nature en tant que telle. Nous pourrions alors dire que dans ces textes, le surnaturel tend à trouver une illustration pratiquement littérale, c'est-à-dire celle d'une nature transcendée. L'espace naturel, quant à lui, figure comme le catalyseur principal de cette construction.

3. L'espace naturel personnifié, de nature à Nature

Du fait de sa relation étroite avec le surnaturel, l'espace naturel présente également un autre avantage déterminant : pouvoir exister dans le récit sous une forme active, qui dépasse la seule fonction de cadre spatial. Dans le conte littéraire russe, la personnification est l'exemple le plus courant. Celle-ci permet à la nature d'acquérir une identité, ainsi qu'un corps et une voix qui lui sont propres, ouvrant par ce biais la possibilité d'une interaction entre les personnages humains et la nature en tant que telle.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, l'utilisatrice la plus régulière de l'incarnation anthropomorphe de la nature est Zontag. L'écrivaine s'en sert dans au moins quatre de ses contes : *Dame Bouleau*, *Le Chasseur heureux*, *Le Nain au violon* et *Le Fouet dans la sacoche*. L'existence d'un lien entre ces personnages et l'espace naturel passe

essentiellement par leur apparence, qui se compose de divers attributs hautement symboliques (la couronne de fleurs, la robe rappelant l'écorce du bouleau etc.). Chaque entité est décrite dès sa première apparition, de sorte que son statut d'incarnation de la nature soit perçu avant même qu'elle ne prenne la parole. Le discours de ces personnages se distingue par sa familiarité avec les protagonistes, notamment parce que tous connaissent le prénom de celui à qui ils s'adressent. La réaction des personnages humains est quant à elle systématiquement la même, et pourrait se résumer à un mélange de crainte et de respect. Le père de Betula, par exemple, s'incline devant Dame Bouleau dès qu'il la voit, tandis que Filatuška, après avoir essayé en vain de fuir l'esprit de la montagne, lui témoigne toute sa gratitude une fois que ce dernier lui promet de ne pas lui faire de mal.

Dans l'ensemble de ces exemples, la nature est dépeinte comme une force à la fois intimidante et bienfaitrice. Le personnage qui l'incarne ne vit pas sur le même plan que l'humain, ce que l'on devine au travers d'indices semés dans les descriptions ou les dialogues, comme lorsque l'esprit de la montagne dit être pressé car il doit parcourir plus de sept mille kilomètres au cours de la nuit. La personnification apparaît alors comme un moyen pour la nature de changer temporairement de plan afin d'entrer en contact avec l'humain. Cette forme intermédiaire, mi-humaine, mi-(sur)naturelle, Zontag la décrit en détails dans le *Nain au violon* :

[Филатушка] поднял голову кверху и увидел перед собою человека, которого лицо было покрыто густою бородой, висящею до самых ног. Одежда его была накинута на голову, откуда падала большими складками до самой земли, так что видно было одно только лицо. [...] казалось, что он поднялся из земли, как дымный столп. И в самом деле, это был не человек. Карлик, смотря на него, не знал, что думать; иногда считал его человеком, а иногда дымным столпом¹ [...].

Dans ces contes, les personnages surnaturels ont également en commun de conseiller le protagoniste, voire de le guider au cours d'une partie de sa vie, comme dans *Dame Bouleau* et *Le Chasseur heureux*. En plus d'une relation entre bienfaiteur et bénéficiaire, la nature et le personnage humain partagent donc également un rapport moral descendant, comme celui d'un précepteur avec son élève (ce qui rappelle subtilement un

1 A. H. Зонтаг, *op. cit.*, с. 164.

autre rapport hiérarchique, placé au cœur de *Maître et serviteur*, un autre conte de Zontag). Dans le cas de Dame Bouleau et de la Dame de la Forêt, cette relation pourrait même être transposée à un rapport plus intime entre parent et enfant, compte-tenu de l'aura maternelle que dégagent les deux femmes aux traits de Mère Nature.

Cette transmission, rendue possible par l'interaction entre l'humain et la nature, s'observe encore de manière particulièrement lisible dans *Moroz Ivanovič*. Le personnage éponyme, personnification du gel, ne fait toutefois pas véritablement office de tuteur à Rukodel'nica, dont le comportement s'avère déjà irréprochable. À la place, le vieil homme adopte la posture d'un professeur, puisqu'il s'applique à apprendre à l'enfant quel rôle le gel occupe au sein du cycle saisonnier et quel bénéfice il apporte aux récoltes :

[Я] прикрыл молодую зелень моею снежною периной, да еще сам прилѣг на неѣ, чтобы снег ветром не разнесло, а вот придѣт весна, снежная перина растает, травка заколосится, а там, смотришь, выгянет и зерно, а зерно мужик соберѣт да на мельницу отвезѣт; мельник зерно смелет, и будет мука, а из муки ты, Рукодельница, хлеб испечѣшь.

Comme l'illustre ce personnage d'Odoevskij, en plus de personnifier la nature, le personnage surnaturel est donc parfois susceptible d'agir également comme son porte-parole en expliquant au protagoniste (et par ce biais au lecteur) comment il doit se comporter vis-à-vis des éléments naturels. Ce rôle de porte-parole n'est toutefois pas limité aux incarnations anthropomorphes, car il arrive que les personnages animaux remplissent eux aussi cette fonction.

À la différence des personnages tels que Dame Bouleau ou Moroz Ivanovič, la connexion entre les personnages animaux et la nature n'est pas explicitée par des attributs symboliques. C'est plutôt leur statut animal qui suppose un lien avec l'espace naturel. Parler de personnification de la nature pourrait alors paraître excessif, en particulier si l'on se réfère à Propp, qui ne fait pas véritablement cas de l'animalité de certains personnages et les range, en raison de leur fonction, dans la même catégorie que les humains, esprits et objets magiques, c'est-à-dire celle des auxiliaires¹.

1 Propp, *Le Conte russe*, op. cit., p. 99-102.

Dans le conte littéraire russe, pourtant, ce statut animal n'a pas qu'une valeur ornementale et n'est pas interchangeable. Au contraire, tout porte à croire que les auteurs ont conscience de l'existence du lien entre les personnages animaux et la nature, car il n'est pas rare de voir cette connexion mise en avant au cours des différents récits.

Dans *L'Oiseau de feu*, Âzykov présente par exemple la nature dans son ensemble comme le foyer du Loup Gris. L'animal explique en effet, une fois sa quête accomplie auprès d'Ivan, qu'il est temps pour lui de retourner dans ses montagnes « natales » :

[...] А мне теперь позвольте
Оставить вас: и мне пора домой,
В мои родные горы и вертепы,
В затишные поляны и леса.

La séparation entre le loup et Ivan se justifie alors de deux manières : d'une part car le prince a obtenu ce qu'il cherchait, et d'autre part car la place du loup n'est pas en compagnie des humains. Cette distinction est d'ailleurs anticipée au cours d'une scène antérieure, où le loup mentionne son compatriote (*zemplák*) l'ours, parti vivre un temps avec les humains, puis revenu dans sa forêt natale après avoir « brisé ses chaînes¹ ».

Žukovskij, de son côté, prend le parfait contrepied de cette différence et fait de l'entrée du Loup Gris au sein du monde des humains l'ultime épisode de son conte. Alors que les festivités battent leur plein au palais d'Ivan, l'ami du prince, comme il le lui avait promis avant de le quitter, se présente pour célébrer son mariage. L'apparence de l'animal est toutefois bien différente de celle qu'il avait lorsqu'il servait de monture à Ivan, puisque le loup est à présent vêtu de la tête aux « pattes » d'une somptueuse tenue de style oriental :

[...] он был одет
Отлично: красная на голове
Ермолка с кисточкой, под морду лентой
Подвязанная; шелковый платок
На шее; куртка с золотым шитьем;
Перчатки лайковые с бахромою;
Перепоясанные тонкой шалью
Из алого атласа шаровары;
Сафьянные на задних лапах туфли,

1 « Потом в леса родные возвратился, / Сорвавшись с цепи: так он говорил. »

И на хвосте серебряная сетка
С жемчужной кистью — так был Серый Волк
Одет.

Le contraste par rapport à la première apparition du loup est ici très fort, puisque l'animal signe sa première rencontre avec Ivan en dévorant son cheval sous ses yeux. Cette bestialité ne saurait d'ailleurs être complètement oubliée, notamment car l'humanisation du loup à la fin du conte n'est que partielle. Les précisions à propos de sa manière de se tenir sur ses pattes arrière ainsi que la mention de sa « gueule » enrubannée ou de sa queue habillée soulignent, plutôt qu'elles n'effacent, le statut animal du personnage. Cette forme hybride mi-homme, mi-bête, n'est pas sans rappeler les incarnations anthropomorphes évoquée plus haut.

Dans le conte littéraire russe, l'animalité des personnages-animaux fait donc figure d'antithèse à l'humanité que leur procure la parole, le premier aspect l'emportant résolument sur le second. À moins d'une métamorphose vers une forme humaine, comme celle de la princesse Cygne de Puškin, le corps non-humain de ces personnages fait qu'ils ne peuvent quitter complètement la nature dont ils font partie. Il arrive même parfois que ce statut animal les rattrape, et les mette en danger. C'est le cas pour le poisson doré ou le brochet de Žukovskij, pêchés comme un poisson ordinaire et épargnés en raison de leurs facultés surnaturelles, mais aussi de la poule noire, sauvée de peu des griffes de la cuisinière du pensionnat par Alěša. Dans sa traduction du *Chat Botté*, Žukovskij conserve de son côté le passage où le protagoniste songe à manger le chat, unique héritage reçu par son père. La chasse est sinon une autre menace récurrente qui pèse sur les personnages-animaux, comme la colombe et la chèvre qui accompagnent la Dame de la Forêt (la seconde se révélant être une princesse ensorcelée), ou *Le Loup gris* dans le conte de Âzykov, qui demande à ce propos au jeune prince de retenir à l'avenir ses chiens pour qu'ils ne le prennent pas en chasse, lui et ses semblables, quand il se trouve dans « sa » forêt :

Прошу тебя, когда тебе случится
Быть на охоте и узнаешь ты,
Что псы твои залаяли по волку,—
Останови их, не вели им гнаться
За ним, пусть он бежит в свой лес
И поживет еще на белом свете.

B. Les espaces naturels

Lorsqu'il ne s'agit pas de s'en prendre directement à l'intégrité physique de l'animal, le vendre est un autre risque auquel il peut être confronté. C'est le cas du cheval bossu, qui, précise la mère de l'animal à Ivan, ne doit être vendu pour rien au monde, sous-entendu au risque de le perdre définitivement.

Ces différents dangers qui menacent les personnages animaux se distinguent avant tout par leur caractère ordinaire, qui ne concorde pas avec les facultés extraordinaires de ces mêmes personnages. Le rapport descendant que nous constatons entre l'incarnation anthropomorphe et l'humain se révèle alors inversé : cette fois, l'humain dispose d'une forme d'autorité devant l'animal, ce qui peut expliquer la raison pour laquelle *Le Loup gris* de Âzykov et de Žukovskij s'adresse à Ivan comme le ferait un serviteur avec son maître. Cette supériorité, pourtant, est en réalité parfaitement illusoire, car les différents protagonistes ne sauraient accomplir beaucoup d'exploits sans l'aide et les conseils des personnages-animaux.

La différence fondamentale entre les entités à visage humain comme Dame Bouleau et les animaux comme le loup gris ou la poule noire se trouverait par conséquent surtout dans la corporalité de ces derniers.

Physiquement, ces personnages ne dépendent pas d'un plan supérieur, contrairement aux incarnations anthropomorphes. Ils sont, pour cette raison, soumis aux mêmes menaces qu'un animal ordinaire. Parfois, rien, hormis leurs capacités surnaturelles, ne les distingue d'ailleurs de ces animaux : c'est cette différence invisible qui conduit par exemple Erema, du *Fouet dans la sacoche*, à ne pas se rendre compte que son âne capable de produire de l'or a été échangé avec une mule ordinaire. Dans le conte littéraire russe, le corps animal n'est donc pas éclipsé ou oublié par les facultés surnaturelles. Il est une part importante des personnages animaux, car il leur sert de signe d'appartenance à l'espace naturel. Il joue, en d'autres termes, le même rôle que les attributs symboliques que possèdent les incarnations de la nature, telle que la Dame de la Forêt ou Moroz Ivanovič. Ce parallèle s'observe nettement lorsque l'on compare la tenue de Dame Bouleau, transposition de l'arbre, et celle de la poule noire sous sa forme humaine, transposition de l'animal :

[Алѣша] заметил, что между придворными стоял маленький человек, одетый весь в черное. На голове у него была особенного рода шапка малинового цвета, наверху с зубчиками, надетая немного набок; а на шее был платок, очень накрахмаленный, отчего казался он немного синеватым.

Le fait de faire interagir les protagonistes humains avec des personnages animaux ou des incarnations anthropomorphes apparaît donc dans le conte littéraire russe comme une façon d'illustrer un échange entre l'humain et la nature en tant que telle. Puisqu'il dépend des éléments constitutifs du récit, ce dialogue n'est pas systématique au genre, toutefois nous constatons que dès lors que l'un de ces deux types de personnage surnaturel est présent, alors le rôle actif de la nature ainsi que son rapport avec les humains se trouve placé au premier plan.

Bien qu'elles soient moins récurrentes au sein des contes littéraires russes étudiés, il conviendrait de mentionner également le cas des personnifications de la nature jouant le rôle d'antagoniste. Nous avons déjà évoqué l'exemple de Baba-Âga par Nekrasov, née de l'union de forces démoniaques et naturelles, mais nous pourrions lui adjoindre également le Košej de Žukovskij, dépeint avec un attribut à la fois animal (des pinces) et minéral (des yeux d'émeraude), ou l'enchanteur alchimiste du *Conte de la perspective Nevskij*, qui quant à lui est subtilement comparé à une araignée à travers les marchandises qu'il utilise afin de leurrer ses jeunes clientes dans sa boutique :

[...] он расстилат и расставляет перед моими красавицами то газы из паутины с насыпью бабочкиных крылышек, то часы, которые укладывались на булавочной головке, то лорнет из мушиных глаз, в который в одно мгновение можно было видеть все, что кругом делается, то блонду, которая таяла от прикосновения; то башмаки, сделанные из стрекозиной лапки, то перья, сплетенные из пчелиной шерсти, то – увы – румяна, которые от духу налетали на щечку.

En comparant l'ensemble de ces figures antagonistes aux figures bienfaitrices, nous constatons que leur rapport à la nature fonctionne de manière similaire, sinon identique. Les entités anthropomorphes comme Košej ou Baba-Âga appartiennent par exemple à un plan différent de celui des humains et ne sont vaincus qu'au moyen d'une puissance qui leur est équivalente. Les personnages animaux, quant à eux, sont réduits à leur corps

B. Les espaces naturels

de bête lorsqu'ils sont vaincus (on récupère la fourrure de l'ours pour l'ériger en trophée, tandis que le sanglier est vaincu lorsqu'il s'endort après avoir consommé jusqu'à l'ivresse le raisin que lui jetait le berger).

Quel que soit le camp dans lequel elle se trouve, il est important de retenir que la nature demeure dépeinte dans le conte littéraire russe comme une force active, capable d'entrer en contact avec les êtres humains de son plein gré par le biais de différents personnages surnaturels qui figurent comme ses agents.

Le rapprochement intime entre l'espace naturel et les entités surnaturelles fait que l'on distingue derrière chaque interaction entre humain et surnaturel la présence d'un second dialogue, cette fois entre humain et nature. La particularité de ce rapport est qu'il n'est jamais dépeint comme horizontal, le personnage humain étant toujours inférieur à la (sur)nature qui l'aide ou lui fait obstacle.

Cette supériorité de la « Nature » et du Tout qu'elle représente peut être envisagée comme le troisième et dernier aspect clé du thème de la nature mis en avant dans le conte littéraire russe de la période romantique.

Le fait que les entités surnaturelles connaissent le prénom des protagonistes avant de les rencontrer est un premier indice de l'inégalité du rapport de forces entre les deux camps. Il en va de même sur le plan physique, le personnage magique apparaissant toujours au moment opportun, comme s'il était toujours présent au second plan (parfois même fondu dans la nature), mais ne se montrait que lorsqu'il le juge nécessaire. À cela s'ajoutent les facultés surnaturelles plus concrètes, comme la parole pour les animaux, la création d'objets magiques, la capacité à se rendre n'importe où, etc. À première vue, ces qualités d'omniscience, d'omniprésence et d'omnipotence servent surtout sur le plan narratif, puisqu'elles permettent de passer outre certaines explications afin de garantir un enchaînement rapide d'actions au sein du récit. Dans le conte littéraire russe, néanmoins, le fait que ces dons soient réservés aux entités (sur)naturelles peut aussi trouver une justification dans le caractère ancestral et primordial de la nature.

Lors du baptême de Betula, Dame Bouleau, en rappelant que l'arbre qu'elle incarne, et donc la nature, précède l'existence des saints¹, tire de cette antériorité mythique une autorité à la fois respectable et écrasante. Face à son discours soudainement menaçant, les personnages humains sont intimidés, comme paralysés par leur propre impuissance :

— Прошу вас, батюшка, не говорить мне ничего дурного о березе и не отнимать у меня права дать имя моей крестнице.
Она так решительно объявила свою волю, что ни отец, ни мать, ни пустынник не осмелились ей противоречить, и девочка названа была Бетулою.

Comme dans le conte de Zontag, la nature a tendance à figurer dans le conte littéraire russe comme une entité autonome, dont les proportions, spatiales comme temporelles, sont insaisissables par la raison humaine. La toute-puissance des personnages qui l'incarnent n'est alors pas uniquement le fruit d'une magie quelconque, mais provient d'une force invisible universelle reliant tous les éléments naturels entre eux. Il n'est d'ailleurs pas toujours nécessaire que la nature apparaisse sous une forme personnifiée pour démontrer son ascendance sur l'homme. Puškin la met par exemple en avant dans le *Conte du Pêcheur* en décrivant la mer comme une entité de plus en plus troublée et menaçante à mesure que l'épouse du protagoniste voit ses vœux réalisés par le poisson doré :

Вот пошел он к синему морю;
Видит, — море слегка разыгралось.
[...]
Вот пошел он к синему морю,
(Помутилось синее море.)
[...]
Пошел старик к синему морю;
(Не спокойно синее море.)
[...]
Старичок отправился к морю,
(Почернело синее море.)
[...]
Вот идет он к синему морю,
Видит, на море черная буря:

1 Voir à ce propos le chapitre 2-A de la partie 2.

Žukovskij prête lui aussi une intention « muette » à l'espace naturel, lorsqu'il décrit dans *La Tsarevna endormie* la façon dont la barrière d'épines, servant d'obstacle depuis trois siècles à l'accès au palais, s'ouvre et accueille le prince « comme si elle était en vie¹ » :

[Забор,] Ограждавший темный бор,
Не терновник уж густой,
Но кустарник молодой;
Блещут розы по кустам;
Перед витязем он сам
Расступился, как живой;

Les rares exemples où la disproportion de la nature est réellement concurrencée par les capacités humaines se trouvent dans les contes littéraires dont la narration se positionne à hauteur d'animaux. Dans son conte inachevé *La Guerre des souris*, Žukovskij utilise par exemple le changement de focalisation pour donner à la nature environnante des proportions littéralement surnaturelles, comme lorsqu'il fait d'une mare la « capitale mouillée » des grenouilles. Les humains, surnommés « malfaiteurs bipèdes » (*dvunogij zlodej*), s'apparentent quant à eux à des géants cruels, capables de déclencher une épidémie de peste parmi les souris en les piégeant avec des pâtisseries empoisonnées.

Dans ses contes *La Chenille* et *Le Nouveau Jocko*, qui eux aussi pour protagonistes des petites créatures, Odoevskij élève de manière similaire l'humain à un statut supérieur ne pouvant être pleinement saisi par les personnages non-humains. Le protagoniste araignée du *Nouveau Jocko* par exemple ne parvient pas à comprendre ce qui lui arrive lorsqu'il est placé dans un bocal, et qualifie de « sorciers » ceux capables de contredire le cycle de la nature en invoquant un second soleil après que le premier se soit couché (ce faux soleil n'étant en réalité qu'une bougie). Mais contrairement à l'ébauche de Žukovskij, la nature est magnifiée dans les contes d'Odoevskij, jusqu'à se rapprocher plus nettement de la divinité. Monsieur Lycos, le narrateur du conte bigarré, évoque par exemple en amorce de son récit les différents dons reçus de la nature par son espèce :

1 À noter qu'il s'agit d'une interprétation propre au poète, Perrault et les Grimm ayant préféré l'emploi du terme « d'elle-même » lors de ce passage.

[...] природа дала нам: два четырехсоставные кусательные острия, челюсти зубчатые, снабженные когтиком, но что всего важнее, одарила нас проворством, хитростию, силою мышц и неукротимую храбростию.

Le personnage utilise par la suite le terme « Nature » comme un nom propre. Il la présente alors comme une « guide¹ » qu'il remercie à plusieurs reprises, comme lorsqu'elle lui permet, selon lui, de rencontrer une autre araignée avec qui fonder une famille, ou quand, l'hiver approchant, lui et ses proches ont la chance d'être à l'abri du froid :

[...] природная ловкость и хитрость, казалось, во мне увеличились; я презирал опасности, смело нападаю на врагов наших, и во время зимы, когда небо темно и когда тягостный сон налагал цепи на всех обитателей моей отчизны, я в темном гнезде благословлял Природу.

Il est important de préciser ici que ce conte d'Odoevskij n'est pas représentatif de la manière dont la nature cohabite avec l'influence chrétienne dans le genre du conte littéraire russe. Dans la majorité des textes, la (sur)nature coexiste en effet sans mal avec les croyances religieuses et la figure du Dieu chrétien. Leurs rapports peuvent néanmoins changer subtilement en fonction des récits, par exemple les deux forces peuvent être plus ou moins rivales, comme nous l'avons constaté dans *Dame Bouleau*, et comme nous l'observons aussi dans *Le Loup-garou*, lorsque le curé du village se dit impuissant contre les assauts de l'animal surnaturel contre les troupeaux. Leur union peut à l'inverse relever du syncrétisme, comme nous le voyons dans *Le Tulipier*, *L'Ours Briseur-d'Os* ou *Ašik-Kerib* où phénomènes surnaturels, nature invisible et idéologie chrétienne se confondent. Parfois, les deux forces peuvent aussi être clairement dissociées et se manifester de manière différente, comme dans *Le Cheval bossu* ou dans *Le Tsar Berendej*, où le surnaturel est principalement lié à la nature, tandis que les personnages agissent en accord avec les mœurs orthodoxes.

Dans son conte pour enfants *La Chenille*, Odoevskij fait en tout cas de nouveau référence à une nature déifiée, bien que de manière plus subtile. Ici, la petite

1 « Природа, моя руководительница, совершила мое желание; я нашел подругу; взаимная любовь укрепила связь нашу; »

protagoniste se voit simplement offrir par la nature un nouveau manteau de fourrure coloré :

Вот он смотрит: у него на теле волоски стали пробиваться; не
прошло недели, как у червячка явилась тёплая узорчатая шубка.
Если бы вы видели, какие цветы рассыпала по ней природа!

En cultivant cette idée d'une nature donatrice, Odoevskij construit finalement une image similaire à celle de Zontag ou de Puškin, c'est-à-dire l'image d'une entité supérieure qui veille sur le genre humain. Si l'auteur des *Contes bigarrés* est le seul à s'approcher autant d'une déification complète de la nature, beaucoup d'auteurs ont, comme lui, recours au thème du don de la nature, mais plutôt pour légitimer les capacités surnaturelles de leurs personnages.

Ce type de don a pour particularité de ne pas être ouvertement désigné comme tel, mais de se reconnaître aisément grâce au fait qu'il est toujours illustré de la même manière, c'est-à-dire par la comparaison ou la métaphore.

Il n'est pas rare dans un conte littéraire russe qu'un personnage extraordinairement fort ou beau soit présenté comme tel au moyen d'une comparaison avec un animal ou un élément de la nature. Certains protagonistes de Puškin sont par exemple comparés à la neige afin de faire état de leur pureté lors de leur naissance, tandis que les preux chevaliers de Somov ont généralement une force équivalente aux animaux, comme le géant qui affronte Ukrom le gardien de chevaux, comparé à une « bête sauvage » par le protagoniste. Katenin a également recours à une tournure de ce type pour décrire son héros Vseslav :

И лют в бою как зверь, и быстр как птица;
И прозван был затем: Всеслав Голица,
Что медною он с левой бил руки
И шлемы в лом и головы в куски.

Miluša, présentée quant à elle comme une jeune fille dont « la beauté, le tempérament et la vivacité d'esprit n'ont pas d'égal¹ », sert de pendant féminin au

1 « Что в красоте, и в нраве, и в уме / Ей равной нет, [...] »

protagoniste. Elle est de son côté associée à un oisillon en cage, contrainte d'attendre que le temps passe avant de retrouver son fiancé qui vole encore en liberté :

Она ж, увы! сидит, как пташка в клетке,
На шестике поет, тужа по ветке,
Иль смотрит сквозь косящето окно
На облаков седое полотно.

En raison du contexte dans lequel elles sont employées, c'est-à-dire celui de récits où la nature n'est pas qu'un espace mais une entité invisible et supérieure, ces comparaisons peuvent trouver un nouveau sens qui dépasse la simple figure de style.

Lorsqu'un personnage humain démontre des qualités semblables à celles d'animaux ou d'éléments naturels, il figure en effet comme le détenteur privilégié d'une force provenant directement de la nature. Son potentiel se rapproche alors de celui des entités surnaturelles, dont les facultés sont elles aussi décrites au moyen de comparaisons avec des éléments naturels (*Le Loup gris* de Žukovskij, par exemple, se déplace « plus vite que n'importe quel oiseau »). De la même façon que Dame Bouleau et Moroz Ivanovič suscitent le respect et la crainte, Spiridon, qui dès son plus jeune âge « court comme un lièvre », est à la fois respecté par son entourage et craint par les guerriers qu'il affronte et terrasse sans mal. Le personnage humain pourvu de capacités surnaturelles apparaît alors comme un élu, nous pourrions dire, un élu de la nature, qui survole le monde ordinaire grâce à la proximité dont il dispose avec cette dernière. Cette façon de se distinguer du reste du genre humain s'observe même sur le plan narratif, puisque les comparaisons et les métaphores avec la nature sont réservées uniquement aux personnages principaux (protagonistes comme antagonistes).

Parfois, le statut d'être humain extraordinaire frôle celui d'incarnation divine, comme le montre l'exemple de la princesse Milovzora. À la suite de son enlèvement par Baba-Âga, l'infortunée est décrite par son père le tsar comme « la plus belle étoile du royaume » :

Где дочь, где солнце царь-девица?
Где царства лучшая звезда,
Любимый перл, куда, куда
Она так долго запропала?

Son rapprochement avec la nature atteint toutefois de bien plus grandes proportions au début du conte, la princesse étant cette fois directement comparée à la déesse slave de l'aurore Zimcerla¹ :

И дочь - ясней младого дня;
Мила как юная Зимцерла,
Она улыбкой всех дарит -
И ряд зубов, белее перла,
Глаза и души ворожит.

Le cas de Milovzora est néanmoins unique en son genre, les autres auteurs préférant une comparaison plus abstraite, comme Puškin lorsqu'il dit de la Tsarine de Šamaha qu'elle brille comme l'aurore². Un terme plus adapté à tous ces exemples serait peut-être celui de « force de la nature », qui trouve une illustration pratiquement littérale dans les personnages tels que Balda, Vseslav ou Spiridon, et figurée dans le cas par exemple des figures féminines comme Miluša, Elena de *L'Oiseau de feu* ou la protagoniste de *La Tsarevna Endormie*, dont la beauté et l'esprit atteignent des proportions proprement surnaturelles.

Dans de rares cas, enfin, prêter aux personnages des qualités à la fois naturelles et surnaturelles apparaît comme un moyen pour l'auteur de glisser une part de nature dans un environnement parfaitement artificiel. C'est ce que fait justement Odoevskij en présentant les vertus (présentées comme authentiquement russes) de la jeune fille piégée par l'enchanteur du *Conte de la perspective Nevskij* comme des dons reçus de la nature. Dans *Le même conte, mais à l'envers*, l'auteur met en scène la restitution de ces qualités à la protagoniste, au moyen d'une magie ancienne maîtrisée par un vieux sage. Cette purification s'apparente de très près à une récupération du lien du personnage avec la nature qui l'a vue naître :

И в красавице жизнь живет, мысль пылает, чувство говорит; вся природа улыбается ей радужными лучами; нет китайских жемчужин в нити ее существования, каждая блещет светом мечты, любви и звуков...

1 « ЗИМЦЕРЛА, славянская богиня, владычествующая над началом дня. » М. Д. Чулков, *Краткий мифологический лексикон*, СПб., Тип. Академии наук, 1767, с. 42.

2 « Шамаханская царица, / Вся сияя как заря, / Тихо встретила царя. »

Même si Odoevskij privilégie le recours à un espace urbain et artificiel dans plusieurs de ses contes, la nature, finalement, demeure bel et bien toujours présente, mais sous une forme invisible, presque intériorisée.

À partir de là, le lien entre la nature telle qu'elle est dépeinte dans les contes littéraires russe et telle qu'elle est vue au prisme de la philosophie romantique nous paraît clairement apparent.

Pour en revenir à notre problématique initiale, tout d'abord, nous pouvons voir que dans leur manière d'appréhender l'espace naturel, les auteurs de contes littéraires ont tendance à se concentrer particulièrement sur trois aspects majeurs : le premier est le fait que l'espace naturel peut être placé dans la même continuité que le surnaturel. Grâce à cette connexion, la majorité des phénomènes magiques racontés dans le conte littéraire russe se présentent aussi comme étroitement liés à la nature. Vient ensuite la capacité de l'espace naturel à être une force active au sein du récit et à interagir avec les personnages humains, une qualité essentiellement rendue possible grâce à l'introduction d'une forme personnifiée, à la fois issue de et en lien direct avec cet espace naturel. Le dernier aspect est le lien que manifeste l'espace naturel avec une entité invisible autonome, une « Nature » universelle, supérieure au genre humain. Pour résumer, l'espace naturel tel qu'il est dépeint dans le conte littéraire russe apparaît toujours comme la part matérielle d'un Tout immatériel.

Ces caractéristiques ont en commun de trouver un écho avec certaines thématiques et problématiques romantiques contemporaines, telle que l'existence d'un cosmos invisible et universel, la tension entre la matérialité limitée du corps et le caractère infini et universel de l'esprit, ou encore l'importance d'un retour à la nature en réponse à une modernité artificielle décadente. En développant le thème de la nature à l'intérieur de leurs contes, les auteurs semblent proposer une réponse ou une illustration provisoire à ces questionnements.

La focalisation autour de l'espace naturel trouve de ce point de vue un intérêt indéniable pour les auteurs de contes littéraires, car cela permet d'insérer à l'intérieur du récit des éléments qui font sens d'un point de vue romantique. La possibilité de situer l'action du récit dans un environnement reculé ou alors non habité, permet par exemple

d'alimenter un sentiment de dépaysement ou d'exotisme, en particulier dans une littérature dont le rayonnement se fait encore principalement en ville. C'est d'ailleurs, rappelons-le, ce même exotisme qui a valu à Gogol et ses *Veillées au hameau* une part de leur succès. Le fait de pouvoir mettre en scène une interaction entre un héros modeste et une entité surnaturelle omnipotente permet quant à lui de donner forme à la trivialité de l'humain face au monde, ainsi qu'aux limitations imposées par son corps, en contraste avec l'universalité qu'incarne le monde invisible (sur)naturel. De ce point de vue, les personnages que nous qualifions plus tôt de « forces de la nature » pourraient incarner une forme d'idéal romantique, comme une illustration de ce que l'alliance du corps et de l'esprit, par l'intermédiaire d'un retour à la nature, peut produire.

Les intérêts romantiques ne sont toutefois pas les seuls auxquels la mise en avant de l'espace naturel est susceptible de répondre. Dans de plus rares occasions, il semble que certains auteurs trouvent aussi un intérêt plus personnel à développer le thème de la nature au sein de leurs récits. Pour une partie d'entre eux, l'écriture du conte devient par exemple le moyen de diffuser un message appelant au respect de la nature. C'est le cas dans l'*Oiseau de feu*, où pour rappel *Le Loup gris* demande à Ivan de retenir ses chiens de s'en prendre au loup lors des parties de chasse. Ce changement de point de vue, où l'animal chassé prend la parole et fait figure de victime, est même au cœur du *Chasseur heureux*. Zontag choisit en effet pour protagoniste un jeune homme incapable de chasser, non pas par manque d'habileté, mais en raison de son empathie envers ses proies potentielles :

Иногда он прицелится очень верно; но, подумав, как бедное животное будет страдать, умирая от его выстрела, руки его дрожали и стрела не попадала в цель; ему жалко было убивать Божьих тварей¹ [...].

Cette bonté d'âme lui vaudra par la suite d'être récompensé par la Dame de la Forêt. La question du respect de la nature est un thème cher à Zontag, qu'elle intègre également à l'histoire de Dame Bouleau par une précision, informant que le père de Betula, après avoir prélevé la sève du bouleau pour soigner sa fille, s'emploie à reboucher les trous creusés dans l'arbre pour l'empêcher de dépérir. Une telle attention

1 A. H. Зонтаг, *op. cit.*, с. 142.

aux détails s'observe également dans certains textes d'Odoevskij, comme *Moroz Ivanovič* lorsque le gel enseigne son rôle à Rukodel'nica, ou dans *La Chenille*, quand l'auteur fait subtilement comprendre à ses jeunes lecteurs qu'il n'est pas bien d'écraser ces insectes ou de les manipuler sans précaution :

А иногда и Лизанька с Мишей брали его в руки, чтоб полюбоваться его разноцветной шубкой; и хотя они были добрые дети, не хотели сделать зла червячку, но так неосторожно мяли его в руках, что потом бедный червячок, уже едва дыша, всползал на родимую ветку.

Le respect animal est une cause à laquelle Odoevskij, tout comme Zontag, semble particulièrement tenir, puisqu'il en est encore question dans d'autres de ses textes destinés à la jeunesse (notamment *Pauvre Gnedko* ou *La Vie des fourmis*). Enfin, même s'ils n'ont pas eu l'occasion d'aller jusqu'au bout de leur projet, il semble que Puškin et Žukovskij aient eux aussi envisagé de glisser un message de ce type dans leurs contes inachevés *L'Ourse* et *La Guerre des souris*, là encore en racontant l'histoire du point de vue des personnages chassés.

Ces derniers exemples montrent que l'utilisation de l'espace naturel au sein du conte littéraire russe est fortement susceptible d'être motivée par d'autres intérêts que l'imitation des modèles populaires.

L'espace naturel au sein d'un conte apparaît en effet comme une ressource précieuse pour un écrivain romantique, car il dispose d'un potentiel symbolique que le genre du conte, par le biais de la légitimité du surnaturel, permet d'exploiter à son maximum et en toute liberté. Cette malléabilité fait de l'espace naturel la clé de voûte d'une exploration approfondie du thème de la nature au prisme du romantisme, ainsi qu'un élément déterminant de la construction de l'espace diégétique du conte dans son ensemble.

C. Les objets magiques

Sans être obligatoire au point d'être considéré comme constitutif du genre, l'objet magique est un élément régulièrement présent dans les contes littéraires russes de la période romantique. Tous les auteurs ne lui octroient toutefois pas nécessairement la

même importance : Puškin, par exemple, ne s'en sert presque jamais, là où Zontag et Odoevskij, eux, lui donnent un rôle de premier plan dans plusieurs de leurs contes.

Mais qu'entendons-nous exactement par « objet magique » ? Un premier réflexe serait de se référer à ce que Propp dit à son sujet. Dans *Le Conte russe*, Propp aborde surtout l'objet magique sous son angle fonctionnel. Étant donné que l'objet magique sert avant tout au héros à surmonter un obstacle de par ses propriétés surnaturelles, sa fonction rejoint celle de l'auxiliaire magique, si bien que d'après Propp l'auxiliaire comme l'objet « peuvent être réunis dans une même catégorie¹ ». Une distinction est néanmoins faite entre l'auxiliaire magique, qui désigne un personnage anthropomorphe ou animal, et le moyen magique, qui concerne les objets. Ce qui ressort malgré tout de l'analyse de Propp est que du moment que la fonction reste la même, le fait que l'auxiliaire soit un humain ou un objet demeure secondaire, car ce statut est fondamentalement remplaçable.

Nous venons de voir, de notre côté, que l'aspect animal de certains personnages, qui à première vue servent d'auxiliaires comme le loup gris ou le cheval bossu, n'est pas un élément interchangeable, en grande partie pour la raison que leur animalité est explorée par les auteurs.

Notre objectif sera ici de déterminer s'il en va de même pour l'objet magique, c'est-à-dire d'identifier si celui-ci trouve un rôle au sein des différents récits qui dépasse sa fonction proppienne en raison de la mise en lumière de propriétés inhérentes à son statut d'objet, comme sa matérialité, son usure ou sa valeur. Ce n'est donc pas uniquement pour ses capacités surnaturelles que nous proposons de nous intéresser à l'objet magique, mais aussi pour ce qui rappelle son statut initial d'objet.

Ce chapitre ayant pour sujet principal l'espace fictif du conte littéraire, nous proposons comme point de départ à cette analyse la question suivante : où se situe l'objet magique par rapport à la répartition entre monde ordinaire et monde extraordinaire ?

1 Propp, *Le Conte russe*, *op. cit.*, p. 101.

1. L'objet magique et sa place dans l'espace diégétique

Dans la majorité des contes étudiés, l'objet magique a pour propriété principale de ne pas faire partie du monde ordinaire. Lorsque les deux mondes existent sur le plan physique, l'objet magique est obtenu par chaque protagoniste de l'autre côté de la frontière, c'est-à-dire à l'intérieur du cadre surnaturel. Il est alors une récompense remise aux personnages principaux.

Dans *Moroz Ivanovič* et *La Cruche brisée*, l'objet est obtenu en rétribution de la bonté respective de Rukodel'nica et Maša. La première reçoit pour ses bons services des pièces en argent et un serre-tête en diamant, tandis que la seconde obtient, de l'intérieur de trois œufs, une carafe (qui remplace celle brisée), une grande maison assortie d'un champ de cannes à sucre, et enfin une calèche étincelante. Dans *La Poule noire*, Alěša reçoit du roi du peuple souterrain une graine de chanvre magique pour le récompenser d'avoir sauvé la poule des mains de la cuisinière. Cette graine, tant qu'elle sera en la possession du jeune garçon, lui permettra de réciter par cœur ses leçons sans avoir à les apprendre. Ce don est néanmoins soumis à condition : l'enfant ne doit révéler sous aucun prétexte l'existence du peuple souterrain, auquel cas celui-ci devrait partir se cacher ailleurs. Dans *Nikita Vdovinič*, le héros éponyme gagne son objet magique à la suite d'une partie d'osselets. L'osselet noir qu'il récupère a pour propriété d'exaucer n'importe quel vœu après que son propriétaire a récité une certaine formule magique. Pour les trois protagonistes du *Fouet dans la sacoche*, enfin, les objets magiques sont reçus en échange d'une somme d'argent. L'aîné reçoit une table en bois capable de faire apparaître un repas à tout moment, tandis que le plus jeune frère gagne un fouet s'animant tout seul, une fois libéré du sac qui le contient¹.

Bien que les méthodes d'obtention varient, chaque gain d'objet magique est suivi par un retour des protagonistes, leur butin en poche, dans leur monde d'origine. Comme nous l'expliquions plus tôt dans ce chapitre, ce retour ne se fait pas sans accroc, et provoque la plupart du temps une série de bouleversements aux conséquences variées, les propriétés des objets magiques n'étant pas adaptées aux règles du monde ordinaire.

1 L'âne faiseur d'or, obtenu par le deuxième frère, ne peut pas être considéré selon nous comme un objet magique, pour les raisons évoquées plus haut.

À la différence des autres types d'incursions surnaturelles, comme l'apparition de l'ours Briseur-d'Os ou de Dame Bouleau, l'entrée de l'objet magique au sein du monde ordinaire a pour particularité d'être intimement liée au protagoniste et à ses décisions. Ce n'est en effet pas l'objet en tant que tel qui pose problème, mais plutôt son emploi par les personnages. Dans le cas de Rukodel'nica et de Maša, des contes d'Odoevskij, l'emploi des objets est réduit au minimum et sert surtout aux jeunes détentrices à s'enrichir. Pour Alěša ou Nikita, en revanche, les répercussions du désordre provoqué par l'utilisation de l'objet magique s'avèrent bien plus sérieuses et font l'objet de toute une moitié du récit.

Dans *La Poule noire*, la scène d'obtention de la graine de chanvre par Alěša laisse déjà quelques indices sur son caractère prématuré. Le jeune garçon, qui découvre tout juste l'existence du peuple souterrain et la véritable identité de la poule noire, se voit proposer par le roi de formuler le vœu qu'il souhaite. L'enfant, pris de court, dit ce qui lui vient à l'esprit :

Алеша задумался и не знал, чего пожелать. Если б дали ему более времени, то он, может быть, и придумал бы что-нибудь хорошенькое; но так как ему казалось неучтивым заставить дожидаться короля, то он поспешил с ответом. – Я бы желал, – сказал он, – чтобы, не учившись, я всегда знал урок свой, какой бы мне ни задали.

Le roi s'étonne de la paresse de son interlocuteur, mais exauce son souhait sous la forme de la graine qu'il doit garder en sa possession. Dès le lendemain, l'enfant met l'objet à contribution et découvre son étonnante efficacité. Mais à mesure qu'il l'utilise, Alěša prend goût à l'appréciation de son instituteur et à l'admiration des autres élèves, ce qui finit par le corrompre et le rendre désobéissant, jusqu'à abuser de l'objet pour ne jamais être puni. Ses écarts de conduite finissent néanmoins par entraîner la perte de la graine, ce qui l'oblige à terme à tout révéler à son instituteur dans l'espoir d'échapper aux coups de verge devant l'ensemble de la classe. La disparition définitive de l'objet est suivie de celle du peuple souterrain, condamné à l'errance par le petit garçon. Sa chute, néanmoins, lui donne l'occasion d'apprendre de ses erreurs et de grandir meilleur qu'il ne l'était.

Le parcours de Nikita est sensiblement le même, si ce n'est que l'abus de l'objet magique lui est imposé. Les premières utilisations de l'osselet noir, pourtant, sont d'une touchante naïveté. L'enfant, qui n'a que douze ans au début du conte, fait en effet comme premier vœu l'acquisition d'un immense gâteau qu'il veut offrir à sa mère. Constatant que la pâtisserie est trop grande pour être transportée, il répète sa formule magique et demande à l'osselet de la hisser sur un traîneau. Puis, réalisant qu'il reste à emmener le gâteau jusque chez lui, il demande à son objet de l'aider, permettant au traîneau de s'animer par lui-même. Le jeune garçon profite alors de son nouveau confort en compagnie de sa mère, jusqu'à avoir l'âge de se marier. Les véritables bouleversements commencent à partir du moment où sa nouvelle épouse Makrida devient de plus en plus exigeante :

Все было не по Макриде Макарьевне: то дом тесен – ставь хоромы; то углы не красны – завесь их коврами узорчатыми; то посуда не любя – подавай золотую да серебряную; то наряды не к лицу – подавай парчи золотые да камки дорогие.

De la même manière que pour Alěša, la capacité de l'objet magique à ne connaître aucune limite entraîne un abus de la part de son utilisateur. Pendant un temps, la situation évolue, jusqu'à la rupture qui provoque une chute vertigineuse. Le schéma est alors semblable à celui du *Conte du pêcheur*, à la différence près, à nouveau, que seul le propriétaire de l'objet est en mesure de s'arrêter, ce qu'il ne parvient pas à faire, en grande partie parce qu'il n'est qu'une personne ordinaire. Dans le conte de Puškin, l'arrêt est par exemple imposé par le poisson doré, chose impossible dans le cas où les pouvoirs surnaturels dépendent de l'objet et par conséquent de son utilisateur. Or là où Alěša s'effondre et ressort grandi, la descente aux enfers de Nikita n'est pas aussi rédemptrice, l'homme finissant par sombrer dans l'alcool et mourir d'ivresse. Son fils, Ivan, est quant à lui responsable de la perte définitive de l'objet, en le jouant à son insu contre un diable émissaire de l'autre monde.

Zontag fait le choix de conclure l'histoire du *Fouet dans la sacoche* sur la réussite des trois frères et la restitution par le plus jeune des biens que ses deux aînés avaient perdus. Nous retrouvons néanmoins dans son conte la même trajectoire que celle d'Alěša et de Nikita, mais cette fois du côté des personnages antagonistes. Il s'agit, dans

ce conte, du couple qui tient l'auberge où chacun des trois frères se rend après avoir rencontré l'homme de la forêt. Luka, le premier frère, fier de sa trouvaille, ne se prive pas de parler de sa table magique à l'aubergiste. Au cours de la nuit, l'objet est alors remplacé par un autre identique, mais ordinaire, que le jeune homme emporte chez lui. Le second frère, à qui l'homme de la forêt a remis un âne faiseur d'or, connaît la même déconvenue, et c'est le troisième frère, prévenu par le vieil homme, qui rétablira l'équilibre.

Dans sa narration des événements, Zontag accorde une réelle importance au couple d'aubergistes. L'épouse, en particulier, est l'instigatrice des vols, mais très vite le mari se révèle aussi corrompu qu'elle. À nouveau, l'absence de limites monte rapidement à la tête des deux personnages :

Вот, жена, продолжал он: – хорошо бы нам иметь такой-то столик! Дорога у нас большая, проезжая, гостиница наша известная! Случается, – заедут проезжие господа, а кушанья готового нет! Стыд, да и только! А уж с таким столиком было бы без хлопот¹!

À la suite du vol de la table, et plus tard de l'âne, l'auberge gagne effectivement en prestige et s'enrichit à vue d'œil. Cet abus, néanmoins, finit par se voir, puisque les riches attributs de l'auberge viennent à trancher avec le reste du village. Un contraste qui met la puce à l'oreille d'Ivan et lui permet de comprendre où se trouve le trésor de ses frères :

Смотря на великолепное убранство гостиницы, он подумал: уж не здесь ли остался Еремин золотой осел? Хотя у него в кармане не было ни копейки, однако, помня старичковы слова, он спросил себе ужинать и ему подали прекрасного кушанья на серебряном блюде. И это в деревне! подумал Иван: верно, брат Лука оставил здесь свой столик-накройся²!

Si l'objet magique n'est donc pas à sa place au sein du monde ordinaire, ce n'est pas seulement à cause du mauvais comportement de ses utilisateurs, mais aussi car dès le départ, son omnipotence est démesurée par rapport aux limites des personnages ordinaires. Autrement dit, l'objet magique peut se révéler *trop* puissant dans le conte

1 A. H. Зонтаг, *op. cit.*, с. 195.

2 *ibid.*, с. 222.

littéraire, une caractéristique que ne partagent pas les entités ou animaux surnaturels, qui ont naturellement un plein contrôle de leurs facultés.

De ce point de vue, en plus de représenter l'espace surnaturel dont il est issu, l'objet magique présente pour autre spécificité de mettre à l'épreuve les limites du cadre ordinaire et des personnages qui en sont issus. En outre, en raison de son statut d'outil, c'est-à-dire de prolongement du corps de son utilisateur, l'objet magique a pour particularité de renforcer la focalisation du récit autour de son propriétaire. Ce n'est pas le cas dans les contes comme *Le Cheval bossu* ou *Le Loup gris*, où la présence de l'entité surnaturelle provoque un léger décalage de focale vers la relation entre celle-ci et le protagoniste. Nous observons nettement ce phénomène dans *La Poule noire*, dont la première partie est motivée par la dynamique entre Alěša et l'animal, tandis que la seconde, qui suit l'acquisition de l'objet, est nettement plus focalisée sur le personnage de l'enfant et l'autonomie que lui procure la graine.

Lorsqu'il sert de récompense, l'objet magique se caractérise donc par deux aspects dans le conte littéraire russe : il permet une élévation (risquée) de son détenteur au sein du monde ordinaire, et sert également de cheval de Troie au monde surnaturel pour pénétrer dans le monde ordinaire, causant différents types de bouleversements dont la responsabilité revient toujours au seul propriétaire.

Ces objets, toutefois, ne représentent qu'une partie des exemples observables au sein des contes littéraires russes. Certains, au lieu d'être obtenus dans un monde surnaturel et acheminés jusque dans un monde ordinaire, permettent tout l'inverse, en servant de clé d'accès au monde extra-ordinaire. C'est par exemple le cas dans *Le Tsar Berendej*, où l'objet magique ne fait qu'une apparition furtive dans les mains de Mar'â-Carevna sous la forme d'un couteau qu'elle plante dans le sol afin d'ouvrir le passage vers le monde souterrain. Bien que discret, l'objet a d'intéressant qu'il fait écho au couteau au manche de cuivre employé par Ermolaj pour se changer en loup. De la même manière que dans le conte de Žukovskij, l'objet est directement relié à un espace naturel en étant planté au centre d'une souche de tremble. Pour se changer en bête, le sorcier saute par-dessus l'arbre coupé à trois reprises et se transforme à l'issue de son troisième saut. Dans *Le Loup-garou*, le monde magique n'est toutefois pas physiquement présent, comme c'est

le cas dans *Le Tsar Berendej*. Au cours du rituel dans la forêt, ce monde semble plutôt se rapprocher par une connexion directe avec la nature et les éléments nocturnes. Nous pourrions dire, néanmoins, que le franchissement des limites du monde ordinaire se produit lorsque Artëm se change en loup. Le cadre surnaturel est alors réduit au nouveau corps du protagoniste qui, s'il se réjouit d'abord de ce changement, réalise trop tard qu'il ne sait pas comment s'en débarrasser. C'est alors à nouveau le couteau de Ermolaj qui permet le passage d'un état à un autre, mais cette fois dans le sens inverse :

Он заткнул за пояс известный уже нам ножик с медным черенком, взял жестяной фонарик под полу и пошел с девушкой. Вошедши в клеть, [...] колдун обошел трижды около оборотня и что-то шептал себе под нос; потом растянул его на все четыре лапы и колдовским своим ножиком прорезал у него кожу накрест, от затылка до хвоста и впоперек спины.

Débarassé de sa peau de loup, Artëm retrouve son apparence humaine et remercie son père tout en implorant son pardon.

Dans ce conte de Somov, comme dans celui de Žukovskij, l'objet magique est donc au départ utilisé uniquement par le personnage doté de capacités surnaturelles. Lorsqu'Artëm se sert du couteau de son père, il reproduit finalement le même schéma que celui d'Alěša et de Nikita, au détail près que l'objet ne lui a pas été confié. L'origine de l'objet magique, quant à elle, n'est pas précisée, mais compte-tenu de son lien respectif avec Mar'â-Morevna et Ermolaj, il semble pertinent de penser qu'il s'agit d'un objet qui n'est pas issu du monde ordinaire.

Un dernier exemple notable d'objet permettant de passer d'un monde à un autre est le conte de *La Tabatière*. Dans ce récit d'Odoevskij, l'objet a en effet pour particularité de servir de frontière entre deux mondes, mais aussi de devenir l'un de ces deux mondes, puisque l'ensemble du récit raconte l'exploration de l'intérieur de la tabatière par le petit Miša.

La tabatière, dans ce conte, désigne une boîte à musique que le père de Miša souhaite montrer à son fils. Si elle n'est pas magique à proprement parler, elle l'est au moins aux yeux de l'enfant qui la découvre. L'objet, posé sur une table, intrigue d'abord par son apparence, et plus particulièrement par la ville en or peinte sur le couvercle. Le père dit

à son fils que la ville se nomme « Ding-Ding », après quoi il enclenche le mécanisme de la boîte, dont la mélodie suscite l'émerveillement du garçon. Celui-ci demande alors à se rendre à l'intérieur de ladite ville, ce à quoi le père répond qu'elle est trop petite pour lui et qu'elle est déjà habitée par les clochettes. Le couvercle de la tabatière est alors ouvert, révélant l'ensemble du mécanisme.

Ce premier échange, en apparence anodin, a pour effet de participer, dès le début, au brouillage du statut de la tabatière, à la fois objet et lieu. Il ouvre la voie au changement de perspective à venir et fait de la tabatière plus qu'un simple objet, sans la déposséder entièrement de ce statut. Le titre du conte lui-même participe de ce double effet, qui se voit renforcé à chaque réponse du père aux questions de Miša.

À l'issue de cette conversation, l'enfant est laissé seul devant la tabatière. Il aperçoit alors un petit personnage qui en sort et lui fait signe de le rejoindre. La transition d'un cadre à un autre est ainsi amorcée en douceur, portée par la mise en scène élaborée depuis le début de l'histoire. Pour l'enfant protagoniste comme pour le lecteur, l'entrée à l'intérieur de l'objet se fait donc de manière parfaitement naturelle. Le changement de taille de Miša n'est pas mentionné, car c'est plutôt la hauteur de la boîte qui semble s'être parfaitement adaptée :

Вот Миша смотрит: внизу табакерки открывается дверца и из дверцы выбегает мальчик с золотой головкой и в стальной юбочке, останавливается на пороге и манит к себе Мишу.

Да отчего же, подумал Миша, папенька сказал, что в этом городке и без меня тесно? Нет, видно, в нём живут добрые люди; видите, зовут меня в гости.

— Извольте, с величайшей радостью.

С этими словами Миша побежал к дверце и с удивлением заметил, что дверца ему пришлась точь-в-точь по росту.

Une fois à l'intérieur de la tabatière, les statuts respectifs d'objet et d'espace sont permutés. La boîte à musique est provisoirement mise de côté, tandis que la ville qui y réside est placée au centre de l'attention. Cette bascule s'opère dès les premiers pas de Miša à l'intérieur de la tabatière, qui se font le long d'un couloir constitué de plusieurs arches. Avant de le traverser, l'enfant remarque que l'arche située au bout du chemin est très petite, et craint de ne pas pouvoir la franchir. Une fois le couloir traversé,

néanmoins, le petit garçon comprend son erreur et discute de cette question de perspective avec le garçon-clochette qui lui sert de guide. Cette conversation, si elle sert d'abord une vocation pédagogique, montre qu'aux yeux du protagoniste, la tabatière n'est déjà plus un objet, mais bien un lieu à part entière. De la même manière, tout ce qui caractérise au départ l'apparence externe de la boîte se voit transposé en un élément constitutif de l'espace dans lequel Miša se trouve, tandis que les composants de son mécanisme en deviennent les habitants :

Что за улица! Что за городок! Мостовая вымощена перламутром; небо пёстренькое, черепаховое; по небу ходит золотое солнышко; поманишь его — оно с неба сойдёт, вокруг руки обойдёт и опять поднимется. А домики-то стальные, полированные, крытые разноцветными раковинками, и под каждую крышкою сидит мальчик-колокольчик с золотой головкой, в серебряной юбочке, и много их, много и все мал мала меньше.

Le statut d'objet de la tabatière n'a toutefois pas complètement disparu, en grande partie car le mécanisme se devine toujours derrière les différents personnages qui l'incarnent. Autrement dit, même si elle n'en a plus l'aspect, la boîte à musique reste toujours une boîte à musique et continue de fonctionner comme telle. C'est pourquoi au moment où Miša touche au ressort servant de moteur au mécanisme, l'espace se volatilise en même temps que la musique qu'il produit. L'enfant, comme expulsé du monde imaginaire, se réveille devant la tabatière, qui a de son côté retrouvé son état initial d'objet.

2. L'objet magique et sa finalité matérielle

En comparant la boîte à musique d'Odoevskij à la graine de chanvre de Pogorel'skij ou à l'osselet noir de Somov, nous remarquons qu'ils se partagent tous un même aspect : leur matérialité. En effet, quelles que soient leurs facultés surnaturelles, tous semblent finalement retrouver leur statut d'objet à la fin du conte. La graine, par exemple, est simplement égarée par son propriétaire, qui pensait l'avoir dans sa poche jusqu'à ce qu'il ne la trouve plus. L'osselet magique est, lui, perdu au jeu, comme un osselet ordinaire. Le fils de Nikita, jaloux de l'osselet rouge et doré dont se vante son adversaire, mise en effet contre lui l'objet de son père, et finit par tout perdre. Quant à la

tabatière, comme nous l'avons dit, elle continue d'être définie par son mécanisme, quand bien même son apparence change.

Est-ce à dire que dans le conte littéraire russe, l'objet magique est irrémédiablement ramené à sa matérialité la plus sommaire, c'est-à-dire que l'ordinaire et le magique coexistent dans l'objet ?

Le fait est, en tout cas, qu'il s'agit d'un aspect que les auteurs ne mettent pas de côté lorsqu'ils choisissent de raconter une histoire ayant un objet magique pour sujet principal. Certains, en revanche, semblent y attacher plus d'importance que d'autres. Les œuvres de Zontag sont selon nous les plus notables et intéressantes de ce point de vue, car c'est à l'intérieur de ces textes que la matérialité des objets magiques reçoit le plus d'attention.

À la fin de trois de ses contes, l'écrivaine a en effet pour spécificité de préciser que tous les objets magiques présents au cours de l'histoire se brisent à force d'avoir été utilisés. C'est le cas, par exemple, de la cuillère en bois et des branches de bouleau confiées par Dame Bouleau à sa filleule :

Но деревянная ложка и прут ещё много оказали услуг в княжеском доме [...] и эти два подарка княгининой крестной матери до тех пор переходили в наследство потомкам, пока от частного употребления розги совсем истрепались, а ложка переломилась.

Dans *Le Nain au violon*, l'autrice précise qu'à la mort du protagoniste, les deux objets magiques qu'il possédait (le violon et la sarbacane) ont cessé de fonctionner. Si certains ont tenté de réparer l'instrument, ses propriétés surnaturelles, elles, ont été définitivement perdues avec le décès de son propriétaire. La sarbacane s'est brisée au point d'être réduite à du bois de chauffage :

C. Les objets magiques

Когда же он умер, то струны на скрипке его оборвались, испустя последний жалобный звук с его последним дыханием. Навесили новые струны, но эта скрипка сделалась обыкновенной скрипкой, не лучше прочих; на ней мог играть только тот, кто умел, а плясали под нее только те, которые хотели плясать. Духовое ружье также расколосось и более ни на что не годилось, как только растопить печку¹.

Nous retrouvons ce lien étroit entre la mort du propriétaire et celle de son objet magique dans *Le Fouet dans la sacoche*, lorsque la fin fonctionnelle de chaque objet est mise en parallèle avec la mort des trois frères :

И столик-накройся изломался, и золотой осел околел, и кнутик в мешочке истрепался, и Иван с братьями давно были зарыты в сырой земле, покоясь в могилах своих; а предание о кнутике все ещё пугало детей; и долго, долго в той деревне не было злых ребяташек².

Tel qu'il figure dans les contes de Zontag, l'objet magique a donc pour première particularité d'être soumis, en raison de son irrémédiable matérialité, au temps qui passe et à l'usure. Au fil de ses utilisations, l'objet magique vieillit et s'abîme, au point d'être détruit définitivement, perdant alors sa fonction d'objet magique, mais également son statut d'objet utilisable. Même la réparation n'est semble-t-il pas une solution envisageable, car si elle permet, comme c'est le cas dans *Le Nain au violon*, de reconstruire physiquement l'objet, les facultés surnaturelles, elles, demeurent perdues. Comme pour les objets précédemment évoqués, la matérialité de l'objet magique constitue une limite à son omnipotence, mais les objets des contes de Zontag ont en plus la spécificité de finir entièrement brisés, c'est-à-dire atteints jusque dans leur intégrité physique, là où la disparition de la graine ou de l'osselet s'apparentait plutôt à un retour vers leur monde surnaturel d'origine, leur « corps » demeurant quant à lui inaltéré.

Dans les contes de Zontag, le processus d'« incarnation » de l'objet magique va même encore plus loin, puisque comme nous l'avons vu, l'auteur fait coïncider la destruction de l'objet magique avec la mort de son propriétaire. En plus d'être soumis à l'usure et au temps qui passe, l'objet magique de Zontag semble donc aussi disposer d'un temps limité, étroitement lié à la vie du personnage auquel il est associé. La

1 A. H. Зонтаг, *op. cit.*, с. 185-186.

2 A. H. Зонтаг, *op. cit.*, с. 231.

disparition finale de l'objet magique s'apparente alors de très près à une mort physique, ce qui explique pourquoi la réparation ne peut pas fonctionner.

Ce temps limité dont dispose l'objet magique de Zontag pourrait selon nous être encore associé à une autre temporalité, celle du récit en train d'être raconté. Il faut en effet préciser que chacun des extraits cités plus haut se situe à la toute fin du conte. Ce sont par exemple les derniers mots sur lesquels s'achèvent *Dame Bouleau* et *Le Nain au violon*. Jumelée ainsi avec la mort des personnages, la fin des différents objets semble alors faire figure de signal ou d'annonce visant à dire que l'histoire touche elle aussi à son terme, à la manière, peut-être, de la *koncovka* traditionnelle.

En racontant la « mort » de ses objets magiques, Zontag chercherait ainsi à cloisonner le surnaturel à l'intérieur du récit, voire même à formaliser clairement la fin de la fiction dans sa totalité. À la lecture des dernières lignes des contes que nous venons de citer, l'immersion au sein de l'histoire ne peut que s'achever, puisque littéralement tout ce qui faisait partie du monde du conte a fini par disparaître. La destruction de l'objet magique en fin de récit marquerait donc une forme de conclusion du pacte de lecture et par la même occasion la première étape d'un retour à la réalité pour le lecteur. C'est en tout cas ce que l'on observe à la fin du *Fouet dans la sacoche*, lorsque l'écrivaine profite de la sortie de la fiction amorcée par la fin des objets magiques pour s'adresser directement au lecteur par le biais du narrateur¹ avant d'achever son texte.

Lorsqu'elle brise les objets magiques à la fin de ses récits, nous pourrions dire que Zontag leur donne finalement une toute dernière utilité : encapsuler la fiction à l'intérieur du texte et donner des limites claires (spatiales comme temporelles) au monde qui y est dépeint.

Ramener les objets magiques à leur valeur d'usage n'est néanmoins pas la seule méthode employée par Zontag afin de souligner leur matérialité. L'écrivaine insiste en effet également sur une autre de leurs caractéristiques : leur apparence modeste. Dans *Dame Bouleau*, par exemple, la cuillère offerte par la marraine est dès sa première mention caractérisée par son aspect modeste et banal :

1 Au sujet des interventions du narrateur, voir le chapitre 2-B de la partie 2.

C. Les objets magiques

Отец и мать и пустынник думали, что она подарит дитяти золотую или серебряную игрушку; но как выразить их удивление, когда они увидели, что девица Березница положила в колыбель своей крестницы простую ложку из березового дерева.

Le don paraît d'autant plus trivial que juste après, Dame Bouleau offre des pièces d'or au prêtre, un contraste que la mère de Betula voit comme une injustice, la poussant à vouloir se débarrasser de l'objet magique :

Угольщикова жена была очень недовольна. -- Мне хочется бросить эту деревянную ложку, сказала она. Если кума наша могла дать пустыннику целую горсть червонцев, то почему бы ей не дать нашей бедной девочке чего-нибудь получше этой деревянной ложки, которая и гроша не стоит.

Le père de l'enfant, s'estimant redevable envers la marraine, convainc néanmoins son épouse de conserver l'objet, malgré son apparente inutilité. Quelques années plus tard, Dame Bouleau se présente à nouveau à la mère de Betula et lui confie, comme le jour du baptême, un objet dont l'aspect est loin de réjouir la femme du charbonnier, frustrée de recevoir à nouveau quelque chose qu'elle pense dépourvu de valeur :

[Девица Березница] всунула что-то в руку угольщиковой жене, которая подумала: ну, теперь-то она уж верно принесла что-нибудь хорошенькое! Но как же она испугалась, увидя пук березовых розог, связанных широкою зеленою лентой.

La mère rétorque dès le départ de la marraine que si la solution à la désobéissance de sa fille était quelques coups de verges de bouleau, alors elle-même aurait pu se rendre en forêt pour y récupérer quelques branches. Son point de vue finit toutefois par changer après que les objets, comme l'avait annoncé Dame Bouleau, finissent par jouer leur rôle auprès de Betula.

Dans *Le Fouet dans la sacoche*, Zontag insiste de la même manière sur l'aspect banal des objets magiques. La table, en particulier, se caractérise d'abord par son apparence désuète, qui contraste fortement avec le reste des biens présents à l'intérieur de l'isba du vieil homme de la forêt :

На полу, для сиденья, были раскладены мерные бархатные подушки с золотой бахромой и такими же кистями, и среди всего этого великолепия стоял простой, старый столик из соснового дерева; он казался вовсе не на своем месте¹.

Aux yeux du protagoniste, la petite table en bois de pin n'est « pas à sa place », tout comme la cuillère et les branches de bouleau ne sont pas des présents que l'on s'attend à recevoir d'une entité surnaturelle telle que Dame Bouleau. Par son insistance sur l'apparence modeste des différents objets magiques ainsi que sur l'étonnement qu'elle provoque, Zontag semble en réalité intégrer à l'intérieur de son récit une attente que pourraient partager les lecteurs, c'est-à-dire de voir un objet magique ayant *l'air* d'en être un, comme par exemple un objet rare et impossible à posséder, fait d'or (comme la cage de l'oiseau de feu) ou bien décoré de pierres précieuses (comme les brides du cheval à la crinière dorée). L'apparence toute simple des objets provoque donc un contraste entre aspect et fonction de l'objet, envoyant de cette manière un message contradictoire sur leur valeur réelle.

Cette contradiction est également soulignée par Nekrasov dans *Baba-Ága*, lorsque Lúbana, alors changée en arbre, demande à Spiridon de récupérer le bâton de la sorcière qu'il s'apprête à affronter afin de lui redonner son apparence humaine. Au cours de sa demande, la jeune femme précise qu'il ne faut pas se fier à l'aspect extérieur de l'objet :

У нее есть жезл волшебный,
С виду он не велелепный,
Но в нем сила такова,
Что вновь буду я жива,
Если им ко мне коснешься.

Représenté ainsi, l'objet magique se caractérise donc d'abord par sa pauvre valeur matérielle, inversement équivalente à son immense pouvoir surnaturel. Son apparence banale apparaît alors comme un leurre visant à détourner les personnes trop attachées à la richesse matérielle pour percevoir ce que l'objet renferme véritablement.

Le matérialisme dont Zontag fait preuve vis-à-vis de ses objets magiques n'est donc pas nécessairement le signe d'un rationalisme exacerbé. Au contraire, il semble qu'en insistant sur l'aspect dérisoire des différents objets, l'écrivaine cherche surtout à les

1 A. H. Зонтаг, *op. cit.*, с. 192.

débarrasser de toute valeur matérielle afin de réserver leur emploi aux seuls personnages capables de voir au-delà des apparences, comme le père de Betula. Pour Zontag, il faut par conséquent être digne moralement, c'est-à-dire libre de toute vanité, pour utiliser un objet magique et profiter réellement de ses facultés. Dans le cas contraire, l'objet est perdu ou ignoré. L'acquisition de l'objet magique dans les contes de Zontag s'apparente donc à une épreuve morale, de la même manière que la graine de chanvre ou l'osselet noir testent constamment les passions de leurs utilisateurs.

Dans ses contes, Zontag exploite donc la matérialité des objets magiques de deux manières et pour deux raisons distinctes. Il s'agit, d'une part, de donner à l'objet magique des limites matérielles claires qui le cantonnent à l'espace-temps fictionnel dont il fait partie, faisant de sa destruction l'ultime étape du récit. De par sa matérialité, l'objet magique de Zontag remplit donc une fonction structurelle. D'autre part, il s'agit d'insister sur l'aspect banal de l'objet magique afin de dissocier sa valeur matérielle de sa valeur immatérielle, cette dernière étant présentée comme la seule ayant de l'importance. De ce point de vue, l'objet magique sert donc également une intention idéologique.

Tout porte à croire, finalement, que Zontag ne fait que reproduire avec l'objet magique ce qu'elle accomplit déjà avec l'espace naturel, c'est-à-dire se l'approprier pleinement afin d'en faire un élément caractéristique et central de ses récits. C'est aussi ce que fait Odoevskij avec la tabatière, et Somov, lorsqu'il choisit pour objet magique un objet issu d'un jeu populaire traditionnel.

Autrement dit, la mise en avant de la matérialité de l'objet magique dans les contes de Zontag, ainsi que dans les autres contes littéraires, découlerait en réalité d'un phénomène plus profond, qui s'apparente à une appropriation créative.

3. L'unicité des objets magiques du conte littéraire

Ce qui caractériserait les objets magiques des contes littéraires russes, davantage que leur matérialité, serait en fait surtout leur unicité. Nous pourrions l'identifier de deux manières : d'abord par une synergie complexe de l'objet magique avec l'ensemble du

récit dans lequel il figure, et également par une proximité étroite de cet objet avec l'imaginaire et la créativité de l'auteur qui décide de l'utiliser.

Dans le cas des objets originaux, aux propriétés imaginées par leur auteur, comme la graine de chanvre ou l'osselet noir, ce processus de personnalisation se révèle parfaitement apparent. En plus d'être irremplaçable, l'objet magique ne peut en effet trouver son sens que dans le conte où il figure. Il est alors à la fois parfaitement adapté au contexte du récit et reflète d'une certaine manière l'imaginaire propre de l'écrivain. La graine de chanvre imaginée par Pogorel'skij l'illustre bien : d'une part l'objet magique joue un rôle déterminant dans la trame du récit (la seconde partie étant consacrée à son usage par le protagoniste), et fait sens dans le contexte du pensionnat (la perte de la graine étant par exemple aggravée lorsque Alěša réalise qu'elle a pu être mangée par une des poules du poulailler). D'autre part, la faculté de la graine, c'est-à-dire permettre à Alěša de ne pas faire ses devoirs, s'accorde parfaitement avec l'importance que l'auteur souhaite donner aux problèmes et à la psychologie de son protagoniste enfant. L'objet magique de Pogorel'skij est donc aussi sa création personnelle.

Du côté des objets magiques plus traditionnels¹ du genre du conte, comme ceux que Zontag utilise dans *Le Fouet dans la sacoche* et *Le Nain au violon*², les signes d'appropriation se manifestent plutôt dans la façon dont la représentation de l'objet dépasse le seul cadre de sa fonction usuelle. Nous avons vu que pour Zontag, l'objet magique se complexifie de deux manières : par l'importance donnée à son aspect ordinaire ainsi que par la rationalisation de son intégrité physique. Qu'en est-il, alors, des autres auteurs ?

Le fait est qu'au regard de l'ensemble des contes littéraires étudiés, hormis Zontag, seuls Dal' et Źukovskij ont réellement recours à des objets magiques déjà connus. Ces derniers se caractérisent la plupart du temps par une dénomination composée reconnaissable, faisant à la fois office de nom propre et de signe de leurs origines populaires.

-
- 1 Nous retrouvons par exemple ces mêmes noms dans certains recueils de contes russes datant de la fin du 18e siècle.
 - 2 Les objets présents dans ces deux contes proviennent respectivement de *Petite-table-sois-mise, l'Âne-à-l'or* et *Gourdin-sors-du-sac* et *Le juif dans les épines*, des frères Grimm.

Dans son *Conte du jeune sergent*, par exemple, Dal' confie à son protagoniste des bottes aux propriétés semblables à celles des bottes de sept lieues (*sapogi-samohody*), ainsi que des gousli magiques pouvant jouer par elles-mêmes (*gusli-samogudy*). Si les bottes ne jouent qu'un rôle transitoire, les gousli occupent une fonction plus élaborée, puisque Ivan s'en sert à deux reprises ; une première fois pour faire office de diversion et éloigner deux sorcières bloquant l'entrée d'une isba à pattes de poule, et une seconde afin de réveiller le tsar ayant ordonné au jeune héros d'aller les trouver pour lui. Ce second épisode est significatif d'un emploi personnalisé de l'objet magique par l'écrivain, ce dernier profitant de l'instrument pour faire référence à une authentique chanson populaire¹ :

Поспел до рассвета; стал на луга заповедные царские, которые недовольно человек ни один не смел святотатными стопами своими попирать, но на кои и птица мимолетная не садилась; снял голову с булавы и построил армию несметную прямо против дворца царского, а гусли-самогуды заставил играть: «За горами, за долами!»

Nous pourrions même dire que l'appropriation de l'objet commence dès sa première mention dans le conte, qui se fait au moyen d'une énumération caractéristique du style de narration de l'auteur :

[...] возьми гусли-самогуды, сами заводятся, сами играют, сами пляшут, сами песни поют; их-то принеси царю, царевичам, царедворцам и наперсникам их потешаться, музыкою заморскою забавляться!

Si par conséquent Dal' se sert de l'objet magique comme d'un biais de référence au folklore et à la culture populaire russe en général, il l'utilise parfois plus spécifiquement comme support aidant à consolider son pseudo-style oral du Cosaque de Lugansk. Dans les deux cas, il s'approprie l'objet en utilisant son nom à des fins stylistiques.

Žukovskij, de son côté, semble moins intéressé par le style populaire que par l'imaginaire qui l'accompagne. Ses contes se rapprochent en effet davantage d'une fresque que d'une exploration stylistique, comme c'est le cas pour Dal'. Parmi

1 L'auteur la mentionne également dans son recueil de proverbes russes : «За горами» (песню: «За горами, за долами») петь хорошо, а дома жить хорошо.

l'ensemble des contes du poète, *Le Loup gris* est le plus proche de l'imaginaire folklorique russe. Le texte regorge en effet d'éléments directement inspirés de contes russes déjà répandus, que ce soit du point de vue de la trame narrative, des personnages, ou encore des objets magiques. Ces derniers s'élèvent au nombre de quatre, tous disposant d'un nom propre : le chapeau rendant invisible (*šapka-nevidimka*), la nappe à repas (*skatert'-samobranka*), le bâton-bagarreur (*dračun-dubinka*) et enfin les gousli magiques, identiques à l'instrument utilisé par Dal'.

À première vue, Žukovskij emploie ces objets avant tout pour leur capacité référentielle, comme un code sémantique. Le fait qu'il conserve leur dénomination en est l'indice le plus parlant. L'objet magique sert alors surtout une fonction esthétique, car il participe par sa présence à l'élaboration de la peinture folklorique que le poète cherche à produire. Un autre signe suggérant que Žukovskij voit dans ces objets une référence culturelle familière au lecteur russe est la façon dont il les introduit sans description ni démonstration de leurs facultés. Comme si ces objets étaient déjà connus de tous :

[...] «Вот за что, —
Сказал один. — Три клада нам достались:
Драчун-дубинка, скатерть-самобранка
Да шапка-невидимка — нас же двое;
Как по́ровну нам разделиться?»

L'attitude d'Ivan tend à confirmer cette impression, puisqu'il sait s'en servir dès qu'il les obtient. Le tsarévitch connaît même la formule nécessaire pour libérer le bâton de son sac et l'y rappeler, sans qu'aucun personnage ne la lui donne au préalable.

Les différents objets magiques sont ainsi utilisés tour à tour par le protagoniste, lui permettant successivement de vaincre Košej, retrouver Elena et ramener les gousli jusque dans son royaume afin d'en réveiller les habitants. Le mariage est alors annoncé, sonnait le début des festivités. Ce dernier épisode du conte, rappelons-nous, sert d'occasion à Žukovskij pour laisser parler sa créativité en proposant une représentation originale du personnage du Loup gris, qui réapparaît sous un tout autre jour, entièrement vêtu et se tenant debout sur ses pattes arrière. Or cette originalité n'est pas limitée au personnage du loup. Žukovskij, en effet, l'étend également à certains des objets

magiques. Le bâton-bagarreur, par exemple, trouve une autre utilité après avoir aidé à vaincre le dragon du sorcier. Tandis que les gardes de la ville sont tous conviés au banquet, l'objet les remplace et se charge de faire régner l'ordre à leur place. Sa nouvelle fonction est à ce point mise en avant par l'auteur qu'il lui consacre une description détaillée :

Но и дубинка не лежала праздно:
Вся гвардия была за царский стол
Приглашена, вся даже городская
Полиция — дубинка молодецки
За всех одна служила: во дворце
Держала караул; она ж ходила
По улицам, чтоб наблюдать везде
Порядок: кто ей пьяный нападался,
Того она толкала в спину прямо
На съезжую; кого ж в пустом где доме
За кражею она ловила, тот
Был так отшлепан, что от воровства
Навеки отрекался и вступал
В путь добродетели — дубинка, словом,
Неимоверные во время пира
Царю, гостям и городу всему
Услуги оказала.

Il en va de même pour la nappe magique. Afin de permettre à tout le monde de se joindre au festin, celle-ci s'étend dans la totalité de la ville, jusque dans les rues et les places. Comme pour le bâton, la scène fait l'objet d'une description riche et détaillée :

[Тут] Свое проворство скатерть-самобранка
Явила: вдруг она на целый город
Раскинулась; сама собою площадь
Уставилась столами, и столы
По улицам в два ряда протянулись;
На всех столах сервиз был золотой,
И не стекло, хрусталь; а под столами
Шелковые ковры повсюду были
Разостланы; и всем гостям служили
Гейдуки в золотых ливреях. [...]
Короче молвить, скатерть-самобранка
Так отличилась, что было чудо.

Ainsi, même si dans *Le Loup gris* les objets magiques servent de marque de référence aux contes populaires, leur rôle dans le conte ne se limite pas à cette fonction, ni à celle d'auxiliaire. Nous voyons en effet qu'ils ne servent pas seulement au héros à surmonter un obstacle, ou à l'auteur à mettre en avant ses sources d'inspiration, leur implication dans le récit va plus loin.

Cette évolution vient du fait que l'objet magique n'est pas « consommé » une fois qu'il est utilisé, il reste présent et utilisable jusqu'à la fin du récit. Or si Zontag met clairement un terme à cette existence résiduelle par la destruction finale de l'objet, Žukovskij, lui, l'exploite par une forme d'apothéose créative. Placé dans un contexte nouveau et original, l'objet magique s'actualise donc par une nouvelle fonction et de nouvelles propriétés, comme le fait le personnage du loup gris. Nous retrouvons alors bel et bien le processus d'appropriation de l'objet magique évoqué précédemment, d'une part dans la manière élaborée dont le bâton et la nappe intègrent le cours du récit, et d'autre part dans la façon dont Žukovskij les utilise afin de laisser libre cours à sa propre créativité. Le poète garde néanmoins de particulier, avec Dal' et Zontag, qu'il parvient à concilier le code sémantique des objets magiques traditionnels avec l'écart qu'implique leur insertion au sein d'un conte littéraire unique. Autrement dit, l'auteur se les approprie sans pour autant les dénaturer.

Comme nous pouvons le voir, le processus d'individualisation de l'objet magique est susceptible d'entraîner une évolution importante de ses propriétés. Le cas de Žukovskij est d'autant plus notable ici que cette évolution consiste essentiellement à élever l'objet magique au rang de personnage à part entière, l'éloignant de cette façon du statut d'outil pour le rapprocher de celui de compagnon. Le cas du poète ne fait pas exception : les objets confiés par Dame Bouleau s'animent par exemple eux aussi de leur plein gré et agissent librement pour assister Betula, sans oublier les habitants de la tabatière que rencontre Miša, qui malgré leur apparence à moitié humaine, restent des objets.

Ces objets-personnages frappent par leur hybridité unique ainsi que par leur présence remarquée au sein des contes littéraires russes. Certes, l'idée qu'un objet magique se déplace de lui-même dans un récit comme un conte n'est pas particulièrement novatrice. Propp, à ce propos, dit même que dans le conte populaire russe, l'objet magique a valeur

de personnage. Son argument, néanmoins, rejoint ce que nous expliquions précédemment, à savoir que l'objet sert la même fonction qu'un humain ou un animal, et peut par conséquent, comme eux, être considéré comme un personnage.

Or comme nous venons de le voir, le processus d'individualisation de l'objet magique fait qu'il n'est plus un élément remplaçable. Son statut de personnage, par conséquent, repose sur d'autres facteurs que sa seule fonction d'auxiliaire.

Le fait que Zontag fasse « mourir » ses objets est l'un d'eux. En donnant à la cuillère et aux verges de bouleau un temps d'action limité, l'autrice leur insuffle également ce qui s'apparente à une vie. Cette impression est d'autant plus renforcée dans *Dame Bouleau* que les objets ne sont pas utilisés, mais sollicités par leurs propriétaires. Leur première action est même réalisée en toute autonomie, prenant par surprise Betula ainsi que ses parents. Le cas des branches de bouleau est le plus notable, car celles-ci ont pour fonction de punir l'enfant en la fouettant lorsqu'elle se montre désobéissante. En outre, l'objet n'agit pas de manière mécanique. Au contraire, il semble animé par une personnalité propre que Zontag souligne par une description minutieuse des mouvements de l'objet, comparés à des gestes visant à lui donner un comportement semblable à celui d'un humain :

В это время пук, лежавший на окне, стал потихоньку приподниматься, наконец, встал, спрыгнул с окна на лавку, с лавки на пол и всё припрыгивая пошел прямо к маленькой Бетуле. Как скоро он приблизился, платье само собою поднялось и он стал, без милости хлопать сердитую девочку.

При первом ударе, малютка ужасно закричала. Мать бросилась к ней на помощь, но прут не любил шутить. От девочки он отпрыгнул к матери и несколько раз ударил ее по рукам, так сильно, что она позвала к себе на помощь мужа, но и ему досталось. Когда все принуждены были отступить, прут, обратясь к девочке, сек ее сколько хотел; потом преспокойно отправился, вприпрыжку, назад к окну, и лег на свое место.

La mère de la petite fille, ne pouvant supporter de la voir ainsi corrigée, se rue finalement sur les branches de bouleau pour les jeter au feu. Celles-ci, néanmoins, ne se laissent pas faire et fouettent la main de l'épouse du charbonnier avant de revenir « calmement » à leur place. Le mari, comprenant que se débarrasser de l'objet est

impossible, choisit de le ranger au moins dans l'armoire, et le fait en s'adressant directement à lui :

Угольщик, покачав головою, сказал: -- тебе не хочется стореть в печи? Ну, ступай себе на шкаф, да лежи там смирно! -- Он положил его на шкаф, и прут лежал там преспокойно.

Comme nous pouvons le voir, les verges de bouleau font figure de personnage en grande partie car Zontag choisit de les traiter comme telles dans sa narration. Elle leur attribue un tempérament, les implique dans un dialogue (à sens unique) avec le père de Betula, et fait en sorte qu'elles suscitent un sentiment de sympathie chez le lecteur. Une situation identique s'observe lors de l'intervention de la cuillère en bois dans les cuisines du palais. L'objet, « furieux » que les jeunes cuisiniers cherchent à ridiculiser Betula, les attaque à coup de jets de farine et d'œufs pourris, des actions indépendantes de sa propriétaire qui se voit même incapable d'intervenir :

[Деревянная ложка] потащила ее с собою прямо к муке и принялась засыпать ею глаза поварятam, с удивительным проворством. [...] Покрытые, с ног до головы, мукою, поварята хотели спорить и браниться, а Бетула никак не могла удержать своей ложки, которая так крепко стучала негодных поварят по зубам, что они, с криком, выбежали из кухни и спешили принести самой лучшей муки.

De la même manière que dans les passages cités du *Loup gris*, les actions des objets magiques de *Dame Bouleau* ne sont pas conditionnées par une demande que Betula ou ses parents auraient formulée. La cuillère comme les branches de bouleau semblent par conséquent agir d'elles-mêmes en vue, non pas de servir, mais d'aider leur propriétaire. Pour autant, même s'ils agissent comme un humain, nous voyons que les objets magiques conservent leur statut d'objet du début jusqu'à la fin du récit. Nous pourrions alors parler d'un processus d'anthropomorphisme de l'objet magique, ce dernier figurant à la fois comme un objet et un être vivant grâce aux facultés magiques qu'il renferme.

Contrairement à Zontag et Žukovskij, Odoevskij choisit quant à lui de faire parler les objets qu'il met en scène. L'acquisition du statut d'objet-personnage repose alors plus sur la manière dont ils s'expriment que sur la façon dont ils sont décrits.

Comme nous l'évoquions dans un précédent chapitre, l'auteur des *Contes bigarrés* a régulièrement recours aux onomatopées dans ses contes. Celles-ci, en plus de participer à la vocalité du texte, contribuent à l'élaboration de la personnalité et de l'individualité des différents objets animés. L'auteur leur consacre en particulier deux textes : *La Tabatière* et *Un Simple conte*, tirés de son premier recueil.

La Tabatière, tout d'abord, a pour particularité de mettre en scène des objets-personnages dont l'apparence est partiellement anthropomorphe. Bien que chacun d'entre eux incarne un des différents éléments du mécanisme de la boîte à musique, leur aspect extérieur varie néanmoins radicalement d'un personnage à l'autre : les clochettes se caractérisent par exemple par leur jupe en argent, tandis que les marteaux ont pour trait spécifique d'avoir des jambes fines et un long nez. Leur nom composé, lui aussi, a pour effet de souligner leur hybridité, mi-humaine, mi-objet. Au cours de son exploration de la tabatière, Miša fait ainsi la rencontre successive des garçons-clochettes (*mal'čik-kolokol'čik*), des messieurs-marteaux (*dâd'ki- molotočki*), de Maître Cylindre (*gospodin Valik*) et de la tsarevna-ressort (*carevna-pružina*). Tous ont leur propre façon de parler ainsi qu'un rôle bien défini au sein de la tabatière, et donc du récit. Ainsi « corporalisés », les différents objets acquièrent la capacité de communiquer avec le héros. Leur discours a essentiellement un but explicatif, puisque tous répondent en priorité aux questions posées par Miša. Odoevskij choisit par conséquent de faire directement parler la boîte à musique au moyen de différentes voix, toutes ayant pour même but d'expliquer comment fonctionne le mécanisme. L'ultime réplique de la tsarevna-ressort, en plus de laisser transparaître sa forte personnalité, vise à récapituler l'ensemble de ce que Miša a appris au cours de son étrange périple :

— Зиц, зиц, зиц, — отвечала царевна, — глупый ты мальчик, неразумный мальчик! На всё смотришь — ничего не видишь! Кабы я валик не толкала, валик бы не вертелся; кабы валик не вертелся, то он за молоточки бы не цеплялся, кабы за молоточки не цеплялся, молоточки бы не стучали, колокольчики бы не звенели; кабы колокольчики не звенели, и музыки бы не было! Зиц, зиц, зиц!

Une autre différence qui distingue Odoevskij de Zontag et Žukovskij est la façon dont il fait communiquer les objets-personnages entre eux et les rassemble au sein d'une

même société, ou d'un même « objet-monde », dans le cas de la tabatière. Cet aspect est particulièrement mis en avant dans *Un Simple conte*, qui, compte-tenu de l'absence totale de protagoniste humain s'apparente encore plus que l'autre conte d'Odoevskij à une invitation à l'intérieur du monde secret des objets.

Dans ce récit, tous les personnages actifs sont en effet des objets. Le seul personnage humain présent, nommé Walter, est endormi, et c'est à travers son rêve que le monde des objets est rendu accessible au lecteur, plus ou moins comme dans *La Tabatière*. Chaque objet, là encore, dispose de sa propre façon de s'exprimer. Cette fois, en revanche, tous conservent leur apparence d'objet. La particularité est ici qu'ils ont conscience de leur statut, puisque les deux personnages principaux (le bonnet de nuit et le soulier) échangent à propos de la façon dont ils ont été fabriqués :

«Шуст, шуст клап, – отвечала туфля, – меня создал не чулочный мастер, а тот, кто превыше чулочного мира, кто топчет чулки, от кого прячутся башмаки и самые высокие ботфорты трепещут; меня создал сапожник!»

«Как! – возразил колпак, – кто-нибудь, кроме чулочного мастера, мог так искусно выгнуть твою шкурку, так ловко спустить твою пятку? – храп, храп, храп! позвольте мне вам сделать вопрос, может быть, нескромный: на скольких петлях вас вязали?»

Dans ce conte d'Odoevskij, la condition d'objet ne représente par conséquent en aucun cas un obstacle au statut de personnage. Au contraire, l'auteur puise dans les caractéristiques matérielles de ses protagonistes (la façon dont ils sont fabriqués, leur fonction et place dans le foyer) pour élaborer leur identité.

De ce point de vue, l'approche de l'auteur dans *Un Simple Conte* s'avère très similaire à celle de *La Tabatière*, la différence étant que chacun des deux contes explore une facette différente de l'objet-personnage. Dans le cas du conte bigarré, la focalisation porte nettement plus sur les objets, jusqu'à dépeindre un monde entièrement vu au prisme de leur propre perception. En intitulant son conte ainsi, Odoevskij semble proposer une petite histoire du monde ordinaire racontée à partir d'une focale légèrement décalée, de sorte que celle-ci n'a pas pour sujet l'humain, mais plutôt ce qui l'entoure. Cet autre monde que l'on voit mais que l'on ne regarde pas apparaît alors

comme un pastiche du monde des humains, ses habitants mimant un comportement moral et social exagéré qui frôle la caricature.

L'acquisition par l'objet magique du statut d'objet-personnage figure par conséquent comme un autre résultat possible de la stylisation de ce dernier au sein du conte littéraire.

Si ce type d'évolution n'est pas le plus répandu au regard de l'ensemble des contes étudiés, il se démarque malgré tout par sa richesse et son originalité. Ces qualités font de l'objet-personnage une illustration de la plasticité que présente le motif de l'objet magique au sein du conte littéraire russe de la période romantique. Il peut également être considéré comme un indice fiable quant à la disposition des auteurs à exploiter l'objet magique de façon créative et personnalisée.

Dans le conte littéraire russe, l'objet magique aurait par conséquent pour particularité d'avoir au moins deux utilisateurs simultanés : le personnage fictif qui le possède, et l'auteur, qui l'imagine.

Ce résultat n'est pas anodin, dans la mesure où au fil de notre analyse, notre regard sur l'objet magique a systématiquement dévié sur l'usage que les personnages ou les auteurs en font. Nous avons vu par exemple que dans *La Poule noire* et *Nikita Vdovinič*, la graine de chanvre ainsi que l'osselet noir se définissent surtout par la façon dont ils sont utilisés par leur propriétaire. Ce n'est pas tant ce qu'ils font que l'on retient, mais ce qu'en font les deux protagonistes. De ce point de vue, l'objet magique fonctionne surtout comme un révélateur de la complexité psychologique des personnages et plus largement des comportements humains. Dans le conte de Pogorel'skij et Somov, le mauvais usage de l'objet magique met en effet d'abord en lumière les travers de l'âme humaine et la facilité avec laquelle le pouvoir est capable de corrompre une personnalité innocente. La tabatière d'Odoevskij, au contraire, met surtout en valeur la curiosité de Miša et sa soif d'apprendre, un comportement donné comme modèle que l'auteur encourage vraisemblablement ses jeunes lecteurs à suivre.

L'objet, contrairement au personnage animal ou à l'entité surnaturelle, est généralement inactif et donc dépourvu de responsabilité. La possession d'un objet

magique par un personnage le pousse par conséquent à agir et à faire des choix qui peuvent parfois représenter un risque, mais qui à terme le font évoluer de manière autonome. C'est, semble-t-il, sur cet aspect que les auteurs tendent à se focaliser.

Dans le cas où l'objet magique est capable d'agir de lui-même, sous les traits d'un personnage en l'occurrence, on ne peut dire, à première vue, qu'il est utilisé au sens propre par celui ou celle qui le possède. Ce constat n'est toutefois pas une impasse et nous invite à changer de point de vue pour nous concentrer sur l'autre utilisateur de cet objet, l'auteur. Les actions de l'objet magique ainsi que la manière dont il est décrit et modelé résultent alors bel et bien d'une forme d'usage, poétique cette fois. Les objets-personnages, alors, rejoignent les autres objets magiques qui, comme nous l'avons dit, sont au service de l'auteur et reflètent par leurs propriétés son imaginaire et sa créativité.

Tel qu'il figure dans le conte littéraire russe de la période romantique, l'objet magique ne fait donc que rarement figure d'accessoire et se rapproche la plupart du temps d'un outil aux multiples fonctions. Les différentes formes qu'il adopte nous invitent également à reconsidérer ce que l'on envisage véritablement comme « objet magique », ou en tout cas à relativiser certaines définitions usuelles, comme celle de Propp, qui nous semble à nouveau inadaptée à l'éclectisme des contes littéraires et aux différentes représentations que la magie peut avoir au sein du genre.

En conclusion, l'objet magique n'est pas un élément fixe du genre du conte littéraire : sa forme, ses propriétés et ses usages varient de manière significative d'un texte à un autre et d'un auteur à un autre. On observe toutefois qu'en termes de représentations, quelques caractéristiques récurrentes se profilent, comme la matérialité de l'objet, son individualité ou encore son développement occasionnel vers une forme hybride (objet-lieu, objet-personnage...).

Selon nous, tous ces aspects ont en commun de découler en premier lieu du processus de stylisation. Il nous semble cependant que le contexte romantique est un autre paramètre qui devrait être pris en compte.

C. Les objets magiques

Dans un courant qui se caractérise par une volonté de s'affranchir de la forme et de dépasser le corps matériel afin de rejoindre une universalité spirituelle, l'objet magique n'apparaît-il pas en effet comme un thème particulièrement attractif ? Il semble, en tout cas, parfaitement illustrer l'idée que quelque chose existe au-delà de l'apparence physique, et que dans cette part immatérielle du monde se trouve une valeur insoupçonnée. L'anti-matérialisme exprimé par Zontag dans ses contes au moyen d'un contraste souligné entre aspect extérieur et richesse intérieure est d'ailleurs loin d'être un propos isolé, beaucoup d'autres auteurs de contes littéraires se servent du genre et de la présence légitimée du surnaturel pour faire passer un message similaire. Le *Conte du Pêcheur* de Puškin est probablement l'exemple le plus connu, mais Eršov reprend par exemple la même logique que celle que Zontag applique à ses objets, pour l'appliquer au personnage du cheval bossu, dont l'apparence est inversement équivalente à ses facultés. De ce point de vue, au cours des années trente, le genre du conte littéraire pourrait lui aussi faire figure d'objet magique, son aspect jugé difforme par les classiques cachant en réalité une nouvelle forme de richesse pour les auteurs. Peut-être faudrait-il alors voir à la manière d'Odoevskij les contes littéraires russes comme des entités hybrides, des chimères « moitié-hommes, moitié-contes » (*polučelovek, poluskazka*), des objets *littéraires* magiques, en somme.

L'objet magique tel qu'il apparaît dans le conte littéraire russe de la période romantique se présente finalement comme l'illustration parfaite d'un propos affirmant que ce n'est pas dans l'apparence que se trouve la véritable richesse, mais au-delà. Il concrétise par le biais de ses propriétés surnaturelles l'existence d'un monde invisible et impalpable, dont l'accès, n'est semble-t-il, possible qu'au moyen d'une ouverture de son esprit et de l'abandon de désirs matérialistes.

L'objet magique, finalement, aurait acquis au sein du conte littéraire russe un tout dernier statut, celui d'objet romantique.

D. Le sommeil et son rapport à l'espace

Plusieurs contes littéraires russes de la période romantique ont pour point commun la présence dans le récit d'une scène au cours de laquelle un ou plusieurs personnages sont endormis. Les exemples sont toutefois aussi nombreux que variés, si bien que ce qui se

présente comme un phénomène récurrent à l'échelle du genre n'apparaît pas nécessairement comme tel au fil des différentes lectures.

Dans *Le Cheval bossu* le protagoniste dort par exemple avant chacune de ses épreuves, tandis que Nikita Vdovinič s'endort après chaque nuit passée à jouer aux osselets dans le cimetière. Dans *La Tsarevna endormie* et *Le Loup gris*, la situation est inversée, si bien que seul le protagoniste est éveillé tandis que tout autour de lui est plongé dans un profond sommeil. S'endormir ou faire semblant de dormir peut également être l'unique moyen de surmonter une épreuve, comme dans *Le Loup-garou* et *Le Tsar Berendej*. Mais il arrive également que l'épreuve consiste au contraire à rester éveillé plusieurs jours, à l'instar de celle infligée au héros du *Jeune Sergent*. Le personnage endormi peut parfois même ne pas être conscient de son état et ne le réaliser qu'une fois éveillé, comme le fait Miša à l'issue de son périple à l'intérieur de la tabatière.

L'éclectisme des cas de figure n'invalide néanmoins pas le fait que dans chacune des situations citées, l'état désigné semble bel et bien toujours être le sommeil. Qui plus est, nous pouvons quand même trouver un point commun à chacune de ces occurrences : toutes présentent une proximité certaine avec le cadre surnaturel.

Dans le conte littéraire, le sommeil pourrait par conséquent en partie dépendre du monde extra-ordinaire, tout en étant un état par lequel passent des personnages issus du monde ordinaire. Autrement dit, le sommeil aurait un rôle à jouer dans la connexion entre les deux mondes, au même titre que les lieux intermédiaires comme les espaces naturels. Le rôle exact du sommeil demeure néanmoins encore flou à ce stade et demande à être plus clairement identifié.

La question à laquelle nous proposons de répondre ici est donc double : quel rôle joue le sommeil dans le conte littéraire russe de la période romantique, et comment expliquer sa récurrence dans les différents textes ?

Une manière de résoudre cette problématique serait d'analyser dans un premier temps le rôle joué par le sommeil au sein d'un conte en particulier, *La Poule noire* de Pogorel'skij. Dans ce texte, le sommeil occupe en effet une place centrale, d'une part

sur le plan narratif, le cours du récit étant rythmé par une alternance entre jours et nuits, et d'autre part sur le plan du contexte intra-diégétique, plusieurs événements marquants du conte, comme les rencontres entre le protagoniste et l'animal magique, se déroulant à l'intérieur d'un dortoir. Le sommeil se voit ainsi employé et représenté de différentes manières par l'auteur, ce qui en fait une base idéale pour débiter notre réflexion.

Le sommeil apparaît dans *La Poule noire* dès la première nuit de l'histoire. Celle-ci a lieu à l'issue d'un jour bien particulier, celui où Alěša sauve la poule des mains de la cuisinière. L'animal, secouru de justesse, adopte à la suite de cette altercation un comportement étrange que l'enfant ne parvient pas à comprendre. Convaincu que la poule cherche à lui dire quelque chose, Alěša part se coucher, pensif, tandis qu'à l'étage s'achève le repas auquel le directeur du pensionnat a été convié.

Seul dans le dortoir, car ce sont encore les vacances, l'enfant se met au lit et finit par s'endormir. La poule lui apparaît alors en rêve et s'apprête à lui parler, mais le garçon se réveille avant qu'elle ne puisse le faire :

Долго не мог он заснуть; наконец сон его преодолел, и он только что успел во сне разговориться с Чернушкою, как, к сожалению, пробужден был шумом разъезжающихся гостей.

Dans cette scène, le sommeil apparaît donc en premier lieu comme un intermédiaire entre Alěša et la poule noire. En s'endormant, l'enfant semble en mesure d'accomplir ce qu'il ne peut faire une fois éveillé, c'est-à-dire comprendre l'animal et communiquer avec lui. Ce rapprochement entre les deux personnages est néanmoins interrompu par le réveil du garçon, causé par le bruit des convives à l'étage. L'instituteur passe vérifier que tout est en ordre dans le dortoir, puis verrouille la porte derrière lui avant de s'éloigner.

L'apparition de la poule noire dans le dortoir se fait peu après. Entre temps, Alěša ne semble pas s'être endormi, il ne s'agit donc pas d'un rêve qui reprend son cours, bien que cela en ait l'aspect. C'est plutôt le pensionnat qui semble plongé dans un profond sommeil, puisque tous les bruits qui l'animaient jusqu'à présent ont fini par se taire. Contrairement à la première scène, le sommeil n'est donc pas dépeint ici comme un état propre au protagoniste, mais apparaît à l'inverse comme un temps à part, au cours

duquel l'enfant est libre de ses mouvements et n'est plus surveillé. L'endormissement demeure alors toujours comme un intermédiaire permettant un rapprochement entre Alěša et la poule noire, mais s'apparente cette fois à un état extérieur, que seul le protagoniste et sa comparse ne partagent pas avec le reste du monde ordinaire. L'instituteur n'est en effet pas le seul à dormir, les deux gardiennes du passage vers le royaume souterrain sont elles aussi endormies ; une opportunité pour la poule noire, qui compte profiter de ce temps secret pour inviter Alěša dans l'autre monde.

Par mégarde, le petit garçon réveille néanmoins les deux vieilles femmes, qui à leur tour font s'animer les armures de chevalier chargées de protéger la porte du royaume de la poule. Trop impressionné par ce qu'il voit, l'enfant perd alors connaissance et ouvre les yeux au petit matin, dans son lit.

De la même manière que le premier réveil d'Alěša a interrompu son rapprochement avec la poule, le réveil des deux gardiennes, suivi du second réveil d'Alěša, a pour effet identique de ramener le protagoniste au monde dont il dépend, c'est-à-dire celui du jour et du pensionnat. Compte tenu de ce retour soudain, le doute relatif au rêve surgit enfin : ne s'agissait-il donc que d'une aventure rêvée par l'enfant endormi ?

Когда пришел он опять в себя, солнце сквозь ставни освещало комнату, и он лежал в своей постеле: не видно было ни Чернушки, ни рыцарей. Алеша долго не мог опомниться. Он не понимал, что с ним было ночью: во сне ли всё то видел или в самом деле это происходило?

La réponse n'est pas donnée, toutefois la clé semble bien se trouver dans le sommeil, qu'il s'agisse de celui d'Alěša ou du reste du pensionnat.

La journée suivante, toutefois, quelques indices, comme la disparition inexplicquée de la poule noire à l'intérieur du poulailler, suggèrent que tout ce qu'a vécu le petit garçon cette nuit-là n'est pas seulement le produit de son imagination. Alěša attend alors impatiemment la tombée de la nuit, dans l'espoir de retrouver la poule de la même manière que la veille. La fonction d'intermédiaire du sommeil se révèle alors pleinement, désormais consciemment employée par le protagoniste afin de basculer de nouveau dans le cadre surnaturel.

D. Le sommeil et son rapport à l'espace

La nuit venue, Alěša retrouve effectivement la poule noire. Là encore, l'enfant semble parfaitement éveillé, tandis que le reste du pensionnat est endormi. Le sommeil du protagoniste est néanmoins partiellement suggéré, compte-tenu de la manière dont s'est achevée la première nuit. Cette fois-ci, néanmoins, le petit garçon parvient à ne pas réveiller les deux gardiennes et gagne donc le royaume souterrain. Il y obtient alors sa graine magique, visite les lieux puis, fatigué, tombe de sommeil. À son réveil, Alěša se retrouve à nouveau dans le dortoir, mais la présence de la graine dans sa poche prouve que son escapade nocturne s'est réellement produite. Cet élément narratif n'invalide néanmoins pas la fonction transitoire du sommeil, le sommeil du pensionnat servant comme au cours de la première nuit d'entrée dans cadre surnaturel tandis que celui d'Alěša fait office de voie de sortie.

Après l'acquisition de l'objet magique, le rythme du récit change. L'alternance entre jour et nuit se voit bousculée, jusqu'à ce qu'Alěša perde la graine et cherche à retrouver la poule noire. Puni et enfermé dans le dortoir au cours de la journée, l'enfant profite d'être seul et de se trouver là où l'animal s'est présenté à lui par deux fois, pour l'appeler. La poule néanmoins ne fait pas son apparition, obligeant le petit garçon à attendre seul la tombée de la nuit.

Un schéma identique aux deux premières nuits se reproduit alors. Alěša ne parvient pas à trouver le sommeil, tandis que l'ensemble de ses camarades (avec le pensionnat) finissent par s'endormir. La poule fait alors son apparition et rejoint son ami pour lui rendre la graine.

Обливаясь слезами, лег он в свою постель, но никак не мог заснуть. [...] Все дети уже наслаждались сладким сном, один только он заснуть не мог! "И Чернушка меня оставила", -- подумал Алеша, и слезы вновь полились у него из глаз. Вдруг... простыня у соседней кровати зашевелилась, подобно как в первый тот день, когда к нему явилась черная курица.

Le temps secret du sommeil apparaît par conséquent toujours comme une échappatoire possible pour Alěša, et lui permet à nouveau d'accomplir ce qu'il ne peut faire en temps normal au cours de la journée. Toutefois, Alěša ne reste pas bien longtemps en possession de la graine, puisque dès le lendemain le petit garçon est

contraint de révéler la vérité à son instituteur, causant, la nuit suivante, le départ du peuple du monde souterrain.

Cet ultime épisode, comme les précédents, est introduit par la mention de l'endormissement de l'ensemble des enfants, à l'exception d'Alěša qui ne trouve pas le sommeil. Cette fois, en revanche, le jeune protagoniste n'ose pas se confronter à la poule noire, dont il sait qu'il a causé la chute. Craignant de lui parler, Alěša fait alors semblant de dormir, comme s'il refusait de basculer une dernière fois dans le cadre surnaturel, mais ne parvient pas à duper sa camarade venue lui dire adieu. Assistant, impuissant, au départ du peuple souterrain, Alěša couche son oreille au sol pour l'écouter partir, et fini par être retrouvé le lendemain matin allongé par terre, inconscient et fiévreux.

Le doute relatif au rêve, progressivement écarté au cours du récit, revient alors pour clôturer le récit :

Недель через шесть Алеша, с помощью Божию, выздоровел, и всё происходившее с ним перед болезнью казалось ему тяжелым сном. Ни учитель, ни товарищи не напоминали ему ни слова ни о черной курице, ни о наказании, которому он подвергся.

La véracité des aventures vécues par Alěša est alors soumise au doute. Tout ce qu'il a vécu en lien avec le peuple souterrain pourrait n'être qu'un rêve expérimenté au cours d'un sommeil léthargique. Comme pour la première nuit toutefois, la narration, évasive, ne permet pas de déterminer ce qu'il en est « réellement », faisant des dernières lignes du conte une fin ouverte, exactement à l'intermédiaire où se situe le sommeil, c'est-à-dire entre rêve et réalité.

Tel qu'il apparaît dans *La Poule noire*, le sommeil sert donc, à première vue, de passage, de moyen permettant de basculer du cadre ordinaire vers le cadre surnaturel et inversement. On ne peut dire toutefois qu'il s'agit d'un état propre au protagoniste, puisque tout au long du conte le sommeil fait l'objet d'un brouillage de la part de l'auteur, qui joue sur de multiples transitions imbriquées les unes dans les autres, pour jeter le trouble sur qui dort ou ne dort pas. Malgré ce jeu de la part de Pogorel'skij, il

demeure que la fonction transitoire du sommeil reste constante, quelle que soit la façon dont celui-ci est représenté.

Compte-tenu de ces observations, pourrions-nous alors considérer le sommeil comme une frontière à l'intérieur de l'espace fictif, au même titre que les espaces naturels par exemple ?

Dans le cas de *La Poule noire*, il nous semble que le sommeil peut effectivement être considéré comme tel, toutefois celui-ci dispose de caractéristiques spécifiques que l'autre frontière présente dans le conte, à savoir les pièces et les couloirs traversés par Alěša au cours de la nuit, ne partage pas.

Au cours du conte, chaque rencontre entre Alěša et la poule noire a, en effet, pour particularité de se dérouler systématiquement à l'intérieur d'un environnement spécifique, un « environnement du sommeil » qui se compose d'éléments contextuels précis et dont la convergence semble nécessaire pour que la fonction de passerelle soit opérante. Ces éléments comprennent le dortoir, d'une part, et plus particulièrement le lit d'Alěša ainsi que celui qui lui fait face, d'où la poule surgit à chacune de ses apparitions, et le contexte nocturne, d'autre part, qui va de pair avec l'endormissement général des occupants du pensionnat.

La nuit est un élément particulièrement mis en avant par Pogorel'skij dans ce conte. Elle est principalement mentionnée dans le but de décrire un changement d'atmosphère, similaire à un glissement progressif en direction du cadre surnaturel. Nous l'observons par exemple lors de la tombée de la première nuit. Avant d'aller se coucher, Alěša demande à quitter la table pour profiter du jour tombant afin de partir s'amuser dans le poulailler. Après avoir joué avec la poule noire, l'enfant s'apprête à rentrer dès qu'il commence à faire sombre. Mais alors qu'il est sur le point de partir, Alěša jette un dernier regard à la poule noire qui, plongée dans la pénombre, semble déjà retrouver ses facultés magiques :

Когда он выходил из курятника, ему показалось, что глаза у Чернушки светятся в темноте, как звездочки, и что она тихонько ему говорит: -- Алеша, Алеша! Останься со мною!

Cette même atmosphère aux tendances surnaturelles s'observe encore à deux reprises au cours du récit, peu avant chacune des apparitions de la poule à l'intérieur du dortoir :

Ночь была месячная, и сквозь ставни, неплотно затворявшиеся, упал в комнату бледный луч луны. [...] Наконец всё утихло... [Алѣша] взглянул на стоявшую подле него кровать, немного освещенную месячным сиянием, и заметил, что белая простыня, висящая почти до полу, легко шевелилась.

Le rôle clé de la nuit dans l'avènement du cadre surnaturel s'observe, néanmoins, tout particulièrement lorsqu'Alěša est puni dans le dortoir et ne parvient pas à faire venir la poule à lui. Tous les éléments sont pourtant en principe présents : le dortoir, les lits et la solitude d'Alěša, mais seule la tombée de la nuit permet à la poule de rejoindre l'enfant. Autrement dit, la période nocturne semble aussi modifier l'espace du pensionnat. En plus de compléter l'environnement du sommeil, la nuit fait basculer le bâtiment dans un état alternatif et rend accessible une voie qui ne peut être empruntée au cours de la journée.

Pour que le sommeil exerce son effet de frontière, il est par conséquent nécessaire que l'environnement qui l'accompagne soit présent lui aussi. Nous pourrions parler d'une forme de synergie, le sommeil appelant un environnement spécifique, tandis que cet environnement encourage l'endormissement.

Il ne faudrait pas non plus limiter le sommeil à une seule fonction de frontière spatiale. Son statut d'état transitoire en fait également un intermédiaire sur d'autres plans, comme par exemple le plan de la narration. Il nous semble en effet que le sommeil a chez Pogorel'skij une fonction elliptique, qui lui permet de séquencer son récit en différentes étapes et d'enchaîner efficacement les scènes entre elles.

L'exemple le plus représentatif pour nous est la façon dont Alěša quitte le monde souterrain à la suite de sa visite, en compagnie des habitants et de la poule, redevenue ministre. Ce départ, comme nous l'avons évoqué, se fait malgré la volonté de l'enfant. Alors qu'il discute avec la poule noire et lui pose des questions pour en apprendre plus sur elle et sur son monde, le petit garçon cède au poids de la fatigue et finit par s'endormir. L'instant d'après, Alěša se réveille dans son lit :

D. Le sommeil et son rapport à l'espace

[...] глаза Алешины закрылись и он крепко заснул. Проснувшись на другое утро, он лежал в своей постеле.

Ce passage ne marque pas seulement une transition entre le monde nocturne surnaturel et le monde diurne ordinaire, mais sert aussi à faire passer le récit à une étape suivante, centrée sur l'usage de la graine magique par Alěša.

Cette fonction elliptique du sommeil est utilisée à trois reprises par Pogorel'skij. La première, que nous avons déjà citée, permet de passer rapidement du premier échec d'Alěša à sa seconde tentative de rejoindre le monde souterrain. L'ellipse suivante est celle que nous venons de citer et qui permet donc de marquer le début d'un nouveau rythme et d'une nouvelle partie de l'histoire. Quant à la troisième, son rôle consiste semble-t-il à introduire la conclusion du conte :

На другой день поутру дети, проснувшись, увидели Алешу, лежащего на полу без памяти. Его подняли, положили в постель и послали за доктором, который объявил, что у него сильная горячка. Недель через шесть Алеша, с помощью Божию, выздоровел, и всё происходившее с ним перед болезнью казалось ему тяжелым сном.

Il est intéressant de noter que chacune de ces ellipses fonctionne selon le même modèle, c'est-à-dire qu'elles opèrent une transition dont le point de départ est l'endormissement et le point d'arrivée le réveil du personnage. La dernière ellipse, bien que moins franche que les deux précédentes, suit, elle aussi, ce schéma et montre la manière dont le temps du sommeil, c'est-à-dire le temps situé entre l'endormissement et le réveil, peut être librement modulé de sorte à pouvoir recouvrir aussi bien quelques heures que plusieurs semaines.

La fonction elliptique du sommeil serait, par conséquent, à associer à sa structure naturellement séquencée en trois étapes. Si la première, l'endormissement, et la troisième, le réveil, s'apparentent respectivement à une entrée et à une sortie, l'étape intermédiaire, elle, figure comme un tunnel aux proportions floues, et par conséquent malléables. Cette plasticité est idéale pour relier deux étapes du récit, qu'importe la distance qui les sépare sur le plan diégétique, car du moment qu'il existe un point d'entrée et un point de sortie, l'entre-deux semble pouvoir être complètement omis.

Mais il peut aussi, à l'inverse, être exploité pour en faire une temporalité à part. D'une certaine manière, nous pourrions dire que c'est ce que Pogorel'skij fait avec le sommeil du pensionnat : en lui donnant les caractéristiques d'un temps secret, l'auteur allonge et explore, en effet, le même type de temporalité intermédiaire que celle qu'il passe sous silence lorsqu'il s'agit du sommeil d'Alěša.

En d'autres termes, dans *La Poule noire*, le sommeil permet de baliser trois types de périodes : un « avant », un « pendant » et un « après », qui servent conjointement à structurer le récit, l'univers qui y est dépeint, mais aussi, selon nous, l'évolution des personnages qui en font partie.

Le personnage d'Alěša subit en effet de nombreux changements au cours du conte. D'enfant isolé en proie à l'ennui, il devient un petit garçon spécial de par le lien d'amitié qu'il noue avec la poule noire. Mais à la suite de l'acquisition de la graine, Alěša se change en un garçon désobéissant et hautain, jusqu'à ce qu'il finisse par perdre l'objet et gagner en maturité. Ces transformations successives sont toutes déclenchées par le sommeil du protagoniste, comme si Alěša était une personne différente chaque fois qu'il se réveillait. C'est du moins ce que laisse entendre la poule noire au cours de la troisième nuit, qui regrette de voir celui qui l'a sauvée devenir progressivement une mauvaise personne :

-- Нет, -- отвечала она, -- я не могу забыть оказанной тобою услуги, хотя тот Алеша, который спас меня от смерти, вовсе не похож на того, которого теперь перед собою вижу. Ты тогда был добрый мальчик, скромный и учтивый, и все тебя любили, а теперь... я не узнаю тебя!

De ce point de vue, le sommeil apparaît également comme un état de transition propre à Alěša, qui semble renaître sous une nouvelle forme à la suite de chacun de ses endormissements. Ces changements ne sont pas toujours positifs, mais participent tous à son évolution psychologique.

En conclusion, nous pouvons dire que le sommeil tel qu'il figure dans *La Poule noire* présente une fonction transitoire opérant sur au moins quatre plans : spatial, temporel, narratif et individuel. Le sommeil n'est par ailleurs pas un état réservé au

personnage principal, et peut pour cette raison être caractérisé comme un état externe au protagoniste (lorsqu'il est le seul à ne pas dormir), ou à l'inverse comme un état intime dont il ne peut se défaire et qui est capable d'entraîner le récit avec lui (lorsque le personnage s'endort, le récit s'endort avec lui, ce qui provoque une ellipse).

La question qui se pose désormais est de savoir si cette fonction transitoire existe également dans les autres contes littéraires russes de la période romantique et si, comme c'est le cas pour le conte de Pogorel'skij, son rôle est transposable sur plusieurs plans.

Par rapport aux différents exemples cités précédemment, *La Tabatière* d'Odoevskij semble à première vue le conte le plus proche de *La Poule noire* en termes d'emploi du sommeil. À l'instar d'Alëša, Miša quitte, par exemple, le cadre surnaturel pour se réveiller à l'intérieur de l'ordinaire. La transition franche entre les deux environnements est alors très similaire à ce que nous venons d'observer dans le conte de Pogorel'skij :

В одно мгновение пружинка с силою развилась, валик сильно завертелся, молоточки быстро застучали, колокольчики заиграли дребедень, и вдруг пружинка лопнула. [...] Тогда Миша вспомнил, что папенька не приказывал ему трогать пружинки, испугался и... проснулся. — Что во сне видел, Миша? — спросил папенька. Миша долго не мог опамятоваться. Смотрит: та же папенькина комната, та же перед ним табакерка; возле него сидят папенька и маменька и смеются.

En revanche, comme le montre cet extrait, Odoevskij ne laisse pas en suspens la question du caractère onirique des aventures vécues. La réponse est aussitôt donnée par le jeune protagoniste, ainsi que par son père :

— Где же мальчик-колокольчик? Где дядька-молоточек? Где царевна-пружинка? — спрашивал Миша. — Так это был сон?
— Да, Миша, тебя музыка убаюкала, и ты здесь порядочно вздремнул. Расскажи-ка нам по крайней мере, что тебе приснилось?

L'entrée à l'intérieur de la boîte à musique, quant à elle, se fait sans que le sommeil soit mentionné. Le lecteur, comme Miša, n'apprend donc que celui-ci s'est endormi qu'avec la révélation provoquée par le réveil de l'enfant. Si l'endormissement est donc masqué derrière le passage racontant l'arrivée de Miša à l'intérieur de la tabatière, il se

devine rétrospectivement à la fin du conte. En résulte un phénomène similaire à ce que l'on observe à l'issue de la première nuit de *La Poule noire*, où le sommeil figure comme la clé de voûte d'une transition entre deux cadres, l'un réel et ordinaire, l'autre à la fois surnaturel et imaginaire.

La nuit n'est quant à elle pas mentionnée dans ce conte d'Odoevskij, seule la musique ayant joué le rôle de berceuse suppose la mise en place d'un contexte spécifique pour que la frontière soit opérante. L'auteur, en revanche, fait du contexte nocturne un élément central d'un autre de ses contes, celui d'*Ivan Bogdanovič Otnošenie*.

Là encore, le sommeil est étroitement associé à une bascule vers le cadre surnaturel, et n'est révélé qu'à la fin de l'histoire. Les personnages, réunis chez le protagoniste éponyme pour jouer aux cartes, n'ont pas conscience de s'endormir, exactement comme Miša. La partie de boston prend néanmoins un tournant cauchemardesque lorsque les joueurs désirent quitter la table, mais s'en retrouvent incapables. Piégés dans une nuit qui n'en finit pas, tandis que le jour s'est déjà levé à l'extérieur du salon, chacun d'eux est alors changé en carte, remplacé par une des figures avec lesquelles il jouait plus tôt. Le réveil n'est pas même une échappatoire pour les malheureux fonctionnaires, toujours endormis à la fin du conte. Le narrateur, lui, semble toutefois s'échapper de ce fantasque purgatoire en rejoignant le point de vue de la mère d'Ivan Bogdanovič qui les retrouve au matin, lui et ses collègues, profondément endormis dans le salon :

Когда матушка Ивана Богдановича, тщетно ожидавшая его к обеду, узнала, что он никуда не выезжал, и вошла к нему в комнату, — он и его товарищи, усталые, измученные, спали мертвым сном: кто на столе, кто под столом, кто на стуле...

Ce conte d'Odoevskij se distingue donc des autres par le fait qu'il se termine alors même que ses personnages principaux sont encore endormis. Difficile dans le cas présent de déterminer s'ils sont toujours piégés dans leur rêve, ou si leur état est le résultat de leur entrée involontaire dans un autre monde.

Tout ceci fait vraisemblablement l'objet d'un jeu voulu par Odoevskij, qui n'est néanmoins pas toujours aussi évasif, lorsqu'il s'agit d'avoir recours à l'endormissement

et au réveil. Dans *Un Simple conte*, l'auteur utilise en effet ces deux temps afin de délimiter le cours de son récit. Le personnage endormi, Walter, n'est cette fois pas le protagoniste du récit : son sommeil sert uniquement à accéder à un autre monde, où les objets sont animés et capables d'agir par leurs propres moyens. L'endormissement et le réveil, en plus de marquer l'entrée et la sortie hors du cadre surnaturel, servent aussi à border l'histoire, puisque celle-ci commence dès que Walter s'endort : « Лысый Валтер опустил перо в чернильницу и заснул. В ту же минуту тысячи голосов заговорили в его комнате », et s'achève à la minute même où il se réveille : « Но колпак остался невымытым, потому что в эту минуту Валтер проснулся... ».

Comme nous le voyons, l'usage du sommeil par Odoevskij est globalement proche de celui de Pogorel'skij. Comme lui, l'auteur des *Contes bigarrés* fait en effet du sommeil un état de transition permettant de passer d'un cadre à un autre, et s'il n'utilise pas systématiquement le contexte nocturne, il semble fréquemment en faire la première étape de la bascule vers l'autre monde (ce que nous observons aussi dans *Le Cadavre sans propriétaire*). Cette coïncidence entre les deux écrivains n'est pas surprenant, dans la mesure où tous deux ont été profondément influencés par les travaux de Hoffmann et par l'usage qu'il fait du sommeil dans ses œuvres, en particulier dans *Casse-Noisette*.

L'intérêt dont fait l'objet le sommeil au sein du conte littéraire russe ne saurait toutefois être réduite seulement à un rapprochement vers le registre fantastique, qui serait le propre d'Odoevskij et Pogorel'skij, mais pas de Nekrasov.

Le passage qui nous intéresse se situe dans le sixième chapitre de *Baba-Âga, jambe d'os*. Bulat est enfermé dans la prison de la sorcière et a perdu tout espoir d'en sortir. Il sait que sa sœur, qu'il était venu chercher au départ, est aussi captive, mais n'a aucun moyen de savoir où elle se trouve. Impuissant, il finit par s'endormir seul dans sa cellule une fois la nuit tombée, et fait alors un rêve. Des esprits viennent à lui, et un en particulier lui adresse la parole. Le jeune prince apprend alors que sa sœur se trouve dans une cellule voisine, puis obtient du spectre une clé qui doit lui permettre de la rejoindre. De la même manière qu'Alěša retrouve la graine à son retour du monde souterrain, Bulat conserve lui aussi la clé à son réveil et l'utilise aussitôt, ce qui lui permet de rejoindre sa sœur.

Cette expérience onirique est également vécue quelques chapitres plus tard par Spiridon. Celui-ci, après avoir triomphé de Baba-Âga, s'aventure dans le palais de la sorcière afin de retrouver le prince et la princesse, toujours prisonniers. Épuisé par son combat, il finit par tomber de sommeil, et voit la même apparition que Bulat avant lui :

Перемочь сна сил не стало,
Он прилег под одеяло;
Спит и видит: некий дух
Прилетает к нему вдруг
И гласит ему чуть внятно: [...]
Тут исчезло вдруг виденье,
Он проснулся в изумленьи,
Пораздумал, погадал
И отправился в подвал.

Spiridon obtient alors de l'esprit la solution lui permettant de retrouver les deux prisonniers, ce qu'il s'emploie à faire dès son réveil.

Dans ce conte de Nekrasov, le sommeil joue donc toujours le rôle de passerelle, même si les deux espaces qu'il relie font partie tous les deux du cadre surnaturel. Nous pourrions dire que l'endormissement des deux héros leur fait surtout changer de plan d'existence, ou de palier d'in vraisemblance¹, ce qui leur permet de voir des phénomènes qui devraient être invisibles pour eux. Dans le cas de Bulat, le sommeil rend également possible l'introduction dans un espace fermé d'un objet qui ne devrait pas être là, comme c'est le cas pour Alěša lorsqu'il rapporte la graine.

Il est important de souligner ici que l'évocation d'un espace onirique n'est pas systématique lorsque le sommeil occupe la fonction de passerelle entre deux environnements. Dans *Le Loup-garou*, en effet, Somov n'évoque à aucun moment le sujet du rêve au cours de son récit, même si l'endormissement et le réveil du protagoniste lui permettent respectivement d'entrer et de sortir du cadre surnaturel.

Le sommeil n'est par ailleurs pas la seule frontière opérante au sein de ce conte, puisque comme nous l'avons précédemment constaté, la forêt y joue également le rôle d'espace intermédiaire. Dans *Le Loup-garou*, le sommeil s'adjoint donc à l'espace naturel, et encadre avec lui la scène de transformation en loup de Ermolaj et d'Artēm.

1 À ce sujet, voir la conclusion de la sous-partie A de ce chapitre.

D. Le sommeil et son rapport à l'espace

Avant que ce dernier ne se rende dans la forêt, le jeune homme, sur les conseils de sa fiancée, doit en effet surveiller les agissements de son père après que la nuit est tombée. Pour ce faire, Artëm fait semblant de dormir et observe le sorcier en cachette. Lorsque le vieil homme quitte la maison, le jeune homme le suit de près, ce qui lui permet d'assister à sa métamorphose.

Bien qu'il soit feint, l'endormissement du protagoniste lui permet donc d'accompagner son père à l'intérieur du monde nocturne et sert ainsi de première étape à la transition vers le cadre surnaturel. Le retour au cadre ordinaire, quant à lui, se fait à nouveau par le biais du sommeil du protagoniste, qui fait le choix d'attendre le lendemain matin pour mettre à profit sa nouvelle apparence :

Вздумано — сделано: наш Артём, или оборотень, забрался снова
в кусты орешника, лёг и заснул крепким сном.

Ce second endormissement, authentique cette fois, permet à Artëm de quitter le contexte surnaturel de la forêt nocturne et de retrouver le monde dont il est originaire. Son apparence de loup figure alors comme la preuve ou le résultat de son escapade de l'autre côté de la frontière, de la même manière que la graine d'Alěša ou la clé de Bulat.

Or ce n'est pas le seul parallèle que l'on peut établir entre *Le Loup-garou* et *La Poule noire*. La façon dont Artëm s'isole du cadre ordinaire au cours de la nuit rappelle en effet beaucoup la situation d'Alěša que nous avons observée précédemment. Dans les deux cas, le contexte nocturne s'apparente à un temps du sommeil propre au cadre ordinaire et dont le protagoniste parvient à se dissocier en restant éveillé. Ce temps secret et alternatif est dans ces deux contes la parenthèse nécessaire pour accéder au cadre surnaturel. Si Alěša s'introduit involontairement dans cet autre temps, le fait qu'Artëm fasse semblant de dormir peut laisser penser qu'en plus de chercher à tromper son père, c'est également à l'autorité du cadre ordinaire que le jeune homme espère temporairement se soustraire.

Une situation en tous points similaire s'observe également dans *Igoša*, lorsqu'à la fin du conte le protagoniste profite du sommeil de sa nourrice (et donc de l'ensemble de la maison) pour remettre à l'esprit éponyme la chaussure qu'il réclamait :

Ночью, едва нянюшка загнула в свинец свои пукли, надела коленкорový чепчик, белую канифасную кофту, пригладила виски свечным огарком, покурила ладаном и захрапела, – я прыг с постели, схватил нянюшкины ботинки и махнул их за окошко, проговоря вполголоса: «Вот тебе, Игоша». – Спасибо! – отвечал мне со двора тоненький голосок.

Comme dans *La Poule noire*, le temps du sommeil se présente ici comme une voie alternative, une marge qui permet de contourner les limites posées par le cadre ordinaire afin de réaliser des actions qui ne sont soit pas autorisées, soit irréalisables.

Ce type de recours au temps du sommeil n'est pas sans rappeler également la façon dont Ivan, sur les conseils du loup gris, profite de la nuit pour dérober l'oiseau de feu et le cheval doré aux tsars qui les possèdent. Là encore, le temps du sommeil semble en effet faire figure de passe-droit pour les personnages éveillés. Dans son conte, Žukovskij n'insiste pas particulièrement sur le contexte dans lequel les vols sont effectués. Āzykov, en revanche, s'attarde sensiblement sur le fait qu'il est l'heure de dormir, lorsqu'il encadre la rencontre d'Ivan avec le premier tsar par une conversation entre le souverain et son conteur, chargé de le border pour l'aider à s'endormir.

L'impression d'un temps à part étroitement lié au sommeil d'un ou plusieurs individus trouve également un écho particulier avec *La Tsarevna endormie*, ainsi qu'avec la seconde partie du *Loup Gris*, chacun des deux contes dépeignant un même environnement figé dans un profond sommeil. Žukovskij n'a toutefois pas recours au contexte nocturne dans ces deux contes, probablement car le sommeil est causé par un ensorcellement, et n'est donc pas un endormissement général à attribuer au cadre ordinaire.

Nous retrouvons malgré tout quelques similitudes entre cet usage du sommeil et celui que nous avons relevé précédemment, la principale étant la façon dont le temps du sommeil s'apparente à un temps aux proportions indéfinies, comme mis en suspens jusqu'à ce que le réveil vienne l'interrompre.

Dans *La Tsarevna endormie*, l'impression d'un temps en stase est particulièrement forte. Le palais exploré par le prince lui apparaît en effet comme une « merveille des temps anciens » (*čudo-stariny*), figée entre deux instants par un sommeil collectif

inévitabile. Le lieu, ainsi que les personnes qui y résident, a ainsi traversé les âges sans que le temps ordinaire ait eu d'effet sur lui. Žukovskij distingue alors deux types de sommeil, celui « magique » dans lequel le château est plongé malgré lui, et le « simple » sommeil, qui serait semble-t-il à associer au cadre ordinaire :

Тот, вздремав, когда-то лечь
Собрался, но не успел:
Сон волшебный овладел
Прежде сна простого им;
И, три века недвижим,
Не стоит он, не лежит
И, упасть готовый, спит.

Grâce au caractère surnaturel du sommeil, le temps qui lui est associé atteint dans le conte de Žukovskij de nouvelles proportions, puisque la période intermédiaire entre l'endormissement et le réveil s'étend à trois siècles. Vu de l'extérieur, le temps du sommeil tel qu'il est dépeint dans *La Tsarevna endormie* figure alors comme une transition excessivement longue ayant traversé plusieurs époques. Du point de vue des personnages endormis, en revanche, ce passage a été vécu comme un instant, comme le laisse sous-entendre la façon dont chaque habitant du palais reprend naturellement l'activité qu'il avait avant de s'endormir. Ce contraste autour de la perception du temps rappelle beaucoup la dissociation établie par Pogorel'skij entre les longs sommeils du pensionnat et les sommeils elliptiques d'Alëša.

Lorsqu'il permet d'introduire un temps alternatif, le sommeil semble donc souvent sujet à la même limite, celle posée par le réveil. Il peut s'agir du réveil du protagoniste, qui, d'une certaine manière, le synchronise à nouveau avec le cadre ordinaire, ou bien du réveil du ou des personnages sur qui le sommeil repose, comme dans les contes de Žukovskij.

Cette observation peut encore être illustrée par la façon dont Somov, dans *Nikita Vdovinič* cette fois, marque la sortie hors du cadre surnaturel nocturne par ce qui s'apparente à un réveil du monde ordinaire dans son ensemble. Chacune des trois nuits au cours desquelles le jeune garçon joue aux osselets avec les résidents du cimetière a en effet pour point commun de s'achever de la même manière, c'est-à-dire par le chant du coq. Comme un rêve qui s'achève, le retour à la normale est soudain. La particularité

est ici que Nikita n'est pas endormi, ce qui lui permet d'être pleinement conscient de la transition entre les deux cadres :

Дивовались покойники такой удаче и захлопали глазами да заскрыпели зубами пуще прежнего. Никите сдавалось, что ему не сдобровать; ан вот как тут по посадку раздалось: кукареку! Никита глядь -- ни огоньков, ни мертвецов не стало, могилы заровнялись так, что не было ни следа, ни приметы; с той стороны, откуда солнышко всходит, занималась утренняя заря, и перед нашим Вдовиничем лежала груда сбитых им бабок, чуть не с головой его в уровень.

Quelle que soit la manière dont il est représenté, le réveil paraît garder pour propriété principale son caractère immédiat, qui empêche une sortie progressive hors du cadre surnaturel lorsque celui-ci est étroitement lié au sommeil.

Cette instantanéité contraste fortement avec la durée imprécise du temps du sommeil et fait que le réveil s'apparente plus à une interruption qu'à une conclusion. Peut-être est-ce pour cette raison que le temps du sommeil semble toujours un temps à part, jamais véritablement achevé car systématiquement interrompu. Il est intéressant de voir à ce sujet que même les narrateurs, parfois, se disent incapables de dire combien de temps le sommeil du personnage principal a duré. C'est notamment le cas dans *Princesse Miluša*, lorsqu'il est question de la nuit passée par Vseslav dans la forêt alors qu'il vient d'être changé en sanglier :

С товарищем всю ночь неугомонным
Томился он раздумием бессонным,
И сон ему не прежде свел зениц,
Как на брезгу под ранний щебет птиц.
Зато уж был сон богатырский; сколько
Он времени им проспал, виноват,
Я без часов не сосчитал, а только
День к вечеру и солнце на закат
Клонилося, как он проснулся; [...]

Ici, néanmoins, l'incertitude relative au temps du sommeil ne sert pas à introduire une temporalité alternative à l'intérieur du récit. La fonction transitoire du sommeil s'applique en effet surtout au plan narratif, puisque derrière cette intervention, Katenin semble en réalité surtout chercher à construire une ellipse lui permettant de passer à

l'étape suivante de son conte. Un nouveau parallèle pourrait alors être établi avec le conte de Pogorel'skij, mais également avec ceux d'autres auteurs.

Un premier exemple serait le conte du *Tsar Saltan*, dans lequel Puškin évoque le sommeil à deux reprises. La première occurrence se situe au début du conte, peu après que Gvidon et sa mère se sont échoués sur l'île déserte. Le prince naufragé, après s'être fabriqué un arc, sauve la princesse cygne. Celle-ci l'encourage aussitôt à aller dormir, ce qu'il fait. À son réveil, une ville se dresse devant lui :

Улетела лебедь-птица,
А царевич и царица,
Целый день проведши так,
Лечь решились натошак.
Вот открыл царевич очи;
Отрясая грёзы ночи
И дивясь, перед собой
Видит город он большой,
Стены с частыми зубцами,
И за белыми стенами
Блещут маковки церквей
И святых монастырей.

L'ellipse, à nouveau délimitée par l'endormissement et le réveil, permet à Puškin de faire progresser le conte à une nouvelle étape où Gvidon devient à son tour un dirigeant et commence ses allées et venues dans le royaume de son père. Compte-tenu du caractère surnaturel de l'apparition soudaine de la ville, nous pourrions aussi voir dans cette transition un pas supplémentaire des personnages dans le cadre extra-ordinaire.

La seconde évocation du sommeil, quant à elle, se fait à la toute fin du récit. Le tsar Saltan célèbre ses retrouvailles avec son épouse et son fils. La journée s'achève et le tsar est « conduit à son lit, à moitié ivre¹ ». Bien que le sommeil ne joue pas pleinement ici une fonction elliptique, sa présence marque, à la place, l'achèvement du conte et sert ainsi à lancer la *koncovka* finale.

Contrairement à Puškin, Eršov fait du sommeil du protagoniste un élément récurrent de son récit. Plus encore, le conte revêt parfois l'allure d'un rêve éveillé, tant Ivan semble en permanence endormi, en particulier à partir du moment où il entre au service

1 « День прошел, царя Салтана / Уложили спать вполпьяна, »

du tsar. Cet état de sommeil répété est en partie expliqué dans le conte par le fait qu'Ivan est actif durant la nuit et se sert secrètement de l'éclat de la plume de l'oiseau de feu afin de s'occuper de ses chevaux pendant que tout le monde dort dans le palais. Ivan agit donc exactement comme Nikita Vdovinič en dormant le jour afin d'agir librement une fois la nuit tombée. Mais dans le cas du héros du *Cheval bossu*, ces détours par le temps nocturne deviennent la cause des épreuves qu'il doit par la suite subir. Ainsi, lorsque le tsar demande qu'on lui amène le jeune homme afin de lui dicter sa requête, celui-ci est d'abord tiré de son profond sommeil par les nobles de la cour :

Вот к конюшне прибегают,
Двери настежь отворяют
И ногами дурака
Ну толкать во все бока.
С пол часа над ним возились,
Но его не добудились;
Наконец уж рядовой
Разбудил его метлой.

Le jour de l'épreuve, c'est ensuite au tour du cheval bossu de réveiller son compagnon. La même scène se voit alors répétée presque mot pour mot à trois reprises durant le conte et fait office de point de départ à chacune des principales épreuves imposées à Ivan :

На другой день, утром рано,
Разбудил конёк Ивана:
«Эй, хозяин, полно спать!
Время службу исполнять».

Le sommeil rythme à ce point le déroulement du *Cheval bossu* que même le personnage de la grémille, dont nous avons vu qu'elle servait temporairement de protagoniste de substitution, part dormir une fois qu'elle a remis à la baleine l'anneau de la tsar-devitsa. Le tsar, quant à lui, est à deux reprises représenté comme tout juste éveillé, donnant ses ordres sans quitter son lit.

En plus de servir une fonction elliptique, le sommeil peut donc également être considéré dans le conte de Eršov comme un élément dont la répétition participe à la construction de la structure cyclique.

D. Le sommeil et son rapport à l'espace

L'approche de Dal' pourrait quant à elle être considérée comme une combinaison de celles de Puškin et de Eršov. Le *Conte du Jeune sergent* peut être divisé en trois parties, la première se déroulant dans la capitale, la seconde ayant lieu dans l'autre monde, et la dernière racontant le retour du protagoniste auprès du tsar. Le sommeil occupe une place centrale dans ces deux premières parties et, comme dans *Le Cheval bossu*, constitue un cycle. Lorsque le tsar dicte sa première épreuve à Ivan, celui-ci rentre auprès de son épouse, qui, de la même manière que la princesse cygne avec Gvidon, le rassure et l'invite à aller dormir. Elle lui chante même une berceuse que Dal' inclut dans son texte :

За лесами за горами горы да леса,
А за теми за лесами лес да гора —
А за тою за горою горы да леса,
А за теми за лесами трын да трава;
Там луга заповедным диким лесом поросли
И древа в том лесу стоеросовые
На них шишки простые не кокосовые!

Contrairement au conte de Puškin, en revanche, le lecteur est cette fois mis dans la confidence et sait ce qui se passe au cours de la nuit : Katerina appelle son serviteur magique, le sorcier devin (*vešun čarodej*), et lui demande de réaliser la tâche imposée à son époux. À son réveil, Ivan est surpris d'apprendre que l'épreuve a été accomplie. Ce même schéma est répété à une seconde reprise, d'une manière plus expéditive toutefois, proche de l'ellipse :

Но прекрасная Катерина, спросив и узнав кручину супруга-
сожителя, снова намекнула ему: это не служба, а службишка, а
служба будет впереди; положила спать, убаюкала тою же песнию,
вышла и накликала вещуна-чародея.

Tel qu'il figure dans la première partie du conte de Dal', le sommeil semble finalement, comme dans *La Poule noire*, permettre plusieurs types de transitions simultanées. En plus de servir d'intermédiaire entre le début et la fin de l'épreuve, et donc de passer d'une étape à l'autre du récit, le sommeil d'Ivan sert en effet à Katerina à accéder temporairement au cadre surnaturel ainsi qu'à une temporalité alternative et secrète, associée à un contexte nocturne.

Le rôle attribué au sommeil dans la seconde partie du conte diffère quant à lui de celui qu'il occupe dans la première. Cette fois, comme nous l'évoquions au départ de notre analyse, l'épreuve imposée à Ivan consiste à l'inverse à ne pas s'endormir. Le jeune sergent se rend en effet au terme d'un long périple dans la demeure d'un certain Kotyš-Nahal, une entité invisible auprès de laquelle Ivan a pour tâche d'obtenir les gousli magiques. Le mystérieux personnage accepte de les fabriquer et précise qu'il en a pour trois jours et trois nuits, pendant lesquels Ivan doit l'éclairer sans s'assoupir à aucun moment. Ivan accepte et parvient par ruse à tenir jusqu'à la troisième nuit en éloignant Kotyš-Nahal de son atelier, le temps pour lui de faire un rapide somme :

Долго ли нет ли ходил Котыш — не долог час на аршин, да дорог
улучкою — а Иван поспал изрядно; он солдат, спит скоро;
бывало, под Туркою, походя наестся, стоя выпится.

Ces brefs temps de repos, comme les deux passages où Katerina invite son époux à se mettre au lit, ont pour fonction de rythmer le récit ainsi que de séquencer le déroulement de l'épreuve en trois étapes clairement définies. La façon dont le besoin irrépressible de dormir d'Ivan est susceptible de lui faire perdre l'épreuve, et donc de le tirer malgré lui hors du cadre surnaturel (ici circonscrit à la demeure de Kotyš-Nahal) fait beaucoup penser à la manière dont Alěša, ainsi qu'Artëm, sortent de l'autre monde en raison de leur besoin de dormir. De ce point de vue, l'épreuve d'Ivan ne consiste pas seulement à tenir la chandelle au luthier invisible, mais aussi à lutter contre son propre sommeil afin de pouvoir rester suffisamment longtemps dans le cadre surnaturel pour y obtenir l'objet magique qu'il est venu chercher au départ.

La fonction transitoire du sommeil joue donc bien sur différents plans dans le texte de Dal', mais il en reste un que nous avons observé dans le conte de Pogorel'skij et qui ne semble pas vraiment présent dans le *Conte du Jeune sergent*. Si le protagoniste renverse le tsar à la fin du conte et prend sa place, nous ne pouvons dire que les différents sommeils qu'il traverse participent activement à son évolution, comme c'est le cas pour Alěša.

Ce type de transitions « individuelles » s'observe néanmoins bel et bien dans d'autres contes littéraires, notamment le *Loup-garou* sur lequel nous pouvons à nouveau

brièvement revenir. La transformation d'Artëm en loup n'est en effet pas seulement le résultat de son passage de l'autre côté de la frontière, mais il s'agit aussi d'une étape importante de sa croissance et de son évolution en homme adulte, puisqu'à l'issue du conte, le protagoniste se marie et devient même, d'après les dires rapportés par narrateur, un homme suffisamment sage pour intégrer le conseil du village où lui et Akulina s'installent. Sa peau de loup apparaît alors comme une mue, entamée malgré lui dès le moment où il a feint de s'endormir pour suivre son père.

Un cas très similaire s'observe également dans *Dame Bouleau*, lorsque Betula tombe malade et finit par rester de plus en plus longtemps couchée dans son lit. Son sommeil, léthargique cette fois, comme celui d'Alëša à la fin de *La Poule noire*, se devine dans les quelques descriptions de son état empirant de jour en jour :

Жена его сидела, вся в слезах, подле постели дочери. Малютке сделалось хуже, и она раньше обыкновенного легла спать. На другой день поутру она не хотела уж и встать с постели.

Un médicament apporté par le père de l'enfant est pris à trois reprises et finit enfin par faire effet. Comme débarrassé du mal qui le rongait, le corps de Betula semble alors se transformer progressivement durant la nuit et les jours qui suivent :

На третью ночь у больной сделалась сильная испарина; всё тело её горело и чесалось нестерпимо; заметили выступающую сыпь. На другой день вся она покрылась сыпью; тяжесть в голове и слабость, которую она чувствовала, миновались, и ей захотелось есть. То, что она ела, в первый раз со времени её болезни, показалось ей вкусным; она могла сойти с постели сама; и кроме сыпи, которая очень чесалась, она чувствовала себя совершенно здоровою.

À l'instar d'Artëm, Betula sort de sa mue grandie, comme si sa léthargie avait servi d'étape transitoire lui permettant de passer du statut de petite fille à celui de jeune femme en âge de se marier :

Сыпь, выступившая на Бетуле, через несколько дней совсем прошла, и девочка стала здорова по-прежнему. Она вырастала на утешение родителей и год от году становилась добрее и прекраснее; даже посторонние люди не могли не радоваться, глядя на нее. В угольщиковой хижине время быстро летело. Бетула прыгала в совершенный возраст, и вместе с матерью смотрела за всем домашним хозяйством.

L'exemple de *Betula* pourrait de ce point de vue être rapproché de celui de *La Tsarevna morte* et de *La Tsarevna endormie*, chacune des protagonistes franchissant un pas supplémentaire vers le mariage à la suite de leur long sommeil. L'analogie avec la chrysalide semblerait à propos ici, en particulier lorsque l'on compare ces derniers exemples avec la métamorphose de la chenille telle qu'elle est racontée par Odoevskij dans son conte :

Долго трудился над ней; наконец, скинул с себя свою узорчатую шубку, примолвив: «Там в ней не будет нужды», и заснул сном спокойным. Не стало червячка, лишь на листке качались его безжизненный гробок и свёрнутая в комок шубка.

Но недолго спал червячок! Вдруг он чувствует — забилося в нём новое сердце, маленькие ножки пробились из-под брюшка и на спинке что-то зашевелилось; ещё минута — и распалась его могила. Червячок смотрит: он уже не червяк; ему не надобно ползать по земле и цепляться за листки; развились у него большие, радужные крылья, он жив, свободен; он гордо поднимается на воздух.

À la question de savoir si la fonction transitoire du sommeil s'observe ailleurs que dans *La Poule noire*, la réponse est par conséquent largement positive. Le rôle du sommeil, au sein du conte littéraire russe de la période romantique, est par conséquent d'assurer une transition, un passage, d'être un intermédiaire.

Par ailleurs, de la même manière que dans le conte de Pogorel'skij, cette fonction est opérante sur différents plans : le sommeil peut en effet servir de passage entre les cadres ordinaire et extra-ordinaire, exactement comme l'espace naturel (quitte parfois à se confondre avec lui). S'endormir, ou à l'inverse rester la seule personne éveillée permet également d'accéder à une temporalité alternative et intermédiaire, dont les proportions indéfinies donnent la possibilité d'agir librement dans un espace-temps à part. La transition ne s'opère néanmoins pas seulement sur le plan spatio-temporel, mais aussi

D. Le sommeil et son rapport à l'espace

narratif, le sommeil contribuant à structurer le récit tant par sa disposition naturelle à la fonction d'ellipse, que par sa capacité à diviser l'histoire en plusieurs étapes. Enfin, le sommeil se présente aussi comme un état transitoire intimement lié au développement des personnages et sert, dans de plus rares cas, de porte d'accès vers le monde intérieur des protagonistes.

Ces différents types de transitions, comme nous avons pu le constater, peuvent agir simultanément et ne s'excluent pas mutuellement. Tous les auteurs de contes littéraires, néanmoins, n'utilisent pas systématiquement le sommeil de la même manière, ni n'emploient sa fonction transitoire sur les mêmes plans. Ces disparités n'invalident en aucun cas l'impression de récurrence formulée au début de notre analyse. Une explication potentielle à cette fréquence significative serait la convergence naturelle entre le genre du conte littéraire, qui nécessite des transitions rapides entre lieux, temporalités, statuts de personnages et étapes de récits, et les caractéristiques propres au sommeil, qui en font un mode idéal de transition.

Nous pouvons voir en effet que même si le sommeil n'agit pas toujours comme intermédiaire sur le même plan, chacune de ses occurrences au sein des contes littéraires étudiés présente des similitudes.

La première est le fait que le sommeil est un passage qui ne nécessite pas de déplacement conscient de la part du personnage endormi (ou de celui qui reste éveillé). Nous l'observons dans la façon dont Alěša change de cadre sans quitter son lit, ou encore lorsqu'il rejoint le dortoir à partir du monde souterrain par le simple fait de s'endormir. Il en va de même pour Miša, qui parvient à changer de cadre sans jamais quitter véritablement son salon. D'autres exemples seraient encore Gvidon ou Ivan le jeune sergent, pour qui l'espace environnant change sans qu'ils n'aient besoin de se déplacer. De ce point de vue, nous pourrions dire que le sommeil a pour particularité d'opérer une transition sans engager la responsabilité ou même la volonté des personnages concernés.

Vient ensuite la structure en trois parties du sommeil, que nous avons eu l'occasion de mentionner précédemment. Ce découpage caractéristique, que l'on pourrait schématiser en une ligne de longueur variable délimitée par deux points fixes, fait que le

sommeil peut autant servir d'ellipse qu'ouvrir un espace-temps alternatif, à partir du moment où son point d'entrée (l'endormissement) et son point de sortie (le réveil) sont présents, ou au moins suggérés. Le sommeil présente alors pour avantage de toujours maintenir une continuité au sein du récit, quelle que soit la distance qui sépare les deux points qui le délimitent, qu'il s'agisse de plusieurs pages ou de quelques mots.

Il convient, enfin, d'évoquer la proximité entre le sommeil et la mort. L'analogie entre les deux états se devine en effet chaque fois que l'un ou l'autre est évoqué au cours d'un conte. Cette relation dépasse néanmoins régulièrement le niveau de la métaphore, comme nous l'observons par exemple dans *La Tsarevna morte*, où le sommeil et la mort de la protagoniste se confondent en un même état :

Перед ним, во мгле печальной,
Гроб качается хрустальный,
И в хрустальном гробе том
Спит царевна вечным сном.
И о гроб невесты милой
Он ударился всей силой.
Гроб разбился. Дева вдруг
Ожила. Глядит вокруг
Изумленными глазами,
И, качаясь над цепями,
Привздохнув, произнесла:
«Как же долго я спала!»

Un parallèle identique, quoique moins développé, est employé par Žukovskij dans le *Loup Gris*, la réplique d'Ivan alors qu'il est ramené à la vie par son camarade étant sensiblement la même que celle de la princesse du conte de Puškin :

[...] его он вспрыснул
Живой водой — и он открыл глаза,
Пошевелился, потянулся, встал
И молвил: «Как же долго проспал я!» —
«И вечно бы тебе здесь спать, Иван-
Царевич, — Серый Волк сказал, — когда б
Не я; [...]

En revenant sur le passage précédemment cité de *La Chenille*, nous voyons qu'Odoevskij met lui aussi sur le même plan le sommeil et la mort du petit insecte,

utilisant sa métamorphose en papillon comme une transposition de la montée au ciel des humains après leur entrée dans la tombe.

Dans d'autres contes, en revanche, le lien entre mort et sommeil n'est pas aussi clairement exploité, mais se devine aisément par la manière dont la fonction transitoire du sommeil est employée. Dans *Le Cadavre sans propriétaire*, pour citer à nouveau Odoevskij, nous voyons par exemple que le sommeil suggéré du protagoniste (causé par son ivresse) lui permet d'entrer en contact avec le spectre à qui le corps entreposé dans l'isba appartient. L'endormissement s'apparente alors aussi à une transition vers un autre plan de l'existence, ou plus précisément à un rapprochement vers l'au-delà sans aller jusqu'à un franchissement complet de la frontière. Cet exemple rappelle alors beaucoup la scène onirique dépeinte dans *Baba-Âga* par Nekrasov, ainsi que les visites de Nikita Vdovinič dans le monde des morts. Précisons en effet que si le protagoniste dort dans la journée afin de se rendre au cimetière du village pendant la nuit, il entre toujours en contact avec les squelettes vivant sous terre en s'allongeant sur la tombe de son père, comme pour feindre autant la mort que le sommeil.

Tandis que le sommeil a valeur de petite mort, le réveil, quant à lui, joue de son côté le rôle métaphorique d'une résurrection, comme pour Betula, les protagonistes de *La Princesse Morte* et de *La Tsarevna endormie*, ou même Alěša, redevenu bon et sage à l'issue de ses six semaines de convalescence¹.

L'emploi du sommeil comme transition par les auteurs de contes littéraires ne doit donc pas être considéré comme un choix de facilité, ou une simple décision d'ordre pratique. Le sommeil dispose en effet de pouvoirs qui lui sont propres et avec lesquels il est nécessaire de composer lorsqu'il est utilisé. De la même manière que l'usage des espaces naturels entraîne une mise en avant de la nature en général, l'emploi du sommeil dans le conte littéraire s'accompagne de plusieurs images et thématiques que

1 Il est intéressant de noter à ce sujet que même si la mort n'est pas mentionnée dans le conte de Pogorel'skij, elle semble être évoquée de plusieurs manières, en plus de l'analogie avec le sommeil. Dans son article « Le motif de la nourriture et ses fonctions dans le conte littéraire russe pour enfants au XIXe siècle », Margarita Kouzmina dresse par exemple un parallèle entre le monde souterrain dépeint dans *La Poule noire* et le monde des morts à partir de différents éléments disséminés le long du récit.

Margarita Kouzmina, « Le motif de la nourriture et ses fonctions dans le conte littéraire russe pour enfants au XIXe siècle », *Revue russe*, P., n°44, 2015, p. 87-95.

les auteurs sont disposés à exploiter selon leurs préférences. Au même titre que la nature et son rapport à l'humain, le sommeil et ce qui gravite autour de lui (la nuit, les rêves, l'intimité) figure par ailleurs comme un sujet particulièrement attractif d'un point de vue romantique. Certes le sommeil ne fait pas l'objet d'un développement aussi marqué que la nature, mais comme les objets magiques, il se présente comme un vecteur important de la création du conte, car c'est en partie à travers lui et son rôle médiateur que les auteurs parviennent à structurer leur conte comme ils le souhaitent.

Chapitre 4. Profondeur(s) du récit

Parler de profondeur psychologique lorsqu'il est question de personnages de contes peut à première vue sembler surprenant, dans la mesure où ce sont plutôt par leurs actions et leurs mésaventures que nous serions tentés de les caractériser ; bien plus, du moins, que par les sentiments qui les traversent ou la complexité de leurs motivations.

Dans son étude des contes populaires européens¹, Max Lüthi parle à ce sujet d'« absence de profondeur² » pour désigner la manière dont les sentiments des personnages ne sont presque jamais exprimés ou évoqués au cours du récit. Le chercheur explique que le genre favorise plutôt la mise en avant d'actions par lesquelles les traits de caractère, comme la compassion et la crédulité, ou les sentiments, comme l'amour, se devinent sans avoir besoin d'être désignés comme tels. Lorsqu'il ne s'agit pas d'un acte, c'est l'échange ou le don d'un objet qui sert de marque d'attachement entre les personnages, se substituant ainsi au partage de sentiments profonds. Lüthi résume ses observations de la façon suivante : « Tout ce qui touche au domaine des sentiments est absent des personnages de contes populaires, qui par conséquent ne disposent d'aucune profondeur psychologique³. » À noter que ce discours n'a pas de connotation négative vis-à-vis des personnages qu'il désigne, mais a pour objectif de souligner le caractère uni-dimensionnel du monde dépeint au sein du conte populaire.

1 Max Lüthi, *The European folktale: form and nature* (1947, Traduction de John D. Niles), Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1982.

2 Le terme initial allemand (« Flächenhaftigkeit ») a été traduit en anglais par « Depthlessness » (Lüthi, *op. cit.*, p. 11). Nicole Belmont (*op. cit.*, 2017, p. 27), en citant Lüthi, fait le choix de parler d'« absence de profondeur », terminologie que nous reprenons ici.

3 « The whole realm of sentiment is absent from folktale characters, and as a result they lack all psychological depth. » (Lüthi, *op. cit.*, p. 13)

Ce postulat pourrait facilement être projeté sur le genre du conte dans son ensemble, notamment car une partie des textes sur lesquels Lüthi s'appuie provient des recueils des Grimm, qui comme nous l'avons souligné ont acquis avec le temps une représentativité importante au point de servir de référence pour désigner le conte dans sa forme la plus générique.

En ce qui concerne les contes littéraires russes de la période romantique, en revanche, la situation paraît bien différente de celle décrite par Lüthi. S'il est vrai que le sujet principal des textes étudiés porte plutôt sur le récit et son déroulement, on ne peut pas dire pour autant que les sentiments en sont totalement absents, et encore moins que les personnages y sont dépourvus de profondeur psychologique. Difficile par exemple d'ignorer la façon dont Pogorel'skij s'attarde à plusieurs reprises sur les doutes et les réflexions de son protagoniste Alěša, ou de ne pas prendre en considération les nombreux détails qu'offre le narrateur de *Princesse Miluša* à propos des pensées de Vseslav et des personnages qui l'entourent. Difficile également de ne pas remarquer les sentiments intenses exprimés par les nombreux personnages de *Baba-Āga*, tout comme les discours passionnés d'Ivan à l'encontre d'Elena dans le conte théâtral de Āzykov. Sur l'ensemble des textes étudiés, les exemples de ce type se révèlent finalement relativement nombreux et équitablement répartis parmi les œuvres des différents auteurs.

Si l'on s'appuie sur le raisonnement de Lüthi, le fait que certains événements intra-diégétiques puissent avoir un impact émotionnel sur les personnages voudrait dire qu'il existe au sein du conte une dimension supplémentaire. Cette autre dimension, que Lüthi illustre par l'idée de profondeur, permettrait d'une part de relier les personnages entre eux au moyen de rapports affectifs individualisés, et d'autre part de les associer plus étroitement au cadre spatio-temporel dans lequel ils évoluent en les attachant émotionnellement à ce dernier ainsi qu'en les rendant capables d'interpréter ce qui s'y produit de manière active et sensible.

À ce stade, le degré de profondeur psychologique des personnages des contes littéraires russes reste néanmoins encore à déterminer. Pour reprendre l'image de Lüthi, nous ne savons pas vraiment à quel point les auteurs de contes littéraires s'aventurent

sous la surface du monde qu'ils construisent, ni l'effet concret que cet approfondissement provoque sur le récit.

A. Sentiments et sensibilité des personnages

Une première piste que nous proposons d'explorer est celle des sentiments exprimés par les personnages. Sur l'ensemble des contes étudiés, les sentiments ont pour caractéristique récurrente de faire l'objet d'une extériorisation importante, tant par le discours (comme les déclarations d'amour), que par la description de réactions corporelles.

Au sein des contes étudiés, les pleurs sont l'exemple le plus fréquent et représentatif de ce type de démonstrations de sentiments.

Un premier extrait, tiré de *La Tsarevna morte* et mettant en scène le prince Elisej, illustre bien la manière dont les sentiments s'invitent au sein du récit par le biais des larmes. Suite à l'éviction de la protagoniste, chassée par sa belle-mère et par la suite déclarée disparue, le jeune fiancé part à la recherche de sa promise. Alors que celle-ci est laissée pour morte après avoir goûté à la pomme empoisonnée, le prince continue de parcourir le monde dans l'espoir de la retrouver. Cette quête, d'abord infructueuse, finit par plonger le prince dans une peine profonde :

За невестою своей
Королевич Елисей
Между тем по свету скачет.
Нет как нет! Он горько плачет,
И кого ни спросит он,
Всем вопрос его мудрен;
Кто в глаза ему смеется,
Кто скорее отвернется;

Dans cet extrait, les pleurs n'interviennent pas en réponse à un échec ponctuel. Au contraire, la manière dont ils sont présentés suggère qu'ils expriment une peine étendue dans le temps. Le discours indirect libre en début de vers sert quant à lui à vocaliser la détresse et le sentiment d'impuissance ressentis par le prince. Cette peine est d'autant plus justifiée et significative qu'elle figure comme le dernier lien reliant le prince à sa fiancée. Les sentiments éprouvés par Elisej et illustrés par ses larmes rappellent en effet

que lui et la princesse s'étaient confié leur amour respectif au début du récit¹. Le chagrin du prince témoigne ainsi de l'amour encore vivant qu'il ressent pour la princesse et met au jour le lien invisible que les deux personnages partagent malgré la distance qui les sépare.

Un lien affectif similaire s'observe dans un autre conte de Puškin, *Le Tsar Saltan*. Cette fois les larmes expriment un sentiment de joie. Elles sont versées par le personnage éponyme lors de ses retrouvailles avec sa femme et son fils, qui avaient à son insu été chassés du palais par les tantes et la grand-mère du prince :

Царь глядит — и узнаёт...
В нём выиграло ретивое!
«Что я вижу? что такое?
Как!» — и дух в нём занялся...
Царь слезами залился,
Обнимает он царицу,
И сынка, и молодицу,
И садятся все за стол;
И весёлый пир пошел.

La présence de ces larmes est d'autant plus notable qu'elles n'interviennent qu'à la toute fin du conte, tandis que la séparation entre Saltan, son fils et la tsarine se produit au début du récit. Les péripéties intermédiaires étant, comme nous l'avons précédemment évoqué, particulièrement longues et répétitives, le sujet de l'attachement du tsar envers son épouse et Gvidon se voit longuement reléguée au second plan. Si d'ailleurs les efforts du prince pour faire venir Saltan jusque sur son île montrent qu'il désire retrouver son père, la famille disparue du tsar n'est jamais évoquée lors des scènes où ce dernier apparaît, ce qui laisse à penser que le lien qui les relie à elle est de son côté rompu ou oublié. Or l'apparition des larmes à la toute fin du récit révèle l'existence des sentiments profonds du tsar et réactualise par la même occasion le lien d'amour familial entre les personnages principaux.

Le thème de l'amour paternel est également exploré par Žukovskij dans *Le Tsar Berendej*. Par rapport à Puškin, le poète explore de manière plus approfondie les pleurs du père du protagoniste en les associant à un sentiment plus complexe conjuguant peine

1 Cet élément est ce qui distingue le plus le conte de Puškin de celui des Grimm, comme le souligne justement Zueva (Т. В. Зуева, *Сказки А. С. Пушкина*, М., Просвещение, 1989, s. 100.)

et regret. Plusieurs vers servent ainsi à raconter la manière dont le tsar Berendej appréhende le jour où Košej viendra lui retirer son fils ainsi que la perplexité de son entourage, qui ignore les raisons de sa profonde tristesse :

Царь догадался и ахнул.
«Вот оно то, чего я не знал! Уморил ты, проклятый
Демон, меня!» Так он подумал и горько, горько заплакал;
Все удивились, но слова никто не промолвил. Младенца
На руки взявши, царь Берендей любовался им долго,
Сам его взнес на крыльцо, положил в колыбельку и, горе
Скрыв про себя, по-прежнему царствовать начал. О тайне
Царской никто не узнал; но все примечали, что крепко
Царь был печален — он все дожидался; вот придут за сыном;
Днем он покоя не знал, и сна не ведал он ночью.

À noter que la détresse émotionnelle du tsar Berendej ressemble de très près à celle ressentie par le père de la protagoniste de *La Princesse Endormie*. Nous y retrouvons en effet, à défaut des larmes, une image similaire d'un tsar ayant perdu la faim et le sommeil en raison de sa crainte de perdre son enfant :

Скрылась гостья. Царь грустит;
Он не ест, не пьет, не спит:
Как от смерти дочь спасти?

Bien que les sentiments du tsar ne soient pas autant explorés ici que dans *Le Tsar Berendej*, ce passage présente pour intérêt de figurer comme un ajout de Žukovskij par rapport aux versions antérieures ayant pu lui servir de modèle, comme celle des Grimm ou de Perrault. En plus de reprendre la ligne principale du récit, le poète aurait donc choisi d'apporter en supplément quelques vers ayant pour sujet les sentiments éprouvés par le tsar, peut-être pour apporter une nouvelle profondeur à son texte ainsi qu'aux personnages qui y figurent.

Ce n'est en tout cas pas la seule fois où Žukovskij procède à un ajout de ce type. On peut en effet aussi penser aux derniers vers du *Chat Botté*, enrichis de quelques mots portant cette fois sur une éventuelle mélancolie de l'animal alors qu'il voit le temps passer et repense à ses beaux jours¹ :

1 À titre indicatif, le conte de Perrault s'arrête ainsi : « Le Chat devint grand Seigneur et ne courut plus après les souris que pour se divertir. »

[...] Он бросил
Ловить мышей, а если и ловил,
То это для того, чтобы немного
Себя развлечь и сплин, который нажил
Под старость при дворе, воспоминаньем
О светлых днях минувшего рассеять.

Ce « spleen », vraisemblablement romantique, auquel le Chat Botté est confronté peut sembler caricatural, d'autant que cet ajout ne coïncide pas avec d'autres modifications que Žukovskij aurait pu apporter afin de donner une profondeur notable à l'ensemble de son récit. Autrement dit, la sensibilité du personnage ne se manifeste qu'à la fin du conte, et ne révèle, contrairement aux larmes du tsar Saltan, aucun lien ou sentiment enfoui tout au long de l'histoire. Pour cette raison, la mélancolie du personnage apparaît comme soudaine, voire même artificielle. Pour autant, il est indéniable que ces quelques vers supplémentaires contribuent, même grossièrement, à introduire au sein du texte (ou du moins à sa conclusion) une dimension nouvelle.

Pour en revenir aux pleurs, ceux figurant dans *Le Petit Cheval bossu* peuvent également être évoqués. Ils se distinguent des contes de Puškin et de Žukovskij par leur régularité, au point de servir d'étape récurrente dans la structure cyclique du conte.

Il faut dire qu'Ivan est un personnage qui pleure souvent. Plus précisément, ses larmes surviennent systématiquement après ses entrevues avec le tsar, une fois que ce dernier lui ordonne d'accomplir une quête dans les jours qui suivent sous peine d'être exécuté. Même s'ils sont motivés par la peur, ces pleurs n'ont pas nécessairement pour effet d'ajouter un ton grave et sérieux au conte. En réalité, Ivan pleure pour la première fois face au tsar car ce dernier le surprend en train de mentir à propos de la plume de l'oiseau de feu qu'il dit ne pas avoir en sa possession. Le protagoniste figure alors davantage comme un enfant pris en flagrant délit de mensonge par un adulte que comme un homme condamné à mort ; les larmes d'Ivan sont d'ailleurs identiques à celles qu'il verse lorsque le cheval le réprimande pour s'être laissé piéger par la tsar-devitsa et avoir manqué l'occasion de la capturer. Les pleurs récurrents du protagoniste sont par conséquent aussi légers qu'ils sont tragiques, leur gravité dépendant surtout de la façon dont ils sont reçus au cours de la lecture. Ce que dévoilent en revanche clairement les

larmes du jeune héros est le lien étroit qu'il partage avec le cheval bossu, toujours pris d'empathie lorsqu'il voit son compagnon revenir à lui en pleurant :

[...] Иван заплакал
И пошёл на сеновал,
Где конёк его лежал.

Горбунок, его почуя,
Дрягнул было плясовую;
Но, как слёзы увидал,
Сам чуть-чуть не зарыдал.

En attirant la compassion du cheval, les pleurs du protagoniste, par leur récurrence, semblent grandement contribuer à faire de l'animal le compagnon d'Ivan plutôt que son serviteur. En effet, à chaque fois que le cheval offre son aide au héros, c'est en grande partie pour le soulager de sa peine, c'est-à-dire en réaction à ses larmes, et non pour lui obéir aveuglément.

Par rapport aux contes précédemment cités, les pleurs figurant dans le conte de Eršov se distinguent également par le fait qu'ils ne sont pas réservés au seul protagoniste. Les larmes des dauphins, incapables de trouver la grémille pour obéir aux ordres du tsar-baleine, en offrent un premier exemple ; cependant, un passage plus intéressant reste celui des larmes de joie et de soulagement de la Lune lorsqu'elle apprend que sa fille, la tsar-devitsa, est toujours en vie :

Месяц с радости заплакал,
Ну Ивана обнимать,
Целовать и миловать.

La réaction du personnage est d'autant plus notable qu'elle s'accompagne d'un discours détaillant les raisons qui la motivent :

Оттого-то, видишь, я
По три ночи, по три дня
В тёмном облаке ходила,
Всё грустила да грустила,
Трое суток не спала.
Крошки хлеба не брала.
Оттого-то сын мой красный
Завернулся в мрак ненастный,
Луч свой жаркий погасил,
Миру Божью не светил:
Всё грустил, вишь, по сестрице,
Той ли красной Царь-девице.
Что, здорова ли она?
Не грустна ли, не больна?

Les éléments servant à illustrer la peine de la Lune (la perte de la faim et du sommeil) rappellent beaucoup ceux employés par Žukovskij, mais la différence est ici qu'ils concernent des astres célestes personnifiés, autrement dit des entités surnaturelles. Tels qu'ils sont représentés dans le conte de Eršov, les sentiments, en plus de ne pas être réservés au protagoniste, ne sont donc pas non plus limités au monde ordinaire et aux personnages qui en font partie. Au contraire, la capacité de ressentir des émotions s'inscrit plutôt dans une forme d'universalité, au point de pouvoir même faire vaciller des figures célestes. Dans *Le Petit Cheval bossu*, la profondeur psychologique des personnages se manifeste donc à travers différents intermédiaires au fil de la lecture. L'impression de profondeur se voit par conséquent régulièrement actualisée tout au long de l'histoire.

Notons également que par rapport aux larmes d'Ivan, celles que verse la Lune sont plus susceptibles d'être prises au sérieux. La raison se trouve sans doute dans le fait que ces pleurs, comme dans *Le Tsar Saltan*, permettent de révéler le lien affectif familial que partagent la Lune et le Soleil avec la tsar-devitsa. La profondeur des sentiments éprouvés peut donc varier en fonction du contexte dans lequel ils sont exprimés ainsi que de la manière dont ils sont dépeints.

Comme Eršov, Zontag s'emploie elle aussi à donner aux sentiments décrits un caractère tantôt léger, tantôt sérieux. À défaut de le faire dans un même conte, l'écrivaine change plutôt de tonalité d'un texte à l'autre. Dans *Dame Bouleau*, par

exemple, les larmes des personnages laissent peu de doute quant à leur caractère tragique. Elles surviennent en effet lors de la léthargie de Betula, devenue si faible qu'il semble que ses derniers jours approchent. Dans ce contexte, le comportement des parents marque par son sérieux, le père ne pouvant se retenir de verser des larmes pour sa fille alors qu'il travaille dans la forêt, tandis que la mère reste à pleurer au chevet de son enfant :

В таком мучительном беспокойстве прошло две недели. Однажды, вечером, угольщик сидел в лесу подле своей угольной ямы и, проливая слезы, думал, как безотраднa будет жизнь его, если Богу угодно будет лишить его Бетулы. которую он любил еще больше прежнего, с тех пор, как она исправилась. [...] Жена его сидела, вся в слезах, подле постели дочери.

Dans *Le Fouet dans la sacoche*, en revanche, l'expression des sentiments sert également de ressort comique, comme lorsque Erema se prend un coup de sabot de la part de l'âne qu'il a ramené chez lui pour le montrer aux autres villageois, pensant qu'il s'agit toujours de celui capable de produire de l'or :

Ерема, получа сильный удар, отлетел на несколько шагов от осла и повалился на пол. Все присутствующие громко хохотали; а Ерема плакал, не от боли, а от стыда и горя¹.

Si les pleurs du protagoniste révèlent le sentiment de honte et de peine qu'il éprouve, les rires de l'assistance atténuent le sérieux de la situation. L'infortune du personnage prend ainsi les traits d'une punition méritée, après la naïveté dont il a fait preuve lors de son passage à l'auberge où son animal a été échangé. De ce point de vue, les pleurs de Erema, à mi-chemin entre le tragique et le comique, sont similaires à ceux du couple d'aubergistes, à leur tour punis par Ivan à la fin du conte pour leur cupidité et les vols qu'ils ont commis :

Но кнутик не отставал; он всюду гонялся за ними, не переставая их бить изо всей силы. Набегавшись везде, они возвратились к Ивану, и с горькими слезами, и жалостным воплем, просили его унять свой кнутик².

1 А. Н. Зонтаг, *op. cit.*, с. 214.

2 А. Н. Зонтаг, *op. cit.*, с. 225.

Tels qu'ils sont dépeints dans les contes de Zontag, les pleurs ne servent donc pas le même objectif : si dans *Dame Bouleau* leur présence sert surtout à insister sur l'amour que partagent Betula et ses parents, les pleurs dans le *Fouet dans la sacoche* renforcent plutôt le caractère comique de certaines scènes.

Quelle que soit la fonction prêtée aux larmes, cependant, il nous paraît important de distinguer l'approche de Zontag de celle, par exemple, de Žukovskij dans *Le Chat botté*. On ne peut en effet parler ici de larmes « artificielles », qui ne serviraient qu'à donner une impression de profondeur psychologique. Au contraire, les pleurs tels qu'ils figurent dans les contes de Zontag ont pour point de commun de toujours entrer en résonance avec la personnalité élaborée des personnages qui les versent.

Nous évoquions par exemple dans notre précédent chapitre¹ le fait que le couple de propriétaires de l'auberge du *Fouet dans la sacoche* est doté de traits de caractères bien établis, élaborés au moyen de discours riches et récurrents. L'accent le plus notable porte sur les intérêts personnels que chacun imagine dans l'usage des objets magiques rapportés par les protagonistes. L'épouse voit par exemple dans la nappe magique un moyen de pouvoir toujours servir un repas aux visiteurs, et donc d'assurer la pérennité de leur entreprise, tandis que le mari se réjouit d'avoir l'âne en sa possession car il lui permettra de payer la reconstruction de son auberge. Ces raisonnements logiques et empiriques dessinent les contours d'une profondeur psychologique et d'une individualité forte propres aux deux personnages. Les larmes versées à la fin du conte ne sont par conséquent pas de façade, comme le seraient celles d'un antagoniste implorant la clémence du héros. Au contraire, elles sont reçues comme le signe d'un changement profond de leur état psychologique, signifié par le sentiment de honte qu'ils expriment à la fin du récit. L'expiation de leurs actes figure alors comme le point final de leur évolution individuelle, au même titre que plusieurs autres personnages issus de contes écrits par Zontag.

Les temps réservés à l'expression des sentiments dans le conte littéraire n'interviennent donc pas forcément de manière isolée ou ponctuelle, mais sont

1 Nous parlons plus précisément de la sous-partie C du troisième chapitre de la partie 2.

également susceptibles de trouver un sens supplémentaire par le renfort d'un appareil contextuel élaboré.

La Poule noire serait selon nous l'exemple le plus représentatif en la matière. Dans ce conte, les sentiments éprouvés par le protagoniste se caractérisent par leur intensité, grandement amplifiée par le contexte dans lequel ils sont versés. Ce contexte, en plus de comprendre la trame du récit, inclut également l'évolution psychologique du personnage, ainsi que le filtre apporté par sa subjectivité au sein de la narration.

Alěša, en sa qualité d'enfant âgé d'à peine une dizaine d'années, est un personnage très sensible qui extériorise la majorité de ses sentiments de manière éloquente. Tout au long de l'histoire qu'il vit avec la poule noire, l'enfant éprouve une série d'émotions fortes. Celles-ci bénéficient d'une place importante au sein de la narration, tant par leur récurrence que par la manière dont le narrateur les désigne clairement. Une accélération de cet apport émotionnel au récit s'observe dans la seconde partie du conte, après l'acquisition par Alěša de la graine de chanvre magique. Détenteur d'un objet capable de le rendre supérieur à son entourage, l'enfant change et se voit partagé entre de nombreux sentiments, parfois contradictoires. La perte de la graine figure comme l'événement le plus douloureux pour Alěša, écrasé sous une avalanche de sentiments qu'il extériorise malgré lui par d'intenses sanglots.

Le premier épisode survient alors même qu'il est interrogé par son instituteur, mais réalise qu'il n'est pas capable de lui répondre :

Алеша сам не знал, чему приписать такую странность, всунул руку в карман, чтоб ощупать семечко... но как описать его отчаяние, когда он его не нашел! Слезы градом полились из глаз его... он горько плакал и все-таки не мог сказать ни слова.

Si les larmes amères du couple d'aubergistes pouvaient faire rire, celles d'Alěša suscitent plutôt la compassion, quand bien même la situation dans laquelle il se retrouve est uniquement le résultat de son insolence. Aussitôt puni par l'instituteur, l'enfant est enfermé seul dans le dortoir. Ses larmes continuent de couler, mais cette fois la détresse qu'il éprouvait au départ se précise en une combinaison de regret, de honte et de

frustration. Chaque émotion est alors exprimée par les larmes de l'enfant et illustrée par une série de tournures exclamatives proches du discours indirect libre :

С поникшею головою, с растерзанным сердцем, Алеша пошел в нижний этаж, в спальные комнаты. Он был как убитый... стыд и раскаяние наполняли его душу! Когда чрез несколько часов он немного успокоился и положил руку в карман... конопляного зернышка в нем не было! Алеша горько заплакал, чувствуя, что потерял его невозвратно!

L'une des particularités de *La Poule noire* que laisse entrevoir cet extrait est le fait que les larmes du protagoniste s'inscrivent plus largement dans un phénomène de corporalisation des sentiments qu'il éprouve. La poitrine serrée ou l'incapacité de parler sont autant de détails fournis par le narrateur qui permettent de matérialiser et, littéralement, de donner corps à ce que l'enfant ressent.

Les larmes d'Alěša figurent ainsi surtout comme l'expression de sa grande sensibilité, une qualité qu'il ne parvient pas à contrôler ni parfois même à comprendre. Ses pleurs parlent pour lui, comme le montre la scène des adieux, à la fin du conte :

[Алеша] стыдился открыть глаза, а между тем слезы из них выкатывались и текли по его щекам... [...] — Алеша! — сказал министр. — Я вижу, что ты не спишь... Прощай! Я пришел с тобою проститься, более мы не увидимся!.. Алеша громко зарыдал. [...] — Алеша! — сказал сквозь слезы министр. — Я тебя прощаю; не могу забыть, что ты спас жизнь мою, и всё тебя люблю, хотя ты сделал меня несчастным, может быть, навеки!..

Les larmes versées par la poule, qui jusqu'alors figurait comme un personnage insaisissable et onirique, répondent à celles de l'enfant, faisant de la scène un instant grave et déchirant. La peine de l'animal est d'autant plus forte qu'elle est amplifiée par le chagrin qu'éprouve le peuple souterrain tout entier, la poule lui servant pour la dernière fois de porte-parole :

Еще в течение нынешней ночи король с целым народом своим должен переселиться далеко-далеко от здешних мест! Все в отчаянии, все проливают слезы. Мы несколько столетий жили здесь так счастливо, так покойно!..

Si la tonalité tragique de cet épisode ne fait aucun doute, le fait que tout soit raconté en partie par une description des sentiments d'un enfant permet d'éviter que l'effusion de sentiments ainsi décrite prenne un caractère excessif ou caricatural. Il faut dire que du point de vue de l'intrigue, cette scène d'adieu est lourde de sens et joue un rôle crucial dans l'évolution d'Alěša, puisqu'elle concrétise l'impact causé par les actions qu'il a commises. Rappelons en effet que bien qu'elles résonnent entre elles, les larmes ne sont pas versées pour la même raison : celles de la poule et du peuple souterrain soulignent leur statut de victime, tandis que celles d'Alěša rappellent qu'il est le responsable de ce malheur. Les pleurs de l'enfant figurent par conséquent aussi comme la première étape de sa repentance, raison pour laquelle la poule invite Alěša à sécher ses larmes et à redevenir le gentil garçon qu'il était avant qu'elle ne le quitte.

En comparant les différentes situations où elles sont mentionnées, nous voyons donc que les larmes des personnages servent à exprimer une vaste palette de sentiments, allant du chagrin à la joie, en passant par la honte ou la peur. Lorsqu'un personnage pleure, les émotions qu'il éprouve se voient matérialisées, corporellement, d'une part, et également sur le plan narratif. Quelle que soit la situation, le lexique employé se révèle quant à lui presque toujours le même : il peut tout simplement s'agir des verbes « pleurer » (*plakat'*) ou « sangloter » (*rydat'*) et leurs dérivés, ou bien d'une mention des larmes (*slězy*) que le personnage essuie ou laisse couler sur son visage. Cette récurrence lexicale s'ajoute à un second point commun que partagent les pleurs présents dans les différents contes, celui d'interrompre plus ou moins brièvement le cours du récit en introduisant un temps narratif (pour ne pas dire une description) uniquement consacré à l'expression des sentiments du personnage.

Si la méthode d'expression reste la même, le degré d'emphase autour des sentiments exprimés, quant à lui, peut en revanche beaucoup changer d'un texte à l'autre, tout comme la gravité qui leur est accordée. Mais la plupart du temps, le contexte intradiégétique se révèle être une donnée indispensable pour cerner pleinement les raisons qui motivent le déclenchement des pleurs. Ceux-ci ne se réduisent donc pas à une simple réaction instinctive ou à un ressort comique ; au contraire, les pleurs font sens sur le plan psychologique par rapport à ce que vit ou a vécu le personnage qui les verse.

En ce qui concerne le rôle des pleurs par rapport à la trame principale du récit, enfin, nous pouvons dire que leurs interventions se font très majoritairement dans le flux de l'histoire. En d'autres termes, si les passages qui les concernent disposent d'une fonction structurelle clé, dans la mesure où ils participent à donner une profondeur supplémentaire au monde intra-diégétique, on ne peut dire pour autant qu'ils sont indispensables au bon déroulement de l'histoire. Retirer les pleurs ne changerait pas la ligne du récit, mais seulement la façon dont il est raconté.

Une exception serait toutefois le conte d'*Ašik-Kerib*, lorsque la mère du protagoniste, en apprenant la prétendue mort de son fils, « s'effondre, frappée d'un inexprimable chagrin » et « pleure à chaudes larmes¹ » la perte de son enfant. Au retour d'Ašik-Kerib dans son village sept ans plus tard, celui-ci retrouve sa mère, rendue aveugle par les larmes qu'elle a versées au cours des dernières années. La vieille femme, incapable de reconnaître son fils, pense parler à un inconnu du nom de Rašid et révèle par son discours et ses larmes que la peine causée par la disparition d'Ašik-Kerib est toujours présente :

«Раз говори, другой раз слушай, Рашид, — сказала она, — своими речами ты изрезал сердце мое в куски. Нынешнюю ночь я во сне видела, что на голове моей волосы побелели, а вот уж семь лет я ослепла от слез; скажи мне ты, который имеешь его голос, когда мой сын придет?» — И дважды со слезами она повторила ему просьбу.

Dans un premier temps, nous pourrions dire que de la même manière que dans *Le Tsar Saltan* ou *Le Cheval bossu* les larmes servent à témoigner l'attachement profond que la mère du protagoniste éprouve envers lui. Toutefois à la différence des autres contes, la cécité causée par les pleurs de la vieille femme a aussi pour particularité de jouer un rôle déterminant dans la résolution du conte.

Après avoir vu sa mère, Ašik-Kerib vient interrompre le mariage imposé à sa fiancée. L'homme y révèle son identité et explique avoir reçu l'aide d'une intervention divine, qui lui a permis de parcourir une très longue distance en l'espace d'une journée. Afin de

1 « В невыразимой тоске упала мать на одежды любимого сына и стала обливаться их жаркими слезами; »

prouver ses dires, le protagoniste accomplit un miracle en rendant la vue à sa mère, il est alors reconnu comme Ašik-Kerib et retrouve sa fiancée.

Dans ce conte, les larmes de la mère du protagoniste jouent par conséquent un rôle déterminant dans le déroulement du récit. L'histoire ne pourrait en effet être racontée sans mentionner les pleurs de la vieille femme, et donc de manière indirecte sa peine et le lien invisible qu'elle partage avec son fils. Une situation similaire s'observe également dans *Le Jeune sergent*, au moment où le protagoniste, certain que la mort l'attend, pense à sa patrie et à sa femme et essuie ses larmes avec le mouchoir remis plus tôt par cette dernière. En voyant l'objet, l'entité surnaturelle qui détient Ivan découvre qu'il est, en réalité, son gendre et choisit donc de l'épargner. Évoquer ces deux exemples permet de comprendre que l'emphase apportée aux sentiments des personnages par les pleurs demeure sensiblement présente, que ceux-ci jouent un rôle actif dans le déroulement du récit, ou non.

Il convient enfin d'évoquer le cas particulier des contes parodiques, dans la mesure où les sentiments y sont fréquemment exprimés de manière très vive, à grands renforts de descriptions ou d'expressions discursives visant à insister, parfois exagérément, sur l'intensité des émotions ressenties.

Du fait de sa forme théâtrale, *L'Oiseau de feu* se distingue des autres contes littéraires dans la façon dont les sentiments éprouvés par les personnages sont d'abord exprimés dans leur discours. Bien que la narration soit par définition absente de cette pièce, quelque chose d'approchant s'observe néanmoins à travers les rares didascalies, systématiquement employées pour signaler les pleurs des personnages. La scène dans laquelle Ivan réalise qu'il ne peut confier Elena au tsar Afron en raison de l'amour qu'il éprouve pour elle illustre bien les proportions exagérées que peuvent prendre les passages chargés en émotions dans ce conte :

Иван-царевич
(задумывается)

[...] Я полюбил... глубоко, вдохновенно,
На весь мой век прекрасную Елену...
И с ней расстаться! И ее отдать!..
Я сам умру! Мне легче умереть,
Чем одному скитаться по земле!
(Плачет.)

Серый волк
Не плачь, Иван-царевич!

Иван-царевич
Ах, мой добрый Волк!
Как мне не плакать? Слезы льются сами;
Мне тяжело, смертельно тяжело...
Я гибну... я лишусь моей Елены!

Елена плачет.

Les larmes du protagoniste, additionnées à son discours, accentuent le caractère tragique de la situation au point de le rendre exagéré. Les larmes, comme devenues contagieuses, finissent par toucher Elena, qui implore à son tour le loup de leur venir en aide, bien qu'elle ne connaisse en réalité Ivan que depuis quelques minutes.

Contrairement aux sentiments superficiels que nous avons vus précédemment, les sentiments éprouvés par les personnages sont ici dépeints comme si profonds qu'ils en deviennent ridicules et caricaturaux. Âzykov se sert donc de la focalisation autour des émotions des personnages comme d'un support supplémentaire à sa parodie. Dans son texte, les sentiments revêtent ainsi l'aspect d'effusions incontrôlées, surchargées de passion au point de contraster activement avec le contexte dans lequel ils s'inscrivent. La tonalité comique est ainsi maintenue et entretenue.

Cette approche qu'emploie Âzykov dans *L'Oiseau de feu* n'est pas commune à tous les contes littéraires parodiques. Nekrasov, par exemple, opte plutôt pour l'expression des sentiments dans deux tonalités contraires.

Le chagrin causé par l'enlèvement de Milovzora par Baba-Âga marque par exemple autant par son intensité que par son sérieux. Le poète s'attarde en effet très longuement

sur l'impact causé par la disparition de la fille du tsar sur son entourage. Comme dans *L'Oiseau de feu*, la peine des personnages est essentiellement vocalisée par un discours, dans le cas présent celui des parents de la malheureuse, affligés par la perte de leur enfant :

Царевны нет!.. Царевна с ней!
Тоскует царь. Сама себя
Царица в той беде винила:
"Охоту пламенно любя,
Не я ль и дочь к ней приучила,
Не я ль ей первая дала
Понять, что конь и что стрела?"-
Так плачет грустная царица.
"Где дочь, где солнце царь-девица?
Где царства лучшая звезда,
Любимый перл, куда, куда
Она так долго запропала?
Ее уж нет! Ее украла
Из ада присланная тварь!"-
Взывает так печальный царь.
И в непритворном сокрушении
Они рыдают день и ночь,
Надежды нет увидеть дочь,
Надежды нет ее спасенья!..

Là encore, le chagrin des personnages semble contagieux, puisque toute la capitale éprouve avec la famille du tsar une peine profonde, illustrée par des pleurs permanents et généralisés :

Мгновенно царского несчастья
Весть по столице пронеслась,
Слеза горячего участия
С глаз добрых подданных слилась,
Они все искренне любили
Царя и царскую семью,
Под их правленьем мирно жили,
Благословляя жизнь свою,
Довольны мудрым их правленьем,
И были тягостней своих
Несчастья царские для них.
Веселье общим сокрушеньем
Сменилось всюду; резвый смех
И кроткий мир покинул всех.

Cette fresque tragique débouche sur le cas spécifique du frère de Milovzora, présenté comme le plus profondément marqué par la disparition de sa sœur :

Но кто наиболее крушился,
В чью грудь всех глубже и сильнее
Удар нечаянный вонзился
И страшный след оставил в ней?
Всех больше горевал Булат,
Похищенной царевны брат.

Contrairement à ce que l'on observe dans le conte de Âzykov, les larmes et la peine des personnages ne sont pas caricaturées au point de susciter le rire. Sans ambiguïté, la tonalité du récit demeure donc particulièrement grave, entretenue par une succession de points de vue (les parents, le peuple, puis le frère) qui alimente l'impression d'une tristesse généralisée et authentique.

Cette tonalité sérieuse est même encore alimentée par la suite lors d'un bref passage centré sur Milovzora, la princesse prise au piège, captive de Baba-Âga ainsi que de sa propre peine :

А царевна всё грустила,
Всё рыдала ночь и день
И была бледна как тень...
В одиночестве страдала,
Как уйти, она не знала:

La profondeur mise en place au cours des premiers chapitres vacille néanmoins à mesure que le conte se dévoile et que la véritable personnalité de Baba-Âga, une amoureuse passionnément éprise du protagoniste, se révèle au lecteur. D'abord dépeinte comme un monstre invulnérable et terrifiant, la sorcière se change subitement en un personnage aussi cruel que comique. Contrairement aux sentiments des protagonistes qui la combattent, ceux de Baba-Âga peuvent difficilement être pris au sérieux, d'une part en raison de son rôle d'antagoniste, mais aussi du fait de son comportement puéril face au prince (« Ха, ха, ха, да хи, хи, хи! - И пустилась во смехи! »).

Cette évolution du personnage, en contraste direct avec la tonalité initiale du conte, fait que lorsque son tour vient d'éprouver de la peine suite à la perte du dragon qui la servait, les larmes versées sont dépourvues de gravité, quand bien même la manière

dont elles sont racontées pourrait susciter de la compassion chez le lecteur, ou Spiridon, qui l'affronte à ce moment-là :

Наострив свои рога,
Мчится старая Яга:
Поравнялась прежде с крышей,
Поднялася после выше
И пришла в великий страх:
Мертвый Змей в ее глазах.
"Ах ты, Змей мой Змеуланч,
Дорогой Иван Иваныч!
Кто тебя так искажил,
Буйны головы разбил?
Друг души моей безмерный,
Мой слуга нелицемерный,
Мой кормилец, брат ты мой,
Кто глумился над тобой?"-
Так колдунья сожалела [...].

Fermé à toute forme d'empathie envers la sorcière, le jeune chevalier la terrasse finalement sans aucun état d'âme. L'ombre du comportement grotesque de Baba-Âga lorsqu'elle était en compagnie de Bulat achève, quant à elle, de priver cette mort de tout caractère tragique.

Dans son conte, Nekrasov joue par conséquent sur le jugement différencié du lecteur entre protagonistes et antagonistes pour donner aux sentiments exprimés différentes fonctions et différentes valeurs. Là où l'auteur de *L'Oiseau de feu* pousse le curseur de l'intensité à son maximum dès le départ, celui de *Baba-Âga* déçoit les attentes créées par la tonalité tragique des premiers chapitres de son conte en prenant à revers la gravité de son texte par un détournement soudain de son personnage central. De cette façon, si la peine et l'amour ressentis par Bulat figurent comme des sentiments forts, incitant à la compassion et reflétant les liens affectifs invisibles entre les différents protagonistes, les émotions exprimées par Baba-Âga sont à l'inverse reçues comme ridicules et dépourvues de crédibilité.

Il faut, à ce propos, s'arrêter sur le cas de l'amour, qui comme nous avons pu le voir au fil des textes évoqués, apparaît régulièrement en réponse ou en parallèle des pleurs exprimés. Précisons avant toute chose que nous n'entendons pas uniquement par amour

les sentiments partagés par deux amants, mais aussi tout ce qui a trait aux rapports affectifs familiaux, voire même amicaux.

Dans le conte littéraire russe de la période romantique, l'amour, quels que soit les personnages qu'il rapproche, figure avant tout comme un lien invisible situé en toile de fond du récit. Son existence permet à des personnages de rester liés malgré la distance spatiale, ou même la mort dans certains cas. De la même manière que les sentiments exprimés par les pleurs, l'amour n'est pas dépeint toujours de la même façon, mais en fonction du contexte dans lequel il s'inscrit. Il peut être tantôt grave, ou sérieux, tantôt léger et comique.

Dans les contes de Puškin, l'amour prend par exemple les contours d'une fatalité tragique aboutissant à une fin heureuse. Le lien que partagent le prince Elisej avec la princesse, comme celui qui réunit Gvidon et sa mère avec le tsar Saltan, existe uniquement grâce à un amour profond, qui sert finalement de moteur invisible au récit.

Dans le conte de Nekrasov, la situation est presque identique. L'amour, fraternel d'abord entre Bulat et Milovzora (ainsi qu'entre Bulat et ses compagnons Serp et Svetan), puis passionné entre Bulat et Lûbana, mais aussi inversement le désir qu'éprouve Baba-Âga pour Bulat, agit comme une force invisible qui ne cesse d'intervenir afin de faire progresser l'histoire. L'amour passionnel est alors dépeint comme un sentiment brûlant, qui ne peut être contrôlé par celles et ceux qui l'éprouvent. Nous y voyons une ressemblance avec ce que décrit Žukovskij dans *La Princesse endormie* lorsque le prince découvre sa future épouse :

Вот, чтоб душу насладить,
Чтоб хоть мало утолить
Жадность пламенных очей,
На колени ставши, к ней
Он приблизился лицом:
Распалительным огнём
Жарко рдеющих ланит
И дыханьем уст облит,
Он души не удержал
И её поцеловал.

La rencontre entre Bulat et Lûbana figure elle aussi comme un authentique coup de foudre, avec pour particularité de sembler presque impudique au narrateur qui, témoin d'une passion naissante et intense dans laquelle il n'ose trop s'immiscer, préfère se réfugier dans des tournures laconiques empreintes de maladresse :

И она благодаренье
За нежданное спасенье
Тут Булату воздаёт..
А Булат не узнаёт
Сам себя от восхищенья
И какого-то смущенья,
Страстен взгляд его очей,
Странен смысл его речей..
Но томить я вас не стану:
Он влюбляется в Любану
Просто-запросто и ей
Объясняется скорей,
Без дальнейших прибауток,
Как внушил ему рассудок.
Тут Любана покраснела,
На Булата посмотрела
И влюбилась сама,
Просто молвить, без ума.

Cette force brûlante est sensiblement identique à celle éprouvée par Baba-Âga, mais l'amour passionné figure plutôt comme une torture pour la sorcière qui ne peut se défaire de ce qu'elle ressent pour Bulat :

Очарована тобой,
Вся горю я, вся пылаю,
О тебе одном мечтаю,
О тебе и ночь и день
Я грущу, бродя как тень!
Помню, взвидела я в жизни
В первый раз тебя в отчизне,
Был ты в поле на коне
И пришел по нраву мне!
Ах! не будь моим тираном!
И к моим сердечным ранам
Сострадание имей!

Malgré un champ lexical similaire, le fait que cet amour soit à sens unique, ajouté à l'aspect monstrueux de la vieille femme, donne au sentiment qu'elle éprouve un

caractère ridicule et comique. Comme nous l'avons dit, cet amour débridé ébranle profondément la gravité du conte et lui confère un caractère plus instable et divertissant, mais dans le même temps, la relation entre Bulat et Lûbana se voit de son côté renforcée et confirmée par la passion grotesque de la sorcière.

La différence qu'apporte le côté parodique est particulièrement frappante lorsque l'on compare le conte de Nekrasov à celui de Lermontov. L'amour entre Ašik-Kerib et Magul'-Megeri, mais aussi celui de la mère du protagoniste envers son fils, est en effet toujours présenté comme un sentiment sérieux et profond. Cet amour a pour effet de sauvegarder le lien que partagent les différents personnages, malgré leur longue séparation. Il correspond de ce point de vue à ce que Nekrasov construit entre ses différents protagonistes. Le caractère excessif de l'amour dépeint dans *L'Oiseau de feu*, à l'inverse, ressemble beaucoup à celui éprouvé par Baba-Âga, tant par le lexique employé que par les contradictions qu'il apporte dans le récit.

Parmi les contes littéraires étudiés, *Princesse Miluša* reste probablement celui dans lequel l'amour passionnel joue le rôle le plus important. L'ensemble de l'intrigue du récit tourne en effet autour de problématiques liées au sentiment amoureux et à ses nombreuses facettes.

L'amour déçu et trahi de Proveda (trompée par le prince Vladimir) figure par exemple comme le déclencheur de l'intrigue, puisque c'est à cause de la méfiance de la magicienne envers les hommes qu'elle met à l'épreuve Vseslav et le contraint à attendre un an sans renier sa fidélité envers Miluša pour pouvoir l'épouser. Les désirs du jeune protagoniste sont quant à eux présentés comme une force qu'il ne contrôle pas et qu'il ne semble pas pleinement désireux de réprimer. Vseslav est pourtant un puissant guerrier, capable de rivaliser à lui seul avec une armée entière, mais le jeune homme cède presque systématiquement à ses pulsions lorsqu'il est confronté à la moindre tentation sexuelle. La majorité du récit tourne alors autour de cette frustration, à la fois difficilement réprimée par Vseslav et attisée par Proveda qui le pousse en permanence à la faute. Le conte semble donc se résumer à une quête visant à confirmer ou infirmer l'existence d'un amour authentique, capable de survivre à toutes les tentations.

A. Sentiments et sensibilité des personnages

Lors de l'épreuve finale, Proveda, grimaquée en Baba-Âga, raconte sa fausse histoire à Vseslav. Elle lui explique que son apparence repoussante est due à une malédiction jetée par Košej, jaloux qu'elle se soit éprise d'un esprit plutôt que d'avoir cédé à ses propres avances. Seule la promesse d'un amour sincère permettrait à la sorcière de retrouver son apparence initiale, révélée à Vseslav au moyen d'un miroir magique.

À nouveau, l'amour figure au cœur de l'intrigue, quand bien même l'histoire de Baba-Âga est inventée. Néanmoins, contrairement aux précédentes tentatives de Proveda, le jeune homme résiste aisément aux mensonges de la magicienne, car il ne peut faire abstraction de l'aspect repoussant de la vieille sorcière. Plus encore, le jeune homme ne peut se retenir de rire de son histoire :

Как девушка, смешную слыша сказку,
Где водится и вольное словцо,
Скрыть хочет смех, унять иль спрятать краску,
Огонь стыда, ей пыхнувший в лицо,
Но пользы нет и все усилья слабы, —
Так витязь наш от слов Ягия-бабы
Смутился, и зарделся, и едва
С запинкой мог сказать сии слова:

Comme lors de la première intervention de la magicienne, son histoire chargée de sentiments intenses se retrouve donc moquée et instantanément dépossédée de sa gravité. Cet ultime soufflet essuyé par Proveda est lui-même aussitôt balayé par l'intervention finale de Miluša, témoin secret de la scène. La jeune femme refuse de reconnaître l'infidélité de son fiancé et rend sa tante responsable des erreurs qu'il a pu commettre.

Tout comme dans *Baba-Âga*, les sentiments ne sont donc pas traités ici à l'identique, mais en fonction du personnage qui les exprime. Vseslav a droit à beaucoup d'indulgence de la part de Miluša et des autres personnages, y compris du narrateur, malgré les nombreuses erreurs qu'il commet et du caractère volatile de l'amour qu'il éprouve envers la princesse. La peine et la colère ressenties par Proveda, à l'inverse, sont de leur côté immédiatement discréditées par une réaction indifférente de son auditoire. Comme dans le conte de Nekrasov, l'effusion de sentiments dépeinte dans *Princesse Miluša* se joue donc sur deux tonalités qui se contrarient sans arrêt. Ainsi, dès

que le récit prend une tournure plus sérieuse, susceptible d'appeler à une forme de compassion (lors des deux récits de Proveda par exemple), il est aussitôt rattrapé par une réaction décalée, visant à discréditer ce qui vient d'être raconté. À l'inverse, quand les sentiments éprouvés gagnent en légèreté et semblent perdre en sérieux, comme lorsque Vseslav est sur le point de renoncer à sa fidélité envers Miluša pour une paysanne qu'il compare à une mouette¹, l'atmosphère redevient plus sérieuse du fait du jugement sévère de Proveda et de la culpabilité honteuse ressentie par le protagoniste, pris sur le fait.

L'amour figure donc bel et bien comme le thème central de *Princesse Miluša*. En plus d'être le noyau de plusieurs émotions, comme la colère, la honte et la tristesse, il occupe également une fonction motrice pour le récit en servant de point de départ au comportement et aux décisions des différents personnages.

Cette représentation de l'amour et plus largement des sentiments comme une force vive, profondément inscrite dans l'âme humaine, n'est pas sans rappeler un autre conte littéraire, écrit cette fois par Odoevskij. Dans son *Conte de la perspective Nevskij*, l'auteur met au-devant du récit, comme Katenin, le thème des sentiments humains. À la différence de *Princesse Miluša*, néanmoins, les sentiments tels qu'ils sont dépeints dans le *Conte de la perspective Nevskij* n'appartiennent plus au présent, mais figurent comme un héritage en train de disparaître, progressivement remplacé par des faux-semblants superficiels, dépourvus de substance et de profondeur. Ce postulat unique s'explique en grande partie par le cadre spatio-temporel moderne, caractéristique des *Contes bigarrés*. Il demeure que malgré leur disparition, les sentiments perdus ressemblent de très près à ceux dépeints par Katenin dans son conte, et plus largement par les autres auteurs de contes littéraires.

Dans le *Conte de la perspective Nevskij*, les sentiments sont associés au cœur de la jeune fille prise au piège par le sorcier. Ce cœur « brûlant » lui est néanmoins retiré, arraché par son bourreau avec difficulté, tant cette dernière s'est débattue. Devenue une poupée obéissante, dépossédée de son libre-arbitre et incapable de ressentir une quelconque émotion, la malheureuse est finalement achetée par un client de la boutique.

1 « Нет, я не слеп: та пава [Милуша], эта клуша; »

Le jeune homme qui la recueille l'emporte chez lui et, réalisant qu'elle est en mesure de parler, s'emploie à lui apprendre l'intérêt de l'art et surtout la signification de l'amour.

La poupée se comporte pourtant comme une machine et ne fait que répéter ce qu'on lui dit. La rigidité de son caractère et de son discours contraste fortement avec l'esprit romantique de son hôte, qui redouble d'efforts pour attiser la curiosité de la jeune fille et l'encourage à s'ouvrir à l'art et à la profondeur des sentiments.

Les deux visions du monde sont toutefois parfaitement irréconciliables, au point que la jeune fille, pensant enfin comprendre son interlocuteur, finit par répéter mécaniquement ce que celui-ci tentait jusqu'alors de lui expliquer :

И молодой человек решился каждое утро и вечер подходить к хрустальному колпаку и говорить кукле: «Есть на свете добро, есть любовь; читай, учись, мечтай, исчезай в музыке; не в светских фразах, но в душе чувства и мысли».

Кукла молчала.

Однажды кукла задумалась, и думала долго. Молодой человек был в восхищении, как вдруг она сказала ему:

– Ну, теперь знаю, знаю: есть на свете добродетель, есть искусство, есть любовь, не в светских фразах, но в душе чувства и мысли. Примите, милостивый государь, уверения в чувствах моей истинной добродетели и пламенной любви, с которыми честь имею быть...

Les sentiments privés de leur substance, deviennent dans le discours de la poupée de simples mots dépourvus de sens et de profondeur.

Dans *Le Même conte mais à l'envers*, qui s'inscrit dans la continuité du *Conte de la perspective Nevskij*, Odoevskij poursuit l'exploration de cette peinture des sentiments, toutefois en inversant radicalement la situation : c'est au tour de la jeune fille de s'efforcer d'ouvrir l'esprit de l'homme avec qui elle vit, tandis que lui, dont l'âme est comme faite de bois, est insensible à ce qu'elle lui dit.

Là encore, les sentiments ou plus largement la sensibilité se présentent comme une force étroitement liée à l'âme humaine. Jadis jetée par son hôte alors qu'elle était une poupée, la jeune fille retrouve sa capacité à ressentir grâce à l'intervention d'un vieux sage (« вдохнул ей искусство страдать и мыслить »), maître d'une magie elle aussi

disparue. Tels qu'ils figurent dans les contes d'Odoevskij, les sentiments font donc partie d'un héritage ancestral, presque magique, que la modernité artificielle met en péril. La capacité à éprouver des émotions apparaît de ce point de vue comme une force bénéfique et profondément humaine. Son importance est mise en valeur dans d'autres contes de l'auteur sous les traits plus précis de l'empathie, qui sert de qualité principale aux personnages bons et manque le plus souvent aux mauvais. La dualité de Rukodel'nica et Lenivica dans *Moroz Ivanovič* en est un bon exemple : celle-ci repose en effet principalement sur la capacité d'écoute et la compassion dont fait preuve la première sœur et le fait que la seconde en est dépourvue. *La Cruche brisée* suit logiquement un modèle similaire, tandis que Miša, le protagoniste de *La Tabatière*, se caractérise autant par sa curiosité que par sa volonté d'aider les clochettes, frappées par les marteaux.

Outres les contes d'Odoevskij, l'empathie est de fait une qualité régulièrement présente au sein des contes littéraires russes de la période romantique : nous pourrions citer le loup gris de Žukovskij, qui se dit pris de pitié pour Ivan après avoir dévoré son cheval, ce qu'il fait également dans la version de Âzykov. Comme dans *Le Petit Cheval bossu*, cette empathie sert d'élément fondateur du rapport étroit qu'entretiennent le loup et Ivan, au point de niveler le rapport hiérarchique entre le maître et son serviteur. Un autre exemple du rôle important dévolu à l'empathie est celui d'Alěša, dont l'évolution psychologique passe notamment par une perte progressive de son empathie et de sa sensibilité au profit d'un comportement désobéissant et égocentrique.

Un dernier cas notable serait Nikita Vdovinič, dont la profonde tristesse causée par la vanité de sa femme est encore un exemple représentatif du rôle central que les sentiments peuvent jouer dans un conte littéraire. Un passage relatif à la dépression dans laquelle sombre Nikita se distingue néanmoins du reste par le fait qu'il y est question d'utiliser l'osselet magique contre l'épouse afin de la faire disparaître. L'acte, possiblement salvateur pour Nikita, est néanmoins rapidement oublié sous l'effet la pitié qu'éprouve le protagoniste envers sa femme, mais surtout envers son propre fils :

A. Sentiments et sensibilité des personnages

Так бился он с годом трижды три года; не раз заносил он черную бабку, чтобы стукнуть о земь да и сказать: «Бабка, бабка, черная лодыжка! унеси ты мою женушку в тартарары, во тьму кромешную, чертям на беду, сатане на мученье», да всякий раз у него руки опускались и язык прилипал: жаль ему было жены, красавицы ненаглядной, хотя она и мучила его с утра до вечера; а пуще жаль ему было детище желанного, сынка Иванушки, чтоб он в сиротстве не натерпелся горя.

Ce comportement est d'autant plus lourd de sens qu'il renvoie au fait que Nikita a lui-même perdu son père alors qu'il était enfant. Lors de leurs retrouvailles dans le cimetière, le père de Nikita lui fait d'ailleurs part de ses regrets de les avoir laissés seuls, lui et sa mère. Ne voulant priver son fils d'un parent, Nikita se ravise donc.

Avec les pleurs et les actes motivés par l'amour, nous pourrions également considérer les preuves d'empathie et de compassion comme une autre façon de mettre en lumière la profondeur psychologique des personnages.

Telles qu'elles figurent dans les contes littéraires russes de la période romantique, les émotions ressenties, en plus d'être exprimées, sont par conséquent aussi en mesure d'être partagées. En plus de pouvoir être liés par un statut (maître/serviteur, père/fils...) ou par une fonction au sein du récit (héros/donateur...), les personnages de conte peuvent donc aussi être unis par les rapports affectifs qu'ils entretiennent. Ce réseau de connexions invisibles présente pour particularité de faire abstraction des structures plus rigides, comme le cadre spatio-temporel, hiérarchique, voire même les différents niveaux d'énonciation que comprend la narration. Il faut en effet, à propos de l'empathie, mentionner le fait que les narrateurs eux aussi, comme nous l'avons vu précédemment, font parfois part de leurs sentiments lorsqu'ils racontent l'histoire. *Princesse Miluša* et *La Poule noire* sont les deux exemples les plus parlants, mais plus largement le simple fait d'exprimer de la compassion par une interjection comme « Pauvre garçon ! » suffit à donner l'impression d'un rapport émotionnel du narrateur vis-à-vis de ses personnages. En plus de la profondeur psychologique des acteurs du récit, celle du narrateur peut donc aussi être prise en compte.

Les sentiments des personnages font en conclusion intégralement partie du monde intra-diégétique du conte littéraire russe. Par leur sensibilité, les protagonistes

participent activement à l'évolution du récit, car c'est très souvent en elle que se logent les motivations qui les font agir. La présence des émotions au sein de l'histoire permet ainsi d'y apporter un niveau de cohérence supplémentaire, mais aussi d'inclure au sein du monde intra-diégétique un microcosme sensible dont les dimensions dépassent le seul cadre du récit et des éléments indispensables à son déroulement.

B. Raisonnements logiques et évolution psychologique des personnages

L'emphase consacrée aux sentiments des personnages n'est pas un phénomène isolé. Nous pourrions dire qu'il s'inscrit plutôt dans un mouvement plus global, qui peut être envisagé comme un déplacement du point de vue narratif omniscient vers un autre interne, propre aux différents personnages. Ce phénomène de focalisation autour de la perception des acteurs du récit permet d'intégrer ponctuellement dans le déroulement de l'histoire les pensées des personnages ainsi que leur manière de raisonner face à une décision qu'ils doivent prendre.

Cet autre aspect de la profondeur psychologique est néanmoins à différencier du domaine propre aux sentiments, dans la mesure où, plutôt que de tendre vers une forme d'universalité (où tous les personnages sont capables d'éprouver les mêmes émotions), donner accès aux pensées des personnages met à l'inverse l'accent sur leur individualité, puisque cela révèle leurs traits de caractère ou encore leur façon d'appréhender le monde qui les entoure. Plus que des acteurs sensibles, les personnages de contes apparaissent de ce point de vue surtout comme détenteurs d'un certain libre-arbitre, voire même d'une agentivité, c'est-à-dire la capacité d'avoir un impact concret sur le monde qui les entoure par des actes de leur initiative.

Pour commencer, nous observons dans certains contes une propension des personnages à extérioriser et vocaliser par leur discours ce qu'ils ont en tête, comme leurs souhaits ou leurs doutes. Ces prises de parole ont généralement pour point commun de suivre un style explicatif similaire, dans le sens où rien n'est laissé à l'interprétation : les personnages disent clairement ce qu'ils pensent et les raisons pour lesquelles ils agissent d'une manière ou d'une autre.

Le serviteur du tsar, dans *Le Petit Petit Cheval bossu*, est l'un d'eux. Vexé d'avoir été remplacé par Ivan aux écuries impériales, il surveille de près son rival et réalise que ce dernier ne s'occupe pas des chevaux dont il a la charge, alors même que ceux-ci demeurent toujours en parfait état. Certain qu'Ivan dissimule quelque chose, le serviteur échafaude un plan afin de destituer le jeune homme et retrouver son titre. L'ensemble de ses réflexions est alors transmis sous la forme d'un discours interne, rendu accessible au moyen d'un glissement temporaire de la narration à l'intérieur de l'intimité du personnage, comme pour mettre le lecteur dans la confidence :

«Что за притча тут такая? —
Спальник думает вздыхая. —
Уж не ходит ли, постой,
К нам проказник домовой?
Дай-ка я подкараулю,
А нешто, так я и пулю,
Не смигнув, умею слить, —
Лишь бы дурня уходить.
Донесу я в думе царской,
Что конюший государской —
Бесурманин, ворожей,
Чернокнижник и злодей;
Что он с бесом хлеб-соль водит,
В церковь Божию не ходит,
Католицкий держит крест
И постами мясо ест».

Un cas identique s'observe encore dans le *Loup-garou*, lorsque Artëm, tout juste changé en loup, prend le temps de réfléchir à la manière dont il compte profiter de sa nouvelle apparence, avant de passer à l'acte :

«Давай-ка, — думал он, — посмеюсь и я над ними: пойду утром в селение и стану бросаться на всякого... как же эти удальцы будут меня бояться! Однако ж прежде попытаюсь-ка выспаться: в этой шубе мне будет и тепло и мягко даже на сырой траве...»

Utilisé comme verbe d'énonciation, le verbe « penser » sert ainsi à introduire au sein du conte littéraire une parole auto-adressée, qui n'est pas formulée à haute voix. L'intégration de ce type de discours interne dans le récit donne l'impression au lecteur d'entrer temporairement dans la tête du personnage et d'avoir accès à ses pensées. Les actes commis à l'issue de ces faux dialogues se présentent alors comme le résultat d'un

raisonnement logique, d'un cheminement propre au personnage, explicable par des raisons liées au contexte intra-diégétiques.

Ces répliques relevant du discours interne présentent enfin pour avantage de s'insérer sans mal dans la narration et agissent comme un bref effet de focalisation autour d'un unique personnage avant de revenir à un niveau plus général. Une illustration de cet effet de grossissement se trouve dans la première partie du *Petit Cheval bossu*, lorsque Danilo envoie son frère Ivan en direction de la source de la lumière qu'il aperçoit au loin :

Вот Данило вдруг заметил,
Что огонь вдали засветил.
На Гаврилу он взглянул,
Левым глазом подмигнул
И прикашлянул легонько,
Указав огонь тихонько;
Тут в затылке почесал,
«Эх, как тёмно! — он сказал. —
Хоть бы месяц этак в шутку
К нам проглянул на минутку,
Всё бы легче. А теперь,
Право, хуже мы тетерь...
Да постой-ка... Мне сдаётся,
Что дымок там светлый вьётся.
Видишь, эвон!.. Так и есть!..
Вот бы курево развесть!
Чудо было б!.. А послушай,
Побегай-ка, брат Ванюша.
А признаться, у меня
Ни огнива, ни кремня».
Сам же думает Данило:
«Чтоб тебя там задавило!»

Un exemple tiré du *Conte du Sanglier sauvage* montre quant à lui que les discours intériorisés peuvent également avoir lieu lors d'une scène d'action, comme ici la poursuite du berger par le sanglier. L'effet produit est ici surtout comique, mais contribue aussi à donner au personnage du berger une personnalité plus marquée et divertissante :

B. Raisonnements logiques et évolution psychologique des personnages

[Пастух] побежал от зверя во весь дух;
"Но ведь мой бег не то, что бег звериный!" -
Подумал он и поскорее взлез
На дерево [...].
Озлился вепрь - и дерево клыками
Ну подрывать, и крепкий ствол дрожал.
Пастух смутился: "Ежели подроет
Он дерево, что делать мне тогда?"

Il est intéressant de noter que Âzykov a de nouveau recours aux discours auto-adressés dans son conte théâtral. Toutefois, à défaut de pouvoir transmettre par le biais de la narration les réflexions de ses personnages, le poète opte pour de courts monologues où les personnages expriment à haute-voix ce qui semble leur traverser l'esprit.

Le Loup gris, par exemple, fait état de ses sentiments et opinions à l'égard d'Ivan tandis qu'il attend patiemment son retour hors du palais du tsar :

Серый волк
Мне нравится мой витязь! Он красавец,
Смел, добродушен, жизненная сила
В нем весело играет и кипит;
В нем лишь одно не ловко, не похвально
И мне прискорбно: он мои советы
Позабывает в самое то время,
Как должен их исполнить. Молод он,
Неосторожен, а беда как тут!
Но это я прощаю. Человек
Всегда таков, покуда сам собой
Не испытал и после не обдумал
Всех случаев опасных и несчастных,
Которые возможны, поколику
Они возможны. Я того и жду,
Что он опять забудет мой наказ:
Он соблазнится золотой уздой,
Возьмет ее и сделает тревогу!

L'effet provoqué par ces passages réservés à l'expression des personnages s'avère être sensiblement le même que celui des discours internes désignés plus haut : il s'agit en effet dans chacun des cas exposés de valoriser la personnalité des protagonistes en vocalisant des opinions subjectives, un raisonnement logique individualisé ou encore

une expression éloquente de ce qu'ils éprouvent. Le fait est que le format théâtral est un support parfaitement adapté à ce type de mise en avant.

Lorsque ce n'est pas le personnage qui s'exprime directement, c'est le narrateur qui sert d'intermédiaire. Celui-ci explique de façon plus ou moins détaillée ce que pensent les personnages, ainsi que les raisons qui les poussent à agir d'une manière ou d'une autre. Les similitudes avec le discours interne sont nombreuses, la seule véritable différence étant que le verbe « penser » ou ses substituts n'est pas suivi d'un discours direct. L'effet provoqué, c'est-à-dire la mise en avant des traits de caractère du personnage, demeure toutefois identique. Nous le constatons en comparant par exemple deux personnages similaires des contes d'Odoevskij : Lenivica, la sœur paresseuse de la protagoniste de *Moroz Ivanovič*, et la vilaine sœur de Maša, du conte de *La Cruche brisée*. Les deux personnages ont en commun de bâcler les tâches qui leur sont imposées en raison de leur mauvais comportement. Dans le cas de Lenivica, son attitude est illustrée par ses réflexions retransmises sous la forme de discours interne, tandis que le comportement de la sœur de Maša est directement expliqué par le narrateur :

Вот она огляделась: лежит перед ней и зелень, и мясо, и рыба, и уксус, и горчица, и квас, всё по порядку. Вот она думала, думала, кое-как зелень обчистила, мясо и рыбу разрезала, да чтоб большого труда себе не давать, то, как всё было, мытое-немытое, так и положила в кастрюлю: и зелень, и мясо, и рыбу, и горчицу, и уксус да ещё квасу подлила, а сама думает: «Зачем себя трудить, каждую вещь особо варить? Ведь в желудке всё вместе будет».

Moroz Ivanovič

Хоть старуха и два раза ей повторяла не брать яиц, которые говорят человеческим голосом, но упрямица не послушалась и выбрала из лукошек именно те яйца, которые болтали больше других; она думала, что они-то и самые драгоценные. Она взяла их и, чтоб скрыть их от старухи, не пошла больше в хижину, а воротилась прямо домой. Не успела она дойти до красного дерева, как любопытство её взяло: не утерпела она и разбила яичко.

La Cruche brisée

Par rapport aux discours intériorisés, les passages dans lesquels le narrateur parle pour le personnage, suit son raisonnement ou explique le fond de sa pensée sont plus nombreux. La raison en est sans doute que ce type d'intervention présente pour

avantage de se glisser spontanément au sein de la narration, contrairement aux répliques, insérées au moyen de guillemets. Leur longueur est alors souvent plus importante que celle des discours internes et permet une meilleure exploration et explication des motivations et de la psychologie de certains personnages. Un exemple représentatif serait le passage impliquant les deux frères d'Ivan dans *Le Loup gris* de Žukovskij. Revenus les mains vides de leur quête, Klim et Pëtr éprouvent une virulente jalousie envers leur cadet en le voyant en possession de l'oiseau de feu, du cheval doré et en compagnie de la princesse Elena. L'assassinat imminent d'Ivan n'est toutefois pas uniquement justifié par la jalousie, mais s'explique aussi par une motivation sensiblement plus élaborée, impliquant l'honneur des deux frères et la crainte d'être privés de l'héritage de leur père :

И из шатра к ним вышли... кто же? Клим
И Петр царевичи. Иван-царевич
Был встреченю такою несказанно
Обрадован; а братьям в сердце зависть
Змеей вползла, когда они жар-птицу
С царевною Еленой у Ивана-
Царевича увидели в руках:
Была им мысль несносна показаться
Без ничего к отцу, тогда как брат
Меньшой воротится к нему с жар-птицей,
С прекрасною невестой и с конем
Золотогривом и еще получит
Полцарства по приезде; а когда
Отец умрет, и все возьмет в наследство.

Parmi les contes littéraires où figurent ce type d'effort de médiation de la part du narrateur, *La Poule noire* et *Princesse Miluša* sont sans doute les deux récits dans lesquels les explications sont les plus nombreuses et les plus détaillées. Leur point commun ne s'arrête toutefois pas là : le fait est que dans les deux contes on trouve un passage similaire dans lequel le narrateur semble temporairement se placer à hauteur du protagoniste de l'histoire, au point de décrire le monde qui l'entoure par ses yeux à lui, c'est-à-dire par sa subjectivité et donc au prisme de sa propre vision du monde.

En plus des réactions émotionnelles que nous avons observées plus haut et que le narrateur s'applique à suivre et décrire avec empathie, nous observons par exemple dans

la première partie du conte de Pogorel'skij une série de passages au cours desquels le profil psychologique d'Alěša se dessine au moyen d'une description détaillée de son quotidien à l'intérieur du pensionnat. On nous raconte par exemple que pour combattre son ennui et sa solitude, l'enfant se plaît à se plonger dans des histoires de chevaliers, avant de se laisser emporter par sa seule imagination :

Любимое его занятие в длинные зимние вечера, по воскресеньям и другим праздничным дням, было мысленно переноситься в старинные, давно прошедшие веки... Особливо в вакантное время [...] юное воображение его бродило по рыцарским замкам, по страшным развалинам или по темным дремучим лесам.

Le narrateur continue par la suite à présenter la vie de son protagoniste à l'intérieur du pensionnat et évoque ses nombreuses sorties à l'intérieur de la cour arrière du bâtiment, là où se trouve le poulailler. En plus d'être décrit par le narrateur, l'endroit est aussi présenté à travers le point de vue d'Alěša et le prisme de son imagination fertile :

Я забыл сказать вам, что к дому этому принадлежал довольно пространный двор, отделенный от переулка деревянным забором из барочных досок. Ворота и калитка, кои вели в переулок, всегда были заперты, и потому Алеше никогда не удавалось побывать в этом переулке, который сильно возбуждал его любопытство. Всякий раз, когда позволяли ему в часы отдохновения играть на дворе, первое движение его было -- подбегать к забору. Тут он становился на цыпочки и пристально смотрел в круглые дырочки, которыми усеян был забор. Алеша не знал, что дырочки эти происходили от деревянных гвоздей, коими прежде сколочены были барки, и ему казалось, что какая-нибудь добрая волшебница нарочно для него повертела эти дырочки. Он всё ожидал, что когда-нибудь эта волшебница явится в переулке и сквозь дырочку подаст ему игрушку, или талисман, или письмоце от папеньки или маменьки, от которых не получал он давно уже никакого известия. Но, к крайнему его сожалению, не являлся никто даже похожий на волшебницу.

La description, riche en détails, distingue nettement ce qui relève de la vérité objective (l'origine des trous creusés dans la barrière) de la vision personnelle et pittoresque d'Alěša. Le narrateur n'adopte donc pas complètement un point de vue interne. Il insiste au contraire sur le comportement de l'enfant, sur ses attentes et ses

envies, et navigue grâce à son statut omniscient entre un point de vue externe objectif et un second, interne et subjectif.

Ces passages narratifs « à hauteur de personnage » ont pour double effet de mettre en lumière la complexité psychologique du protagoniste et de donner une cohérence et un motif à ses actions. Le sauvetage de la poule noire est ainsi justifié car celle-ci est au préalable présentée comme étant la préférée de l'enfant et l'une des rares compagnies lui permettant de combattre sa solitude. De la même manière, la disposition d'Alěša à vouloir suivre la poule dans le monde souterrain correspond à son désir initial de sortir du pensionnat et d'explorer le monde extérieur. Ces rapprochements du narrateur vers le protagoniste sont régulièrement renouvelés tout au long du récit, comme lorsque le narrateur précise l'idée qu'Alěša se fait du directeur du pensionnat (il l'imagine comme un chevalier), qu'il explique les raisons pour lesquelles l'enfant a peur de la poule lorsqu'elle fait irruption dans le dortoir (il pense que c'est un voleur), ou qu'il souligne la façon dont Alěša reconnaît certains éléments du monde souterrain du fait de leur similitude avec ce qu'il a pu voir dans le bureau de l'instituteur.

La somme de ces nombreux détails, transmis par une narration capable de s'abaisser régulièrement au niveau de son protagoniste, donnent pour impression que le conte n'est pas seulement vu d'un regard extérieur omniscient, mais aussi de l'intérieur. La profondeur psychologique du personnage agit alors comme une caisse de résonance pour les événements qui s'y produisent et leur donne une intensité bien supérieure à ce que donnerait une narration exclusivement externe et objective. Il faut ajouter à cet effet la compassion dont semble parfois faire preuve le narrateur envers son protagoniste, qui accentue l'effet de profondeur au sein du conte et contribue à une réception sensible de ce qui s'y déroule.

Comme dans *La Poule noire*, le narrateur de *Princesse Miluša* est également présent tout au long du récit. Ses nombreux commentaires sur l'action suggèrent là encore une forme d'empathie de sa part vis-à-vis des personnages (« Как жалок мне Голица в этом деле! »), tandis que ses rapprochements vers le protagoniste Vseslav permettent, comme pour Alěša, d'avoir temporairement accès à sa vision subjective du monde. Dans le conte de Pogorel'skij, nous parlons avant tout d'une narration qui se fait de temps à

autres à travers les yeux de l'enfant. Dans celui de Katenin, la subjectivité de Vseslav se devine plutôt lorsque la narration se calque sur la manière dont il voit les femmes qu'il rencontre. L'exemple le plus manifeste est sans doute celui de la description physique de la villageoise avec qui il échange au cours du troisième chant :

Ей за двадцать, рост из середних малый,
Грудь полная, как гоголь на волнах,
Кольшется, в щеках румянец алый
Как жар горит, соболья бровь, в глазах
Отлив густой, что капли масла — губы,
Что ягода малина, жемчуг — зубы.
Нос остренький, лоб и ушки краса
И до колен густые волоса.

Le changement de point de vue se confirme quelques vers plus loin, lorsque les pensées de Vseslav sont retransmises sous la forme d'un discours direct que l'on devine en continuité directe de la description de la jeune femme :

Он про себя так рассуждал: «Конечно,
Не худо б мне исполнить уговор;
Возможность будь, и я бы рад сердечно,
И сколько мог старался до сих пор;
Равны ли мне Чернава и Милуша?
Нет, я не слеп: та пава, эта клуша;
Всё так, но той еще полгода жди:
Прекрасна цель, но слишком впереди.

Comme dans le conte de *La Poule noire*, ces mouvements narratifs qui transitent par l'esprit de Vseslav ont pour effet d'apporter au monde du conte une dimension supplémentaire, une dimension subjective qui permet d'appréhender les événements racontés d'une manière plus sensible. Le conte n'est alors pas seulement défini par ce qui s'y produit, mais aussi par la richesse psychologique des acteurs qui en font partie.

Qu'ils soient réalisés sous la forme de brèves répliques de discours intériorisé ou de passages racontés du point de vue des personnages, ces glissements à l'intérieur des pensées des personnages se caractérisent par l'impression de mouvement qu'ils introduisent au sein du récit. Nous ne parlons pas ici d'un mouvement lié à la progression de l'intrigue, mais d'un mouvement à peine perceptible et sous-jacent, qui s'ajoute à la linéarité apparente de l'histoire pour la compléter d'une dynamique

supplémentaire que l'on pourrait penser comme une forme d'évolution psychologique des personnages entre le début et la fin de l'histoire. Cette évolution n'est pas à confondre avec la transformation physique que subit parfois le protagoniste, lorsqu'il passe par exemple de paysan à tsar. Il s'agit plutôt d'une évolution du comportement du personnage, qui se fait par voie empirique, c'est-à-dire que le personnage évolue à partir de ce qu'il a vécu et de l'expérience qu'il a tiré des événements auxquels il a assisté ou contribué.

Plus la psychologie des personnages est mise en avant, plus ces changements sont perceptibles. Dans *La Poule noire* et *Princesse Miluša*, l'évolution du comportement des personnages (et leur oscillation entre le bien et le mal) est par exemple à ce point mise en lumière qu'elle figure comme l'un des sujets principaux du récit¹.

Les contes dont l'histoire suit un rythme cyclique rendent eux aussi clairement visible l'évolution psychologique de leurs personnages. Ce sont en effet en grande partie les changements qu'ils traversent qui permettent aux cycles d'évoluer malgré leur apparente répétitivité.

Nous évoquions par exemple dans un précédent chapitre² la manière dont Ivan, dans le *Petit Cheval bossu*, finit par anticiper l'ordre du tsar en pensant deviner que celui-ci s'apprête à l'envoyer pour la troisième fois au bord de l'océan (« Что, опять на окян? »). Sa réplique fait suite à trois précédentes entrevues, deux d'entre elles s'achevant sur l'ordre du tsar à Ivan de se rendre au même endroit. La remarque d'Ivan vient donc perturber un cycle répété à trois reprises en intervenant de manière inopinée, et met en lumière, par la même occasion, le caractère du protagoniste, lassé de répondre aux caprices du tsar et nous pourrions même dire de jouer les héros au sein de son conte. Cette attitude, en léger décalage avec le rythme du récit, se profile déjà lorsqu'Ivan ne semble écouter qu'à moitié la plainte de la baleine qu'il rencontre sur la plage :

1 Nous revenons sur le sujet dans la dernière sous-partie de ce chapitre.

2 Il s'agit du chapitre 2-A de la partie 2.

— «Так нельзя ль, отцы родные,
Вам у Солнышка спросить:
Долго ль мне в опале быть,
И за кои прегрешенья
Я терплю беды-мученья?»
— «Ладно, ладно, рыба-кит!» —
Наш Иван ему кричит.

— «Будь отец мне милосердный!
Вишь, как мучуся я, бедный!
Десять лет уж тут лежу...
Я и сам те услужу!..» —
Кит Ивана умоляет,
Сам же горько вздыхает.
«Ладно-ладно, рыба-кит!» —
Наш Иван ему кричит.

La réplique qu'Ivan adresse au tsar lors de la dernière épreuve se distingue également par la façon dont elle fait référence à un épisode antérieur du conte. Elle est, de ce point de vue, le signe d'un raisonnement empirique de la part du protagoniste, qui se révèle capable de se référer à des phénomènes passés et à leur régularité pour faire preuve d'anticipation.

Un schéma similaire s'observe dans le *Conte du Jeune sergent*. Cette fois, l'évolution psychologique se dévoile à travers la réaction du personnage principal une fois que celui-ci a pris connaissance de l'épreuve qui lui est imposée. Certain d'être condamné, au lieu de rentrer en pleurs auprès de sa femme comme pour ses deux précédentes épreuves, le Ivan de Dal' fait preuve d'un comportement empirique. Ainsi, lorsque sa troisième épreuve est formulée par le tsar, le jeune homme revient confiant, convaincu que son épouse lui viendra en aide comme elle l'a fait lors des deux précédentes fois :

B. Raisonnements logiques et évolution psychologique des personnages

Première épreuve :

Взяла кручинушка Ивана молодова сержанта удалую голову без роду без племени спроста без прозвища, повесил он головушку на правую сторонушку, пришел горемычный домой.

Seconde épreuve :

Вот когда нашему Ивану пришлось хоть волком взвыть! [...] Подгорюнился, пришел домой, судьбу свою проклинает, смерть верную ожидает;

Troisième épreuve :

Уповая на благоверную сожительницу свою, прекрасную Катерину, и на помощь вещуна чародея, Иван наш не унывал;

Toutefois, de la même manière que l'anticipation du protagoniste du *Petit Cheval bossu* se révèle être erronée, la confiance du jeune sergent se heurte exceptionnellement à l'incapacité de son épouse de lui venir en aide. Dans les deux cas, le changement d'attitude du personnage, motivé par son évolution psychologique, ne fait pas que bouleverser le cycle mis en place, mais provoque également sa fin. L'élan donné par la croissance du protagoniste a donc pour effet supplémentaire d'enclencher l'avènement d'une nouvelle étape du récit, quand il ne s'agit pas tout simplement de sa conclusion.

Outre l'exemple du *Petit Cheval bossu*, ce dernier phénomène s'observe également dans le conte *Maître et serviteur* de Zontag. Danilo, le protagoniste, est d'abord présenté comme un ivrogne et un homme de mauvaise fréquentation. Il rencontre un nain sorcier qui le prend à son service. Profitant des avantages que lui confère son nouveau statut, Danilo continue de consommer de l'alcool, jusqu'à ce que son comportement fasse l'objet d'un changement important au cours de la dernière nuit en compagnie du nain. Celui-ci s'est en effet secrètement introduit avec Danilo à l'intérieur d'une isba dans laquelle sont célébrées les fiançailles d'un jeune couple. Le nain désigne à Danilo la fiancée, Ustûša, et explique vouloir l'épouser. Son plan consiste alors à attendre que la jeune femme éternue trois fois sans que quiconque ne lui adresse ses souhaits, ce qui lui permettra de la récupérer grâce à ses pouvoirs. Témoin des deux premiers éternuements, Danilo est pris de compassion pour la fiancée :

Данило с сожалением глядел на бедную девушку: ему жаль было подумать, что девятнадцатилетняя, румяная, чернобровая красоточка достанется злему, пьяному, уродливому карлику тысячелетнему старику¹.

Il intervient alors lors du troisième éternement et empêche son maître d'arriver à ses fins. Le rythme ternaire avorté, Danilo est chassé par le nain et rentre finalement chez lui. Tirant les fruits de cette expérience, le jeune homme renonce finalement à ses travers afin de devenir un homme meilleur :

Но в эту неделю он успел надуматься. С тех пор перестал он пьянствовать и буянить, и прожил век человеком порядочным, смиренным, трезвым, трудолюбивым².

Derrière le ton ouvertement moralisateur du conte, nous observons une focalisation importante sur la personnalité de Danilo. L'histoire racontée suit alors le schéma d'une évolution individuelle sur fond de rédemption, un modèle qui rappelle beaucoup la trajectoire suivie par d'autres protagonistes comme Alëša, Vseslav ou Artëm dans leur conte respectif.

De la même manière que pour les sentiments, la mise en lumière de la psychologie des personnages n'est donc pas un phénomène isolé, servant seulement à décorer le conte pour donner l'impression d'une profondeur en réalité factice. Sur le plan individuel, les personnages s'inscrivent au contraire dans un mouvement qui leur permet d'évoluer en fonction de ce qui se passe dans le récit. Autrement dit, nous faisons face à un moteur synergique : quand l'intrigue évolue, le personnage (protagoniste, principalement) se voit bousculé, ce qui provoque des changements dans son comportement, sa personnalité ou sa façon de percevoir le monde qui l'entoure. Ces changements, à leur tour, peuvent comme nous venons de le voir servir d'articulation à la trame du récit en appelant à l'introduction d'une nouvelle étape de l'histoire.

Le récit du conte littéraire ne progresse donc pas seulement grâce aux impulsions données par les obstacles auxquels les protagonistes sont confrontés, mais trouve également une force motrice secondaire dans la profondeur psychologique des personnages qui y figurent.

1 А. Н. Зонтаг, *op. cit.*, с. 139.

2 А. Н. Зонтаг, *op. cit.*, с. 141.

Avant de poursuivre notre réflexion, une parenthèse mérite ici d'être ouverte. Il nous semble en effet important de relever la manière dont la mise en avant de la psychologie des personnages bénéficie particulièrement aux personnages secondaires féminins des contes littéraires étudiés. Souvent dépeints comme des figures complexes, motivées par des sentiments propres, les personnages féminins se démarquent en effet fréquemment par l'indépendance dont elles font preuve par rapport au protagoniste masculin auquel elles sont associées.

Ce phénomène est particulièrement étonnant dans un genre de récit comme le conte, où le personnage secondaire féminin est plus susceptible d'être au même niveau qu'un objet magique, c'est-à-dire comme une récompense obtenue à la suite d'une épreuve. Si dans certains contes littéraires du corpus ce modèle est présent (nous pensons par exemple à *La Tsarevna endormie* ou *Le Tsar Saltan*), il est loin d'être systématique et majoritaire. Tout d'abord, rappelons que le rapport entre le protagoniste masculin et le personnage secondaire féminin, lorsque tous deux sont liés, est souvent dépeint comme un amour mutuel. Autrement dit, le lien affectif partagé par ces personnages supplante leur fonction au sein du récit (comme nous l'avons vu à propos d'Elisej et de sa fiancée). Par ailleurs, il est courant de voir les outils présentés plus haut, comme le discours interne ou la narration subjective, s'appliquer aux personnages féminins secondaires, quand il ne s'agit pas plus simplement d'une prise de parole en discours direct.

Nous avons jusqu'à présent beaucoup parlé de Proveda, qui dans *Princesse Miluša* se caractérise plus par sa personnalité complexe et l'évolution que raconte son histoire personnelle romancée que par sa seule fonction d'antagoniste. Mais le fait est que la magicienne n'est pas le seul personnage féminin que Katenin s'emploie à mettre en avant dans son conte.

Il faut en effet citer en premier lieu le personnage de Zûl'fira, reine perse en guerre contre son oncle Morgud qui désire lui ravir le trône. Vseslav, qui a rejoint le camp adverse, finit par être confronté à la reine en personne alors que tous deux prennent part au combat. Consciente de l'inégalité de leur rapport de force, Zûl'fira interpelle le guerrier russe et reconnaît dignement ne pas pouvoir triompher de lui, à moins de

sacrifier l'ensemble de son armée. Son discours, qui illustre un caractère fort, indépendant et altruiste, permet de partager le raisonnement qui l'a conduit à déposer les armes :

С младенчества сражения мне милы,
И равному не сдамся я врагу;
Но измерять своей девичьей силы
С богатырем я русским не могу;
А жертвовать всем преданным мне строем,
Пока падешь ты, утомленный боем,
Я не хочу: их и тебя мне жаль;
Всё кончим здесь, не отлагая вдаль.

Zûl'fira met alors Vseslav face à un choix radical. Refusant catégoriquement l'idée que son oncle prenne le pouvoir, la reine préfère se sacrifier sous la lame de Vseslav afin que ce soit lui qui récupère le trône :

Скажи: коли манит тебя держава,
Мы все твои; но дяде злему ввек
Не уступлю наследственного права,
Доколе враг мне голову не ссек;
Кто ж ссечь ее и силен и достоин?
Никто как ты, великий, страшный воин,
Чьих дел молва гремит во все края.
Режь: вот твой меч, вот голова моя.

Bien qu'à première vue la scène suggère que Vseslav a le dessus sur son adversaire, le rapports de force psychologique se révèle en réalité en sa défaveur ici. En décidant seule du sort qu'elle désire connaître afin de préserver son peuple et son armée, Zûl'fira impose en effet son autorité au jeune guerrier, alors décontenancé. Le cours des événements empêche néanmoins Vseslav de faire un choix, car Morgud les attaque aussitôt par un assaut furieux qui lui vaudra de mourir piétiné par son propre cheval. Le geste de la reine apparaît alors comme la première étape d'une conclusion pacifique de la guerre, permettant à Vseslav de rejoindre son camp. Élevée par son père comme un fils, l'allure masculine de Zul'fira fait qu'elle ne présente pas d'attraits susceptibles de faire flancher la fidélité de Vseslav. Leur relation est par conséquent purement amicale et le reste jusqu'au bout, malgré la tentative de Proveda de séduire le jeune guerrier en prenant les traits de ladite reine. Zûl'fira demeure ainsi, de sa première apparition à la

dernière, un personnage féminin à la fois indépendant du protagoniste masculin et capable de rivaliser avec lui en termes de rapports de force.

Le personnage de Miluša se caractérise lui aussi par sa forte personnalité ainsi que ses discours qui l'éloignent du modèle de princesse que l'on peut trouver dans certains contes de Puškin ou de Žukovskij. Sa profondeur et sa complexité se révèlent en revanche surtout dans le dernier quart du récit, après que Proveda lui a révélé les infidélités dont Vseslav a fait preuve à son insu. Ce passage est central dans l'évolution psychologique de Miluša. Il s'apparente, par la manière dont il est décrit, à un éveil du personnage, comme si la révélation de sa tante avait permis à son esprit d'atteindre une nouvelle forme de maturité :

Но вот чего не всякий от Милуши
Ждал, может быть: о множестве вещей,
Каких дотоль ей не впускали в уши,
Тут в первый раз из теткиных речей
Она узнав, совсем переродилась;
Мысль сонная в час добрый пробудилась,
Ребячества рассеялася тьма,
И на пять крат в ней прибыло ума.

La réaction de la jeune fiancée n'est alors pas de ressentir une peine passive, mais de tenir un discours exprimant la compassion de la jeune femme, ainsi que la clairvoyance dont elle fait preuve sur sa propre situation :

«Мне, тетушка почтенная, премного
За всё тебя благодарить должно.
Как счастье мое в любви ни строго,
Всё рада я, что ведомо оно;
Тем паче, что мне отдано на волю
Самой избрать хотя б лихую долю;
О чести же, как ты умно весьма
Дала намек, так я сужу сама».

Comme Zûl'fira, Miluša s'emploie à inverser le rapport de force en mettant en avant sa capacité à choisir seule et de manière indépendante le destin qui l'attend. Le discours, formulé de façon à mettre en relief un « je » propre à la princesse, révèle simultanément plusieurs facettes de sa psychologie et participe grandement à sa construction en tant

que personnage sensible et profond. Par cette prise d'autorité, Miluša décide du sort de son fiancé et par la même occasion prouve qu'elle peut choisir le sien :

«Пусть полную получит он свободу;
На опыте тогда узнав его,
Решусь и я: вот, тетушка, без страсти
Весь выбор мой; за сим в твоей уж власти
Мне в том помочь и доказать собой,
Что я ничьей быть не могу рабой».

À l'instar de Miluša, d'autres personnages secondaires féminins issus de contes littéraires s'illustrent par leur capacité à choisir d'épouser ou non le protagoniste de l'histoire. Cette force décisionnelle, témoin d'une volonté propre, va généralement de pair avec le sentiment amoureux mutuel que nous avons évoqué précédemment.

On pourrait à ce titre citer le cas de Magul'-Megeri, la fiancée d'Ašik-Kerib. Promise à Kuršud-Bek, le rival du protagoniste, la jeune femme n'attend pas passivement le retour inespéré du protagoniste, mais se prépare déjà à se donner la mort plutôt que d'épouser l'homme ayant mis en scène la mort d'Ašik-Kerib :

Куршуд-бек пировал с родными и друзьями, а Магуль-Мегери, сидя за богатою чапрой (занавес) с своими подругами, держала в одной руке чашу с ядом, а в другой острый кинжал: она поклялась умереть прежде, чем опустит голову на ложе Куршуд-бека.

Par cette scène, le personnage de Magul'-Megeri se caractérise autant par l'amour sincère qu'elle éprouve pour le protagoniste que par sa capacité à agir de manière indépendante et prendre ses propres décisions. Le geste de la jeune femme s'inscrit ainsi dans la continuité directe de la promesse formulée entre les deux amants au début du conte, avant qu'Ašik-Kerib ne quitte la ville. Le moteur central de l'intrigue, à savoir le fait que le fiancé désire se montrer à la hauteur de la richesse de Magul'-Megeri avant de l'épouser, se trouve ainsi réactualisé une dernière fois avant que le récit n'entame sa conclusion.

Dans *Le Loup-garou*, le personnage d'Akulina se distingue aussi par l'autonomie dont elle fait preuve et sa capacité à agir indépendamment du protagoniste, sur la seule

base de ses propres intentions. Son cas est d'autant plus notable que ses actes ne sont pas tous motivés par l'amour qu'elle éprouve envers Artëm.

En réalité, dès sa première mention au sein du récit, le narrateur présente Akulina comme une jeune femme maligne, capable de deviner l'intérêt économique que peut présenter un mariage avec Artëm :

Лукавая девушка смекнула, что старик Ермолай очень богат и очень стар, что жить ему на свете оставалось недолго и что после него единственным наследником его имения должен быть Артём Ермолаевич.

Contrairement aux autres habitants du village qui se moquent ostensiblement d'Artëm, Akulina fait donc preuve de gentillesse envers lui afin de susciter sa sympathie. Les villageois, connaissant la proximité des deux personnages, finissent par demander de l'aide à la jeune femme afin qu'elle encourage Artëm à déterminer si son père est bien responsable des disparitions du bétail. Plutôt que d'accepter aussitôt, Akulina prend alors le temps de réfléchir longuement à la question et aux avantages qu'elle pourrait tirer de la situation. Ses réflexions sont ainsi détaillées au sein de la narration :

Акулина Тимофеевна молчала несколько времени, покачивая в раздумье головушкой: с одной стороны, боялась она прогневить колдуна, который знал всю подноготную; с другой стороны, манили её подарки... а кто к подаркам не лаком? [...] И Акулина Тимофеевна была в этом смысле ежели не закоснелою грешницей, то, по крайней мере, не совсем чиста совестью. Она подумала-подумала — и дала крестьянам обещание похлопотать об их деле.

Les intérêts d'Akulina sont donc clairement autocentrés, pour ne pas dire égoïstes. Pour autant, cette attitude n'empêche pas l'apparition d'un attachement naissant entre elle et Artëm, qui se devine plus tard dans la façon dont elle le protège contre les villageois qui le menacent en raison de son apparence de loup. Son acte consistant à tirer un ruban de sa natte pour le nouer autour du cou du jeune homme métamorphosé atteste du lien que les deux personnages partagent, mais aussi de l'ascendance qu'Akulina exerce sur son futur époux. Ses pleurs adressés à Ermolaj à la fin du conte, afin qu'il vienne débarrasser son fils de sa peau de loup, montrent quant à eux la force

de conviction dont elle peut faire preuve, ainsi que l'affection sincère qu'elle éprouve envers Artëm. Il ne faut donc pas reléguer le personnage d'Akulina dans la même catégorie que celle des épouses vaniteuses que l'on peut trouver dans le *Conte du Pêcheur* ou *Nikita Vdovinič*, qui se caractérisent à l'inverse par leur passivité ainsi que par une absence totale de profondeur psychologique et de compassion. L'autonomie dont fait preuve Akulina lui confère en réalité un statut à part qu'une catégorisation rigide basée sur des fonctions ou des archétypes ne pourrait saisir pleinement.

Au même titre que les protagonistes qui évoluent sur le plan psychologique entre le début et la fin de leur récit, les personnages secondaires féminins, par la profondeur qui leur est attribuée, présentent finalement un profil à la fois individualisé et nuancé. En cela, elles s'écartent des modèles génériques pour figurer dans le récit en leur nom propre.

L'exemple de la tsar-devitsa du *Petit Cheval bossu* est l'illustration la plus manifeste de ce type d'évolution. Par rapport au *Loup-garou*, le conte de Eršov suit plus manifestement une trajectoire narrative proche de ce que l'on trouve dans les contes populaires¹, ce qui permet de distinguer aisément les éléments divergents de ceux qui sont plus habituels. Le personnage de la tsar-devitsa fait justement partie de ces éléments singuliers, précisément en raison de son individualité qui la place à contre-courant des personnages qui lui sont a priori similaires, comme la Princesse Elena du *Loup gris*.

Ce qui caractérise le plus la tsar-devitsa par rapport aux autres épouses de protagonistes est le fait que c'est elle, à la fin du conte, qui fait le choix de prendre Ivan pour mari, et non l'inverse.

En réalité, lors de leur première rencontre, Ivan ne montre aucun signe d'attirance envers la tsar-devitsa. Il la trouve trop maigre et trop pâle à son goût, et il est, par conséquent, loin de vivre un coup de foudre similaire à ce que l'on peut lire dans *Baba-Âga* ou *L'Oiseau de feu*. Pour cette raison, le protagoniste ne voit aucun inconvénient à

1 Lupanova utilise par exemple le terme de « pot-pourri » (*popurri*) pour illustrer la façon dont le conte de Eršov apparaît comme une combinaison de plusieurs contes populaires sur le plan narratif. (Лупанова, *op. cit.*, c. 257.)

remettre la tsar-devitsa au tsar qui, lui, éprouve un amour inconditionnel envers la jeune femme.

Au départ, la tsar-devitsa fait l'objet d'un traitement narratif proche de celui de l'oiseau de feu, capturé plus tôt par Ivan. À l'instar de l'animal magique, que le protagoniste capture en l'attrapant par la queue, elle est saisie par sa natte et amenée de force jusqu'au palais du tsar. L'absence de tout dialogue renforce alors son statut de simple butin. Mais contrairement à l'oiseau, la personnalité de la tsar-devitsa ne tarde pas à se dévoiler dès que la narration s'emploie à décrire son attitude vis-à-vis du tsar ainsi que les propos qu'elle lui adresse. L'ascendance psychologique de la jeune femme sur le régent s'impose alors de manière immédiate et installe aussitôt son individualité au sein du récit. Sur l'échelle des autorités, la tsar-devitsa s'élève donc au-dessus du personnage qui jusqu'alors était au sommet de la hiérarchie des personnages. C'est ainsi que les premiers mots qu'elle adresse au tsar servent à formuler une épreuve qu'il doit nécessairement surmonter pour pouvoir l'épouser. Tandis que le tsar se décharge sur Ivan en l'obligeant à aller chercher l'anneau de la jeune femme à sa place, cette dernière s'insère également dans l'échange et donne au protagoniste une seconde tâche, qui consiste à aller s'enquérir auprès de la Lune et du Soleil de la raison de leur disparition. Ce premier véritable échange entre la tsar-devitsa et Ivan est le premier signe de l'attachement qu'éprouve la jeune femme pour sa famille, plus tard confirmé par la réaction citée précédemment de la Lune lorsqu'elle apprend que sa fille est en vie. Il permet également de saisir l'indépendance du personnage de la tsar-devitsa, dont les problématiques personnelles n'ont aucun lien avec le tsar ou le protagoniste.

La récupération de l'anneau par Ivan ne met pas un terme à la polarisation du récit autour de la figure et de l'individualité de la tsar-devitsa. Au contraire, la nouvelle régente conserve toujours son autorité et persiste dans son refus d'épouser le tsar en lui faisant cette fois comprendre qu'il est beaucoup trop vieux pour elle. Les propos qu'elle lui adresse sont alors aussi durs pour le régent qu'ils sont savoureux pour le lecteur :

Говорит ему девица:
«Но взгляни-ка, ты ведь сед,
Мне пятнадцать только лет:
Как же можно нам венчаться?
Все цари начнут смеяться,
Дед-то, скажут, внуку взял! [...]
Не растут зимой цветы:
Я красавица, а ты?..
Чем ты можешь похвалиться? [...]
[Я] не выйду никогда
За дурного, за седого,
За беззубого такого!»

Cette montée en puissance de la tsar-devitsa connaît enfin son paroxysme lorsque, comme nous l'évoquions, elle choisit de prendre Ivan pour époux, une fois ce dernier changé en prince après son passage dans la cuve de lait bouillant. Au même titre que les personnages féminins de Katenin, la mise en avant de l'individualité de la tsar-devitsa passe alors par un « je » revendiqué, porteur d'une identité et d'une volonté propres, ainsi que d'une capacité décisionnelle marquée d'une autorité incontestable :

Царь-девица тут встаёт,
Знак к молчанью подаёт,
Покрывало поднимает
И к прислужникам вещает:
«Царь велел вам долго жить!
Я хочу царицей быть.
Люба ль я вам? Отвечайте!
Если любя, то признайте
Володетелем всего
И супруга моего!»
Тут царица замолчала,
На Ивана показала.

Désormais entièrement débarrassée de son statut de récompense muette, la tsar-devitsa prend finalement le pas sur le protagoniste. L'individualité d'Ivan s'efface alors progressivement, au point que son nom disparaît dans les derniers vers du récit. L'emphase finale est alors concentrée sur son épouse, doublement acclamée par la foule :

B. Raisonnements logiques et évolution psychologique des personnages

И, напившись, народ
Что есть мочушки дерёт:
«Здравствуй, царь наш со царицей!
С распрекрасной Царь-девицей!»

Ainsi mis en corrélation, ces exemples de personnages secondaires féminins illustrent très clairement la façon dont l'apport d'une profondeur psychologique au sein d'un récit (au moyen d'une mise en avant des sentiments des personnages ou encore de leur individualité et de leur capacité à agir pour des motivations propres) permet de donner aux personnages un profil nuancé et dynamique, pouvant changer au fil du récit en fonction de ce qui s'y déroule et plus largement du contexte dans lequel les événements se produisent.

Cette nuance contrecarre la rigidité des modèles et des archétypes pour donner aux personnages une identité propre, qui à son tour engendre des souhaits et des problèmes personnalisés. Ce processus s'opère au moyen d'une justification des actions commises par une exploration des motivations internes des personnages. Leur comportement apparaît alors comme explicable, que les actes entrepris soient moraux ou non. Autrement dit, la mise en avant de la psychologie des personnages ouvre la voie à une forme d'empathie à leur rencontre, car leur comportement se rapproche sur le plan psychologique d'un comportement réel. Nous parlons donc ici d'une autre forme de vraisemblance.

Certes, les sanglots des personnages peuvent parfois sembler exagérés, de la même manière que certaines attitudes se rapprochent parfois de la caricature (les amours tragiques de *L'Oiseau de feu* ou *Baba-Âga* par exemple). Mais il demeure que les sentiments convoqués, tout comme les raisonnements logiques mis en place, sont sensiblement similaires à ce qui constitue les bases de la psychologie humaine, ses bons côtés comme ses travers.

En conclusion, si le cadre spatio-temporel se construit sur une distinction entre cadre ordinaire et extra-ordinaire, ainsi que intra et extra-diégétique, la vraisemblance psychologique, elle, repose sur une tension entre universalisme et individualisme. D'une part, les sentiments exprimés sont tous familiers et universels, quel que soit le personnage qui éprouve ces émotions ou même le plan diégétique sur lequel il se

positionne. Quant à l'individualité des personnages, elle leur permet d'autre part de disposer d'une identité propre et donc d'être définis par ce qu'ils font ou sont plutôt que par ce qui leur arrive. En cela, l'intégration d'une profondeur psychologique au sein du conte littéraire permet de donner une impression de spontanéité, comme si les personnages étaient libres de leurs décisions et avaient des souhaits ou des problèmes qui relèvent plus du contexte que du récit. Autrement dit, la profondeur psychologique permet de renforcer le cadre vraisemblable du conte, celui-là même que des auteurs comme Somov et Dal' exploitent à des fins ethnographiques, en y ajoutant une dimension dans laquelle le lecteur est susceptible de trouver des éléments auxquels il peut partiellement s'identifier, comme les sentiments, les rapports familiaux, les erreurs de jugement ou la compassion.

C. Réagir face au surnaturel

À présent que nous avons une vision plus précise de la manière dont la profondeur psychologique s'illustre au sein des contes littéraires russes de la période romantique, nous proposons de poursuivre notre réflexion autour d'une problématique voisine, qui porte sur le comportement des personnages face aux phénomènes surnaturels auxquels ils sont confrontés.

Jusqu'à maintenant, nous avons exposé des situations dans lesquelles les personnages expriment leurs sentiments ou font preuve d'un comportement individualisé. Ces exemples ont pour point commun de s'inscrire dans un contexte où l'élément surnaturel n'est pas encore apparu, ou au contraire est déjà installé. Autrement dit, les extraits présentés ne rendent pas compte de ce qu'il se passe dans le conte au moment exact où un phénomène extra-ordinaire est en train de se produire. Le fait est pourtant que la profondeur psychologique des personnages peut également se manifester dans ce type de contexte. La question qui se pose est alors de savoir si l'on peut toujours parler de vraisemblance psychologique dans des situations cette fois précisément caractérisées par leur invraisemblance.

Avant toute chose, il nous faut préciser que la question de la réaction des personnages face au surnaturel a déjà été discutée au sein de la littérature scientifique traitant du merveilleux. La qualité de ces réactions est en effet un outil fiable qui permet

de déterminer où situer certains récits sur le spectre des genres liés au surnaturel (comme l'étrange, le fantastique et le merveilleux). Selon Todorov¹, le « merveilleux pur » se caractérise par une absence totale de réaction des personnages face au surnaturel. L'existence de ce dernier est communément acceptée par les acteurs du récit (ainsi que par le lecteur), qui ne manifestent par exemple aucune surprise lorsqu'un animal leur adresse la parole. Nous ne tâcherons pas de détailler les différents types de merveilleux que Todorov distingue du « merveilleux pur », car l'argument principal à retenir ici consiste à dire que plus un récit s'approche du merveilleux, moins le surnaturel est susceptible de provoquer une réaction en raison de son caractère extraordinaire. Lüthi² tient un propos sensiblement similaire à celui de Todorov. Il précise néanmoins que l'absence de réaction porte surtout sur les propriétés surnaturelles des différents phénomènes. Selon lui, l'apparition d'un dragon peut par exemple susciter la peur chez un personnage, mais si tel est le cas, ce n'est pas le caractère extra-ordinaire du monstre qui est responsable de la réaction, mais tout simplement le danger qu'il représente (à l'image d'un animal sauvage par exemple). Il en va de même pour la réaction de curiosité ou de fascination causée par un objet magique en or, qui interpelle plus par sa valeur ou son aspect séduisant que par ses facultés.

Ce type de réaction, basé sur ce que le phénomène surnaturel fait en surface plutôt que sur ce qu'il est en profondeur, est associé par Lüthi à l'absence de profondeur psychologique, évoquée plus tôt. Ces deux caractéristiques constituent selon le chercheur une grande part de l'unidimensionnalité qu'il décrit afin de définir le monde tel qu'il est dépeint dans les contes populaires européens.

Sur la base de l'analyse qui précède, notre postulat aurait à première vue toutes les raisons d'être différent, sinon inverse de la thèse de Lüthi (et par extension de Todorov). Étant donné qu'un certain nombre de personnages et protagonistes de contes littéraires jouissent d'une profondeur psychologique qui leur est propre, ceux-ci devraient en effet être disposés à percevoir le caractère surnaturel des phénomènes auxquels ils sont confrontés et réagir par rapport à cela.

1 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, P., Seuil, 1970.

2 Lüthi, *op. cit.*, p. 11-23.

La lecture des différents contes littéraires sélectionnés, pourtant, semble invalider cette hypothèse. En mettant en commun les textes analysés, il apparaît en effet que la tendance majoritaire, en ce qui concerne la réception du surnaturel par les personnages, demeure la pleine acceptation, de sorte que la majorité des phénomènes extra-ordinaires ne provoque aucune réaction chez les personnages, hormis quelques réactions instinctives de surface. Un exemple représentatif est la façon dont Ivan du *Petit Cheval bossu* se comporte face à la jument sauvage qu'il attrape au début du conte. Même si l'animal se distingue à la fois par son apparence extra-ordinaire (une crinière dorée) et par sa capacité à communiquer avec le protagoniste par le langage, Ivan ne relève aucune de ces particularités et s'adresse à lui comme il le ferait avec une personne ordinaire. Un autre exemple serait l'entrée en scène de Baba-Âga au début du conte de Nekrasov. L'apparition de la sorcière suscite la peur des membres de la famille royale, toutefois leur réaction est principalement motivée par l'aspect effrayant de la sorcière et le danger qu'elle incarne, plutôt que par son seul statut de créature surnaturelle. D'autres exemples de ce type pourraient encore être cités, au moins suffisamment pour estimer que la norme au sein du conte littéraire russe de la période romantique est d'accepter sans équivoque l'existence du surnaturel sur le plan intra-diégétique.

Il convient, pourtant, de nuancer cette seule généralisation, dans la mesure où un certain nombre de textes analysés se compose également d'épisodes ponctuels au cours desquels le phénomène surnaturel est reconnu comme tel et provoque ainsi une réaction en raison de son caractère invraisemblable. Certes, les cas concernés ne sont pas systématiques ni majoritaires, mais ils demeurent répartis de manière équitable entre les auteurs et ne doivent par conséquent pas être ignorés.

Si nous reprenons par exemple les situations où les personnages éprouvent un sentiment de peur, deux types de réaction peuvent en réalité être différenciés au sein du genre. Les manifestations semblables à celles décrites par Lüthi, c'est-à-dire motivées par une peur primaire liée à un danger, ont pour caractéristique de s'inscrire dans un temps présent immédiat. Dans ce cas, le personnage n'est pas effrayé par le caractère surnaturel du phénomène auquel il est confronté, car il ne le perçoit pas comme tel. À l'inverse, certaines réactions d'effroi ont pour propriété d'être plus complexes car liées

C. Réagir face au surnaturel

à un raisonnement. Celles-ci ont pour point commun d'être directement causées par le caractère surnaturel ou anormal des différents phénomènes.

En guise de premier exemple, nous pourrions citer un autre passage tiré du *Petit Cheval bossu*. Mentionner ici de nouveau ce texte après l'avoir désigné comme représentatif d'une norme selon laquelle le surnaturel est communément accepté peut paraître contradictoire, mais c'est en réalité un parfait exemple de la façon dont l'absence et la présence de réaction sont en mesure de cohabiter au sein du genre.

L'extrait en question est situé au début de la deuxième partie du conte. Alors qu'Ivan profite de son nouveau statut de garçon d'écurie à l'intérieur du palais du tsar, le serviteur qu'il remplace remarque que les chevaux de son successeur demeurent toujours parfaitement entretenus, quand bien même Ivan ne semble pas s'en occuper de la journée. L'homme, aussi méfiant que jaloux, soupçonne l'œuvre d'un mauvais esprit :

Что за притча тут такая? —
Спальник думает вздыхая. —
Уж не ходит ли, постой,
К нам проказник домовый?

Pour tirer les choses au clair, le serviteur décide de surveiller secrètement l'écurie durant la nuit. Il découvre alors qu'Ivan se sert de la plume de l'oiseau de feu en sa possession pour s'éclairer dans la pénombre et s'occuper des chevaux à l'abri des regards. Partiellement décrite du point de vue du serviteur, la scène se voit ainsi associée à un sentiment d'effroi :

Свет такой тут заблистал,
Что чуть спальник не вскричал
И от страху так забился,
Что овёс с него свалился.[...]
Смотрит спальник, чуть живой,
Что тут деет домовой.
Что за бес! Нешто нарочно
Прирядился плут полночный:
Нет рогов, ни бороды,
Ражий парень, хоть куды!
Волос гладкий, сбоку ленты,
На рубашке прозументы,
Сапоги как ал сафьян, —
Ну точнёхонько Иван.
Что за диво? Смотрит снова
Наш глазей на домового...

Conscient du caractère surnaturel de ce qu'il voit, le serviteur prête au phénomène causé par la plume magique des propriétés malfaisantes, convaincu d'être confronté à l'œuvre de forces démoniaques, pour finalement réaliser qu'il ne s'agit que d'Ivan.

La peur ressentie par le personnage est par conséquent étroitement liée à sa piété, et donc à part importante de son identité. Sa réaction est liée à son incapacité à pouvoir expliquer ou saisir ce qu'il voit, alors compensée par un imaginaire qui lui est propre. Autrement dit, pour le serviteur, ce qui relève du surnaturel est par défaut malfaisant, car il ne peut l'interpréter rationnellement. Ses craintes s'amenuisent néanmoins à mesure qu'il réalise qu'il fait face à Ivan, ce qui explique pourquoi le sentiment de peur finit par s'évanouir. Par la suite, le serviteur subtilise la plume au protagoniste alors que celui-ci est endormi et va la montrer au tsar en la désignant immédiatement comme la plume de l'oiseau de feu, ce qui témoigne, au contraire, d'une acceptation de sa part du surnaturel.

Contrairement à Ivan, la réception du surnaturel par le serviteur se produit donc en deux temps. D'abord, le fait de ne pas pouvoir expliquer comment les chevaux sont entretenus l'amène à soupçonner l'œuvre d'une force surnaturelle, qui à son tour éveille chez lui de l'inquiétude et de la peur. Lorsqu'il constate par la suite qu'il s'agit seulement d'un objet utilisé par Ivan, son attitude vis-à-vis de la plume ne laisse entrevoir aucune réaction, bien que l'objet soit effectivement magique. L'acceptation du

C. Réagir face au surnaturel

surnaturel, commune à l'ensemble du conte, est par conséquent précédée ici d'une réaction basée sur l'idée que l'invraisemblance d'un phénomène est profondément anormale. Ce décalage que produit l'attitude du serviteur par rapport à la tonalité générale du récit trouve selon nous son explication dans le caractère comique de l'épisode. Le fait de souligner ainsi le caractère surnaturel de la scène à travers les yeux du serviteur et d'en faire la source d'un sentiment de peur vise en effet surtout à provoquer un effet de contraste. Ce dernier permet d'opposer le serviteur effrayé à Ivan, qui ne manifeste aucune réaction profonde face au surnaturel, afin d'établir les bases de leur antagonisme, qui occupera le reste de la seconde partie du conte, jusqu'à l'introduction de la tsar-devitsa.

Le recours au registre comique afin de justifier la prise en compte du surnaturel par les personnages n'est toutefois pas systématique au sein du genre. Nous l'observons par exemple dans *Le Tsar Berendej*, qui se compose d'une scène similaire à celle décrite dans *Le Petit Cheval bossu*. À la fin du conte de Žukovskij, Maria-tsarevna, métamorphosée en fleur suite au départ d'Ivan, est cueillie par un vieil homme qui la rapporte chez lui. Peu de temps après, ce dernier s'aperçoit que des phénomènes anormaux se produisent dans sa maison au cours de la nuit ou pendant son absence :

[...] Что же случилось? С той самой минуты
Всё не по-старому стало в избушке; чудесное что-то
Начало деяться в ней: проснется старик — а в избушке
Всё уж как надобно прибрано; нет нигде ни пылинки.
В полдень придет он домой — а обед уж состряпан, и чистой
Скатертью стол уж накрыт: садися и ешь на здоровье.
Он дивился, не знал, что подумать; ему напоследок
Стало и страшно, и он у одной ворожейки-старушки
Начал совета просить, что делать.

Comme c'est le cas avec le serviteur du conte de Eršov, le caractère anormal des différents phénomènes finit par effrayer le vieil homme. Son réflexe, qui consiste à aller demander conseil auprès d'une voyante, révèle qu'il est conscient que les anomalies observées chez lui relèvent du surnaturel. La peur qu'il éprouve est par conséquent manifestement provoquée par son incapacité à pouvoir expliquer ce qui se produit à l'intérieur de sa maison.

Si dans le conte de Eršov et de Žukovskij le fait de réagir face au surnaturel est réservé à un personnage secondaire occupant une place minoritaire par rapport à l'ensemble du récit, il ne faut pas croire pour autant que tel est le cas dans l'ensemble des contes littéraires analysés.

Une situation parfaitement inverse s'observe par exemple dans *Le Loup-garou*, où la peur du surnaturel figure cette fois comme une norme dans laquelle le protagoniste ne s'inscrit pas.

Contrairement aux villageois, Artëm a en effet pour particularité de ne ressentir aucune crainte face à ce qui a trait au surnaturel. À première vue, nous pourrions dire qu'en cela il rejoint Ivan du *Petit Cheval bossu* et plus largement la majorité des protagonistes des autres contes littéraires, toutefois la spécificité du personnage de Somov est que son incapacité à craindre ou percevoir le caractère surnaturel d'un phénomène relève d'un trait de caractère qui lui est propre. Le comportement d'Artëm s'explique par le contexte familial dans lequel il a grandi, que l'on comprend comme étant en décalage par rapport au reste des habitants du village :

При всей своей простоте, Артём не вовсе был трус: он уважал и боялся названного своего отца, а впрочем, по слабоумию ли, по врождённой ли отваге, не мог себе составить понятия о страхах сверхъестественных. Может быть, и старик, воспитывая его в счастливом невежестве, старался удалять от него всякую мысль о колдунах, недобрых духах и обо всём тому подобном, чтобы не внушить ему каких-либо подозрений на свой счёт и не заставить его замечать того, в чём нужно было от него таиться.

À la lecture de cet extrait, nous comprenons, d'une part, qu'Artëm n'a pas peur de ce qui a trait au surnaturel car il s'y serait tout simplement accoutumé via l'éducation prodiguée par son père sorcier. Nous en déduisons, d'autre part, que la posture des membres du village, et par conséquent de la majorité des figures du récit, est celle d'une crainte généralisée des phénomènes surnaturels. Autrement dit, cette justification intervient car Artëm *devrait* avoir peur de la magie ou de la sorcellerie, comme tout le monde, et vise à expliquer pourquoi ce n'est pas le cas. L'ostracisme dont fait l'objet le protagoniste au sein du village ne repose par conséquent pas seulement sur son attitude naïve et son air simplet, ou même sur l'identité de son père, mais également sur la

crainte que le jeune homme inspire malgré lui aux membres du village en raison de sa proximité empirique avec le surnaturel.

Cette idée selon laquelle l'accoutumance au surnaturel permet de ne pas en avoir peur et plus largement de justifier l'absence de réaction (sous-entendant une norme contraire) peut notamment faire écho à ce que l'on observe dans *La Cornue* d'Odoevskij, où le narrateur, du fait de son « expertise » dans le domaine de la magie et de la cabalistique, n'exprime aucune peur lorsqu'il se découvre le cobaye d'expériences démoniaques.

Quel que soit le degré de généralisation attribué à la peur causée par le surnaturel, la caractéristique principale qui la distingue, comme nous l'avons évoqué, reste sa diffusion dans le temps. Nous ne parlons pas d'une peur de sursaut, mais bien d'une peur qui se construit, qui marque un mouvement grandissant allant de l'inquiétude jusqu'à, parfois, l'effroi.

Le conte de *Baba-Âga* donne un aperçu intéressant de cette progression temporelle de la peur provoquée par le surnaturel. Pour rappel, parmi les différents protagonistes du conte, c'est le personnage de Spiridon qui se rapproche le plus du cadre extra-ordinaire. C'est cette proximité qui lui permet d'affronter la sorcière éponyme à armes égales et de la vaincre. Alors qu'il n'est encore qu'un jeune enfant, sa croissance fulgurante suscite la curiosité et la fascination de son entourage. Le chevalier Serp, alors à la recherche de la princesse enlevée par Baba-Âga, se retrouve invité à faire la rencontre du jeune Spiridon afin de constater par lui-même le caractère exceptionnel de l'enfant (le père utilise le terme de « merveille » (*divo*) pour désigner son fils). Serp ne croit d'abord pas à ce que lui dit le père de Spiridon, mais, incrédule, est étonné de voir le petit garçon grandir sous ses yeux :

Серп подумал, что шутя
Царь об нем разговорился,
И немало удивился,
Как увидел, что оно
Не шутя говорено:
Вдруг в покой дитя вбежало
И раскланиваться стало,
Завело об чем-то речь,
Стало прутом кошку сечь.
Серп не верил, чтоб малютке
Было только трои сутки,
Говорил, что лет уж пять
Он изволит проживать,
Но, побывши с ним с полсуток,
Стал уверен, кроме шуток,
Потому что вдруг при нем
Больше стал он полвершком...

La réputation de Spiridon ne tarde pas à se répandre. Devenu jeune homme, il attire désormais des guerriers de tous horizons, désireux de se mesurer à sa force extraordinaire. Mais le prince défait sans mal ses adversaires, jusqu'à leur faire peur :

Все дивилися ему,
Не спускал он никому,
Первый был в бою кулачном,
И в курении табачном,
И в подобных шалостях,
Озорник такой, что страх:
В царстве всех приколотивши,
Осрамивши, победивши,
Кто был славен удалством,
Стал для всех он словно гром,
Стали все его бояться
И как можно удаляться...

Au fil du récit, les qualités surnaturelles de Spiridon provoquent donc différents types de réactions, allant de la curiosité à la crainte en passant par l'étonnement. Ce glissement comportemental a pour effet de caractériser le futur protagoniste non pas par sa seule force surhumaine, mais plus largement par son statut à part et par son anormalité. Par cette mise en scène, Spiridon se voit implicitement placé sur un plan différent du reste des êtres humains ordinaires, le prédestinant dès le départ à son

affrontement contre Baba-Âga, elle aussi située sur un plan extra-ordinaire de par ses attributs physiques et son invulnérabilité.

Le fait de ne pas croire à un fait rapporté évoquant un phénomène surnaturel, à l'instar de ce que manifeste Serp avant de voir Spiridon, est un type de réaction que l'on observe également dans plusieurs autres contes littéraires.

Par rapport à la peur, l'incrédulité se présente exclusivement comme une réaction d'anticipation lors de la réception d'un discours. Elle consiste à ne pas croire à un phénomène extra-ordinaire raconté par un autre personnage tant qu'une preuve n'est pas apportée afin d'attester sa véracité. Ses manifestations varient d'un personnage à un autre, mais elles passent le plus souvent par une marque de dérision, comme la moquerie ou le rire. Ainsi, dans *L'Ours Briseur-d'os*, autre conte de Somov, certains villageois rient du protagoniste qui se dit capable de vaincre la bête sauvage :

Меня сильно берет охота с ним переведаться... Что же вы распустили горло, зубоскалы? — примолвил он с сердцем, оборотясь к молодым парням, которые смеялись до полу, потому что сочли его за хвастуна.

L'incrédulité des personnages conduit donc ici à une forme de discrédit : il incombe alors à Ivan de réaliser une démonstration de force afin de prouver l'étendue de ses capacités, et par la même occasion de prouver l'existence d'un fait extra-ordinaire.

Si la plupart du temps ce genre de moquerie vise le protagoniste, comme c'est le cas dans les contes de Somov mais aussi dans *Le Petit Cheval bossu* ou *Le Fouet dans la sacoche*, il arrive qu'elle soit formulée par le personnage principal lui-même lorsqu'il se voit confronté à une situation invraisemblable qui, à défaut de faire peur, suscite le rire en raison de son caractère incongru.

Un tel cas se présente dans *La Poule noire*, lorsque Alěša, alors en train de visiter le monde souterrain, se retient de rire face à ce qu'il voit pour ne pas vexer la cour du roi. Ces moqueries dissimulées interviennent à deux reprises et rejoignent les discours intériorisés évoqués plus tôt, dans le sens où ils ne s'adressent à personne et servent surtout à approfondir la psychologie du personnage. Le premier rire se manifeste

lorsque le jeune garçon découvre « avec étonnement » que la ménagerie du peuple souterrain est occupée par de simples rats, ou encore des taupes et des belettes. Bien que sa réaction soit réprimée par politesse¹, la présence de cette dernière dans la narration révèle l'existence d'un décalage de perception. Pour Alěša, les éléments qui constituent le monde souterrain sont différents, bizarres et pour cette raison provoquent chez lui une réaction de surprise. Comme le montre son attitude lorsque la poule lui propose de chevaucher un bâton décoré d'une tête de cheval taillée, l'enfant ne croit pas immédiatement à ce qu'on lui dit, son acceptation du surnaturel se fait alors en deux temps, à l'instar du serviteur du *Petit Cheval bossu* :

— Берегись, — сказал министр, — чтоб лошадь тебя не сбросила: она не из самых смирных.

Алеша внутренно смеялся этому, но когда он взял палку между ног, то увидел, что совет министра был небесполезен. Палка начала под ним увертываться и манежиться, как настоящая лошадь, и он насилу мог усидеть.

Pareille méfiance du fait rapporté évoquant un phénomène surnaturel n'est pas sans rappeler la dernière scène de *Ašik-Kerib*, citée précédemment. L'ultime obstacle qui se dresse devant le protagoniste avant de retrouver sa fiancée consiste en effet à prouver ses dires, alors qu'il vient d'affirmer avoir parcouru en une journée une distance qui aurait dû lui prendre plusieurs semaines. Contrairement au chasseur d'ours de Somov, le héros de Lermontov démontre cette fois la véracité de son récit en accomplissant un second miracle sous les yeux de ses détracteurs. Il ne s'agit donc pas de démontrer l'existence d'un phénomène précis, comme le fait Ivan par sa démonstration de force, mais plus largement de prouver l'existence du surnaturel en tant que tel.

Le Tsar Saltan est un autre conte dans lequel le discours rapporté faisant état de phénomènes extra-ordinaires est sujet à manipulation et discrédit. Plutôt que de juger impossible le fait énoncé, les tantes du prince Gvidon contestent le caractère extraordinaire des éléments racontés par les marins en les dévalorisant au rang de « curiosité » (« Уж диковинка, ну право... ») par rapport à ce qui doit être considéré comme de « véritables merveilles » (« Вот что чудом-то зовут »). De ce point de vue,

1 « Ему это очень показалось смешно, но он из учтивости не сказал ни слова. »

une grande partie du conte de Puškin porte finalement sur la reconnaissance ou non du caractère surnaturel des phénomènes ou objets décrits.

Qu'il s'agisse de la peur ou de l'incrédulité, nous voyons que même si le surnaturel peut produire une réaction chez les personnages de contes littéraires, cela ne veut pas dire qu'il est rejeté pour autant, sous prétexte qu'il ne devrait pas exister. Le degré d'acceptation semble en effet plutôt être intermédiaire, situé au croisement d'une réception ordinaire du surnaturel, c'est-à-dire sans que celui-ci ne paraisse anormal ou inexplicable aux yeux de quiconque, et d'une incrédulité franche, reposant sur l'idée que le surnaturel reste propre au domaine de l'imaginaire.

Dans les contes littéraires russes de la période romantique, le caractère parsemé des réactions fait que l'anormalité qu'incarne le surnaturel se devine, sans jamais être totalement affirmée. Cette ambivalence fait que dans la majorité des récits étudiés, les personnages semblent en mesure de percevoir l'invraisemblance de certains phénomènes surnaturels, mais finissent tôt ou tard par les accepter en tant que tel sans jamais les remettre en question de nouveau. Ainsi, lorsque la poule noire rejoint Alëša dans le dortoir et s'adresse directement à lui pour la première fois, la réaction de l'enfant n'est ni complètement rationnelle (en rétorquant par exemple que les poules ne parlent pas), ni située dans une pleine acceptation (en entamant le dialogue comme s'il s'agissait d'une personne ordinaire). À la place, le protagoniste manifeste sa surprise en réalisant que la poule sait parler, puis s'en réjouit aussitôt :

— Зачем я тебя буду бояться? — отвечал он. — Я тебя люблю; только для меня странно, что ты так хорошо говоришь: я совсем не знал, что ты говорить умеешь!

Le surnaturel, autrement dit, se trouve simultanément dans la sphère du possible et de l'exceptionnel. Ses manifestations ne sont pas banales ni ordinaires, mais elles ne le sont pas au point d'être considérées comme purement impossibles.

L'exemple le plus représentatif de cette situation serait sans doute celui du personnage de Dame Bouleau. Alors que le père de Betula est à la recherche d'une marraine, il rencontre le personnage éponyme au milieu de la forêt. À la suite de leur entrevue, l'homme va retrouver le prêtre afin de l'inviter au baptême. Il lui parle alors

de Dame Bouleau, et dit faire preuve de reconnaissance envers les services qu'elle propose, mais préfère trouver « une marraine ordinaire¹ » pour son enfant, qu'une femme aux origines mystérieuses capable de voir l'avenir. Par la suite, lorsque Dame Bouleau se rend au baptême de sa filleule, les parents de l'enfant, comme le prêtre, s'attendent à ce qu'elle offre à la nouvelle-née un jouet en or ou en argent.

Le statut d'entité surnaturelle de Dame Bouleau est par conséquent communément admis par les personnages du conte. Plus encore, tous s'attendent à ce qu'elle agisse en accord avec ce statut en offrant un cadeau précieux et extraordinaire à l'enfant. Les personnages sont donc conscients de la différence de plan qui les séparent de Dame Bouleau, mais l'acceptent et font même preuve d'attentes fondées sur ce qui s'apparente à des stéréotypes. Un cas très proche s'observe également dans *L'Oiseau de feu*, lorsque Ivan demande au loup gris de prendre temporairement la place du cheval à la crinière dorée afin qu'il n'ait pas à le remettre au tsar Afron :

Иван-царевич
Милый Волк!
Мне полюбился золотогривый конь.
Не можешь ли ты сделать, ухитриться,
Чтобы и он остался у меня?
Ведь ты волшебный...

De la même manière que les parents de Betula s'attendent à voir une démonstration de magie de la part de Dame Bouleau du fait de son rang surnaturel, Ivan, par sa réplique, montre une prise en compte des capacités magiques du loup et par association des possibilités que cela représente. La logique du personnage s'accorde alors de très près à celle d'un lecteur de conte, qui partage des attentes similaires (consciemment ou non).

En conclusion, nous ne pouvons nier que les cas de réactions au surnaturel demeurent minoritaires dans les contes étudiés. Pour autant, il nous semble pertinent d'envisager les passages au cours desquels les personnages réagissent comme le témoignage d'un mouvement de fond, ce dernier rejoignant la dynamique plus globale

1 « Наружность-то её очень привлекательна, продолжал он: -- и в ней видна какая-то неизъяснимая кротость и доброта; но мне лучше хочется иметь обыкновенную куму, а не такую знатную госпожу ; она же еще и знает всё, что должно случиться наперед; Бог знает, откуда она взялась и куда девалась; »

d'approfondissement du monde intra-diégétique, observée précédemment dans ce chapitre.

Il paraît au moins clair que les outils tels que la narration subjective, le discours intériorisé, ainsi que la mise en avant des sentiments ressentis, contribuent activement à une réception plus élaborée du surnaturel de la part des personnages.

Bien qu'il soit secondaire, l'effet provoqué par ces réactions s'apparente selon nous à une stratification du surnaturel. Au lieu d'apparaître de manière homogène au sein du cadre ordinaire, l'extra-ordinaire existe en léger décalage, de telle sorte que le vraisemblable et l'invraisemblable peuvent être dissociés autrement que par une marginalité spatiale. Ce phénomène de décollement entre niveaux n'est pas isolé. Il se conjugue aux autres formes de stratifications observées précédemment, comme les variations de points de vue narratifs, la distinction entre sphère individuelle, collective et universelle, ou encore la gradation des émotions ressenties par les personnages. Le rôle de la profondeur psychologique est ici central, car elle contrecarre l'aplanissement théorisé par Lüthi en autorisant la construction d'un univers intra-diégétique plus complexe, qui favorise la nuance ainsi que le particularisme, de manière à ce que chaque élément figurant à l'intérieur du conte figure comme le produit unique d'un contexte lui aussi spécifique.

D. La profondeur morale

1. Le bien et le mal

Tels qu'ils sont représentés au sein des différents contes littéraires étudiés, nous pourrions dire que les concepts du bien et du mal bénéficient généralement d'une présence explicite, au point de figurer comme un thème récurrent du genre dans son ensemble.

Dans la plupart des cas, ces concepts se manifestent par un lexique spécifique récurrent, qui pourrait être réduit à deux principaux qualificatifs : *dobryj* (bon, gentil,

brave) et *zloj*¹ (mauvais, méchant, vilain). À première vue, ces deux termes, auxquels nous devons adjoindre ceux qui leur sont étymologiquement proches², servent d'indicateurs au lecteur. Au cours d'une première lecture, lorsqu'un personnage tout juste introduit est qualifié de « bon » ou de « mauvais », que ce soit par voie narrative ou discursive, un signal est donné, transmettant une série d'informations relatives au rôle que le personnage est susceptible de jouer dans le récit. Pour illustrer cette idée de manière très schématique, nous dirions que lorsqu'un personnage est présenté comme « bon », celui-ci est en même temps souvent implicitement annoncé comme protagoniste (ou associé au protagoniste), tandis qu'un personnage désigné comme « mauvais » se voit à l'inverse attribuer d'une posture antagoniste.

Comme nous le verrons, ce système de répartition peut être confirmé ou infirmé au cours du récit, mais il demeure que l'évaluation morale d'un personnage envoie toujours un signal relatif à la structure narrative du récit en cours.

Pour donner un exemple plus concret, nous pouvons nous référer à la scène du sauvetage de la tsarevna Cygne par le prince Gvidon dans *Le Tsar Saltan*. À peine introduit, le conflit entre l'oiseau blanc et le milan au-dessus de la mer est immédiatement polarisé par l'usage du qualificatif « méchant » (*zloj koršun*) pour désigner l'un des deux partis. L'adjectif, par sa seule mention, permet de déployer instantanément l'échiquier des rapports moraux entre les différents personnages : Ivan, qui abat l'oiseau associé au mal, se voit placé du côté du bien, tout comme le cygne à qui il porte secours. Le rapace n'est quant à lui pas simplement tué, mais surtout vaincu. Sa mort sert alors à représenter une première victoire du bien sur le mal, en plus de faire office d'épreuve surmontée par le protagoniste. Plus tard dans le conte, la désignation des tantes du prince comme « vilains crapauds » (*zlye žaby*) a pour effet d'entretenir cette dichotomie morale et d'actualiser le statut de « bon » protagoniste que possède Gvidon face à ses nouvelles adversaires.

1 Bien qu'il existe en français plusieurs traductions des qualificatifs *dobryj* et *zloj*, nous faisons le choix pour la présente démonstration, et par souci de compréhension, de privilégier deux paires antithétiques, c'est-à-dire « bon » et « mauvais » ainsi que « gentil » et « méchant », lorsque nous aurons à traduire certains fragments de textes. Le terme « brave » (en référence à l'expression « bon brave ») sera également employé pour quelques cas précis.

2 Cela concerne principalement le qualificatif *zloj*, que l'on retrouve sous différentes formes comme *zlodej* (littéralement « celui qui est méchant/mauvais »), *zlost'* (« méchanceté ») ou *zlobnyj* (« méchant » ou « mauvais »), chaque terme donnant lieu à une traduction là aussi variable en français.

D. La profondeur morale

Précisons que selon le conte, le degré de récurrence des différents qualificatifs peut grandement varier. Dans le cas du *Tsar Saltan*, l'adjectif *zloj* est par exemple utilisé à seulement deux reprises, mais dans le *Conte du Jeune Sergent*, le protagoniste est plusieurs fois qualifié de « bon brave », notamment par le biais d'une formule de salutation. La désignation se fait alors de manière indirecte, par voie pronominale, à l'instar du qualificatif attribué à Nikita Vdovinič lorsqu'il récite sa formule, magique cette fois, pour utiliser son osselet à vœux :

Ох ты гой еси добрый молодец, Иван молодой сержант без роду
без племени спроста без прозвища, витязь безродный и
бесконный!

Dal' – Conte du Jeune sergent

Бабка, бабка, черная лодыжка! служила ты басурманскому
колдуну Челубею Змеулановичу ровно тридцать три года; теперь
послужи мне, доброму молодцу [...].

Somov – Nikita Vdovinič

Au regard de ces premiers exemples, nous voyons que l'alignement moral d'un personnage entre le bien et le mal se fait majoritairement de manière performative dans le conte littéraire : le personnage présenté est bon ou mauvais d'abord parce qu'il est présenté comme tel.

Nous constatons également que le qualificatif, qu'il s'agisse de *dobryj* ou *zloj*, ne sert pas seulement à indiquer l'alignement moral dont dépend le personnage désigné. L'adjectif semble en réalité impliquer une logique simple, visant à faire comprendre que le personnage opposé à celui désigné comme « mauvais » doit être à l'inverse considéré comme « bon », et inversement. Autrement dit, la présence d'un seul qualificatif suffit à enclencher un mécanisme autonome de répartition, ce dernier bénéficiant d'un cadre moral facile à appréhender en raison de sa structure manichéenne.

Dans le conte littéraire, l'alignement moral des personnages repose donc en partie sur un réseau d'associations, basé sur les rapports (conflictuels ou de connivence) entre les différents acteurs du récit. Le système de désignation peut néanmoins être simultanément utilisé sur plusieurs personnages à la fois. Il arrive en effet que les deux camps soient explicitement présentés, en particulier dans les contes composés de deux

personnages principaux symétriquement contraires. Ce type de division entre bon et mauvais héros est par exemple clairement explicite dans *Le Chasseur heureux*, dont les premières lignes sont consacrées à la présentation des deux personnages principaux, Vargun et Izok :

[...] княжеский стрелок держал при себе двух помощников; одного из них он нанимал, и этого наемного звали Варгун; а другого, по имени Изок; он взял его к себе маленьким сиротою и держал у себя в услужении без платы¹.

Bien que bon chasseur, Vargun est rapidement décrit comme un « vilain garçon » (*zloj malyj*), faisant de lui le reflet inverse d'Izok, piètre chasseur, mais désigné par la Dame de la forêt comme un « bon brave » (*dobryj molodec*), en raison de son incapacité à blesser sciemment un animal.

Une paire similaire apparaît encore dans *La Cruche brisée*, où Odoevskij met en scène deux cousines, la première étant désignée comme une gentille jeune fille (*dobraâ devuška*), tandis que l'autre est à l'inverse qualifiée de mauvaise enfant (*zlaâ devočka*). Ce conte fournit justement un bon exemple de la façon dont la présentation des rapports entre les personnages peut servir de passerelle à la mise en place de leur alignement moral. Le premier personnage présenté, la tante, est en effet désignée comme une « mauvaise femme », « gentille » avec sa propre fille, mais « méchante » avec sa nièce. C'est ainsi par jeu d'association et au moyen d'une logique d'inversion que l'on comprend que la nièce Maša est la « bonne » héroïne par rapport à sa vilaine cousine. Dans son autre conte *Moroz Ivanovič*, Odoevskij reprend cette dualité presque à l'identique, mais au lieu d'employer explicitement les qualificatifs *dobryj* et *zloj*, il leur substitue des traits de caractère. La gentille sœur apparaît alors comme la travailleuse Rukodel'nica, tandis que la méchante sœur prend les traits de la paresseuse Lenivica.

Ce type de paires antithétiques présente pour avantage de mettre facilement en place un modèle et un contre-modèle. Par le biais de leurs agissements corrects ou incorrects, le lecteur est en mesure de tirer différents enseignements, le héros « gentil » étant l'exemple à suivre, tandis que son équivalent « méchant » fait à l'inverse figure de mauvais exemple, soulignant, par ses échecs, la valeur morale des actes de celui ou celle

1 A. H. Зонтаг, *op. cit.*, с. 142.

qui l'a précédé. Sans doute est-ce pour cette raison que ces paires sont principalement présentes dans les contes destinés à la jeunesse¹.

Odoevskij n'est pas le seul auteur à avoir recours à des substituts aux qualificatifs *dobryj* et *zloj*. Comme lui, les autres auteurs emploient des indicateurs moraux alternatifs, la très grande majorité ayant pour point commun de relever d'un même paradigme religieux, associé à la foi orthodoxe.

La prière et le signe de croix figurent à ce titre comme les marqueurs les plus répandus. Ces actions ont pour même effet de faire état de la piété d'un ou de plusieurs personnages, le protagoniste, dans la majorité des cas. En priant, le personnage fait appel à une protection divine, c'est-à-dire un soutien lui permettant de surmonter les épreuves qui se dressent sur son chemin. Un exemple représentatif serait celui de *L'Ours Briseur-d'Os*, où la prière et le jeûne permettent aux villageois d'apporter leur soutien à Ivan, parti seul affronter l'ours dans la forêt. Le héros est lui-même décrit comme pieux, puisqu'il prie à son réveil, avant de partir en chasse à la poursuite de la bête. Une fois celle-ci vaincue, Ivan ne demande aucune rétribution de la part des villageois, leurs prières étant une récompense suffisante :

«Чем же мы тебе поплатимся за твою службу?» — спрашивали крестьяне. «Добрым словом да вашими молитвами», — отвечал Иван, купецкий сын.

Alors qu'Ivan est désigné simplement comme un « bon brave » lorsqu'il est salué par le doyen du village, les références religieuses qui gravitent autour de lui au cours du récit renforcent encore davantage son alignement avec le bien, au point de lui donner l'allure d'un guerrier saint terrassant une bête démoniaque, à l'instar de saint Georges qui terrasse le dragon.

L'avantage des références religieuses est qu'elles peuvent prendre des formes multiples, se combinant ainsi parfaitement avec l'adjectif *dobryj*, lorsqu'il ne s'agit pas de pleinement le remplacer, comme c'est le cas dans certains contes de Puškin. Dans *La Tsarevna morte*, alors que la protagoniste est chassée de son foyer par la méchante tsarine (*zlaâ carica*) et se réfugie dans une isba isolée, elle déduit que l'endroit est

1 Nous revenons sur la question du lecteur enfant dans le premier chapitre de la partie 3.

habité par de « bonnes gens » (*lúdi dobrye*) et s'y installe. Tandis qu'elle remet les lieux en ordre, la jeune princesse prend également soin d'y allumer une bougie « à l'attention de dieu » :

Дом царевна обошла,
Всё порядком убрала,
Засветила богу свечку,
Затопила жарко печку,
На полати взобралась
И тихонько улеглась.

Bien que la tsarevna ne soit jamais directement désignée comme bonne ou gentille au cours du récit, sa piété marquée, et par conséquent sa proximité avec les forces divines et sacrées, vise à faire d'elle un personnage fondamentalement, voire radicalement bon, presque saint, comme en témoigne sa mort apparente, qui se produit au pied de l'icône accrochée dans l'*isba* :

Вдруг она, моя душа,
Пошатнулась не дыша,
Белы руки опустила,
Плод румяный уронила,
Закатилися глаза,
И она под образа
Головой на лавку пала
И тиха, недвижна стала...

De la même manière, même si le prince Gvidon du *Tsar Saltan* n'est lui non plus jamais directement désigné comme « bon », son alignement avec le camp du bien est explicite, autrement que par son antagonisme avec les « mauvais » personnages, au moyen d'un symbolisme religieux. La flèche qu'il décoche afin d'abattre l'oiseau-sorcier est par exemple tirée à l'aide d'un arc de fortune, fabriqué à l'aide d'une branche et du cordon de cuir auquel était accrochée la croix qu'il portait à son cou. La ville offerte par la tsarevna Cygne et dont il devient le prince est décrite principalement par les édifices religieux qui la composent :

D. La profondeur morale

Стены с частыми зубцами,
И за белыми стенами
Блещут маковки церквей
И святых монастырей.[...]
К ним народ навстречу валит,
Хор церковный бога хвалит;
В колымагах золотых
Пышный двор встречает их;

Ces exemples pourraient à leur tour être rapprochés de passages l'on trouve dans *Le Petit Cheval bossu*, où se conjuguent les thèmes de la pratique religieuse (en particulier autour d'Ivan, au début du conte) et des symboles orthodoxes, notamment employés afin de décrire le palais céleste de la lune et du soleil :

Подъезжают; у ворот
Из столбов хрустальный свод;
Все столбы те завитые
Хитро в змейки золотые,
На верхушках три звезды,
Вокруг терема сады,
На серебряных там ветках
В раззолоченных во клетках
Птицы райские живут,
Песни царские поют.
А ведь терем с теремами
Будто город с деревнями;
А на тереме — из звезд
Православный русский крест.

Dans le conte de Eršov, comme dans *Le Tsar Saltan* de Puškin, ce qui a trait au surnaturel se confond donc avec un imaginaire chrétien, donnant à la magie un caractère littéralement miraculeux. De ce point de vue, le concept de Dieu semble désigner plus qu'une entité abstraite, et se cristallise plutôt autour d'une force invisible, capable de prendre directement part à l'intrigue du récit, à l'image d'un juge omnipotent capable de punir les personnes ayant cédé au péché. Dans *Le Petit Cheval bossu*, la place de cette entité divine par rapport à la Lune ou au Soleil en termes de hiérarchie, n'est pas clairement établie, mais le « Dieu » évoqué par la Lune figure presque comme un personnage à part entière, tant son intervention prend une forme concrète au sein du récit :

Он за то несёт мученье,
Что без Божия вельня
Проглотил среди морей
Три десятка кораблей.
Если даст он им свободу,
Снимет Бог с него невзгоду,
Вмиг все раны заживит,
Долгим веком наградит.

La proximité explicite du personnage d'Ivan avec la foi orthodoxe, introduite dès le début du conte, offre donc au protagoniste un soutien à la fois surnaturel et sacré, au même titre que son homonyme triomphant de l'ours briseur d'os, dans le conte de Somov. Ce soutien est étroitement conditionné au comportement pieux du personnage, qui, par analogie, est présenté comme un signe d'appartenance au camp du bien. La familiarité décrite entre Ivan et la Lune, qui le serre dans ses bras, semble alors trouver une partie de sa justification dans le fait que tous deux partagent le même alignement moral et appartiennent tous deux au camp du bien. Le fait que la Lune soit la première à désigner le tsar comme un mauvais personnage (злодей) n'est de ce point de vue pas anodin : sa déclaration permet en effet d'installer définitivement le nouvel antagonisme moral entre ce dernier et Ivan, le serviteur n'apparaissant plus après l'introduction de la tsar-devitsa.

Si d'un côté la piété orthodoxe sert d'indicateur d'appartenance des personnages au camp du bien, une mauvaise pratique religieuse, ou l'absence de pratique, est à l'inverse présentée comme un défaut, lorsqu'il ne s'agit pas explicitement d'un péché. Le personnage concerné se voit alors associé au camp du mal et le plus souvent finit puni ou condamné.

Le conte d'*Ivan Bogdanovič* en est un parfait exemple. Comme exposé dans notre précédent chapitre, le personnage éponyme et ses camarades de jeu se retrouvent pris au piège d'un cauchemar diabolique après avoir manqué la messe nocturne de Pâques. Leur choix de favoriser leur partie de carte, plutôt que leur devoir religieux est manifestement présenté comme une erreur répréhensible, en grande partie par l'intermédiaire du personnage de la mère d'Ivan Bogdanovič, qui reproche à son fils d'ignorer sciemment le début de la cérémonie. La paresse et l'acte de vanité des joueurs de cartes sont ainsi présentés comme un comportement les détournant de leur foi. Ceux-

ci se retrouvent alors privés de protection divine, et finissent temporairement emportés dans un autre monde, gouverné par la magie noire.

Le conte d'Odoevskij semble de ce point de vue jouer sur un paradigme identique à ce que Eršov met en place dans *Le Petit Cheval bossu* lorsque le serviteur du tsar suspecte Ivan d'être en contact avec de mauvais esprits. L'accusation qu'il formule met en effet elle aussi en parallèle les thèmes de la magie noire et de l'impiété :

Донесу я в думе царской,
Что конюший государской —
Бесурманин, ворожей,
Чернокнижник и злодей;
Что он с бесом хлеб-соль водит,
В церковь Божию не ходит,
Католицкий держит крест
И постами мясо ест.

Le « mauvais chrétien » le plus célèbre des contes littéraires russes de la période romantique demeure néanmoins le Pope de Puškin, puni pour son péché d'avarice. Le personnage n'a en effet de religieux que son titre, car son comportement est exclusivement gouverné par le ressentiment et la crainte qu'il éprouve envers Balda. Le fait qu'il envoie ce dernier réclamer de l'argent auprès du Diable figure alors comme un indicateur implicite de l'éloignement dudit Pope vis-à-vis de sa propre foi.

Le Pope de Puškin demeure néanmoins un cas exceptionnel dans notre corpus, dans la mesure où il est le seul personnage antagoniste de confession orthodoxe dont l'identité est réduite à son statut religieux. Dans la majorité des textes, un personnage qui prend le contrepied de la foi orthodoxe est soit un simple pratiquant (Ivan Bogdanovič), soit une créature surnaturelle (la Baba-Âga de Nekrasov, le Košeј de Žukovskij). Le personnage de Puškin, par son statut, a pour particularité de jouer également un rôle symbolique. Présenter un personnage à la fois porteur d'un tel titre et profondément corrompu est donc un pas esthétique que seul Puškin a tenté de franchir, ce qui, comme nous le savons, a valu à son texte d'être interdit de publication par la censure¹.

1 Тархова, *op. cit.*, p. 458.

La norme, dans les contes littéraires, reste donc un principe moral selon lequel plus un personnage se rapproche de Dieu, plus il s'aligne avec le camp du bien, et plus il s'en éloigne, plus il se rapproche du Diable, et par conséquent du mal. Cette dualité morale sur fond d'idéologie chrétienne s'observe très nettement lorsque les deux camps sont explicitement mis en conflit. C'est par exemple le cas dans *Baba-Ága* de Nekrasov, la sorcière ayant été créée par le Diable lui-même, tandis que son adversaire, Spiridon, est décrit comme un guerrier « aussi fort que Samson », en référence au personnage biblique. Une opposition encore plus explicite s'observe sinon dans *Le Tsar Berendej*, où Košej est qualifié de démon (*demon*) par le tsar, et fini par être repoussé par Maria-tsarevna et Ivan suite à leur métamorphose respective en église et en prêtre, la croix portée par le héros devenant celle qui surplombe le temple.

Un conflit implicite similaire entre Dieu et le Diable s'observe encore dans un autre conte de Žukovskij, le *Tulipier*. Par son orientation clairement religieuse, le conte se place dans la continuité du *Conte du Genévrier* des Grimm, qui lui a servi de modèle.

Dans son texte, Žukovskij place en effet « le Malin » (*lukavyj vrag*) comme une influence invisible venue inciter le personnage de la belle-mère à assassiner le petit frère de Marlinočka. À l'instar du conte allemand, l'acte funeste semble partiellement indépendant du personnage qui le commet, comme si la belle-mère était pilotée par une entité cherchant à la pousser au vice :

Сказала голосом: «Вынь для себя
И для Марлиночки из сундука
Два яблока». При этом слове ей
Почудилось, что кто-то подле громко
Захотал [...].
[...] Мальчик робко
За яблоком нагнулся головой
В сундук; тут ей лукавый враг шепнул:
«Скорей!» И кровлею она тяжелой
Захлопнула сундук [...].

L'enfant, une fois ressuscité sous la forme d'un oiseau, apparaît de son côté comme un messager sacré, similaire à un ange porteur d'une punition divine. Son chant, venu apaiser la bonne âme de Marlinočka et de son père, sonne comme une torture pour la belle-mère qui se consume de l'intérieur à mesure que l'oiseau récite ses paroles.

D. La profondeur morale

L'exécution finale prend fin dans des flammes expiatrices, qui entraînent la véritable renaissance de l'enfant. Tandis qu'après cette scène, les Grimm achèvent leur récit sur un équilibre familial retrouvé et la reprise du repas, Žukovskij choisit de son côté de prolonger le thème religieux. Son conte se termine ainsi sur une scène digne de l'iconographie chrétienne, les trois membres de la famille se réunissant dans une prière collective silencieuse, comme plongés dans un état de sérénité hypnotique :

[...] Потом все трое сели,
Усердно богу помолясь, за стол;
Но за столом никто не ел, и все
Молчали; и у всех на сердце было
Спокойно, как бывает всякой раз,
Когда оно почувствует живей
Присутствие невидимого Бога.

La prédisposition au péché ainsi que la proximité avec la figure du Diable ne sont néanmoins pas les seuls critères servant à désigner un personnage comme appartenant au camp du mal. Il arrive dans certains contes que l'impiété vis-à-vis de la foi orthodoxe soit surtout imputée à l'appartenance à une autre religion. Si le serviteur du tsar de Eršov condamne à ce propos la confession catholique, la cible principale, commune à plusieurs contes, est avant tout la religion musulmane.

L'exemple le plus éloquent est *Le Nain au violon* de Zontag. Dans ce conte, l'orthodoxie et l'islam sont respectivement associées à différents personnages. Filatuška, le protagoniste, vient de Russie et se voit ainsi présenté comme orthodoxe. À la suite de l'acquisition d'objets magiques (dans un lieu que l'on comprend être les montagnes du Caucase), le jeune garçon se dirige vers le sud et finit par faire la rencontre d'un derviche, qui de son côté symbolise par son statut la religion musulmane. Peu après, le derviche est accompagné d'un pacha, associé à la même confession. Le rapport entre Filatuška et ces deux derniers personnages est clairement antagoniste, leur conflit reposant presque exclusivement sur des principes idéologiques. Ainsi, alors que Filatuška fait la rencontre du derviche et se propose de faire la route jusqu'au prochain village en sa compagnie, leur divergence religieuse est aussitôt évoquée :

— Ну, так пойдем вместе, сказал Филатушка, и я иду туда же!
Ведь ты не станешь гнушаться тем, что я не магометанин?
— Чего гнушаться! Может статься, я еще и обращу тебя в
магометанство моими речами и святым примером¹!

Sans pour autant être immédiatement clivante, la conversation place en réalité déjà le derviche dans une position moralement défavorable par sa façon d'évoquer la possibilité de convertir Filatuška durant le trajet. Peu après, l'homme prête encore davantage le flanc au jugement du protagoniste lorsqu'il lui demande d'abattre un oiseau à l'aide de sa sarbacane afin que tous deux puissent profiter de sa viande. Filatuška rétorque alors au derviche que consommer l'animal devrait être contraire à ses principes, mais l'homme estime que si personne ne le voit, il est en droit de s'autoriser un écart.

En plus de faire acte de prosélytisme, le derviche apparaît par conséquent aussi comme un mauvais fidèle aux yeux de Filatuška. Celui-ci se sert alors de son violon magique pour obliger l'homme à danser au milieu d'un buisson d'épines afin de le punir.

Vexé par ce que lui a fait subir le protagoniste, le derviche va par la suite se plaindre au pacha du village. Qualifié d'infidèle par ce dernier, Filatuška se voit aussitôt condamné à la pendaison publique, mais il échappe à son sort grâce aux objets magiques obtenus la veille. Le jeune garçon quitte alors le village pour retourner chez lui, dans ce que le narrateur qualifie de « terres chrétiennes », présentées comme moralement plus justes que le territoire que Filatuška vient de quitter :

Он пошел, с ружьем своим и скрипкою, в другие города, в христианские земли, где нет лицемеров, злобных Дервишей, и где нет самовластных Пашей, которые могут вешать людей без суда и расправы².

Dans *Le Nain au violon*, la dualité morale se superpose donc à une dualité de croyances. La religion orthodoxe se voit ainsi présentée comme étant du côté de la justice et du bien par effet de reflet avec la religion musulmane, dépeinte à l'inverse par l'intermédiaire de personnages corrompus. Comme le démontrent les motivations de Filatuška lorsqu'il punit le derviche, ce n'est pas seulement l'infidélité religieuse qui est

1 A. H. Зонтаг, *op. cit.*, с. 170.

2 A. H. Зонтаг, *op. cit.*, с. 173.

pointée du doigt, mais aussi la volonté de détourner le protagoniste orthodoxe de sa propre foi en l'attirant vers une autre.

Le contraste avec *Ašik-Kerib* de Lermontov est de ce point de vue particulièrement fort, dans la mesure où l'auteur choisit de son côté d'épouser pleinement le paradigme musulman et la culture turque, notamment en présentant un protagoniste non pas protégé par « Dieu » (*Bog*) mais par « Allah » (*Allah*). Même s'il est question d'une religion autre que le christianisme orthodoxe, la substitution des indicateurs moraux par des références religieuses est d'ailleurs également présente dans *Ašik-Kerib*, le protagoniste recevant l'aide d'un saint. Il semble donc que quel que soit le contexte, lorsqu'une seule religion est évoquée dans le conte littéraire, celle-ci se voit presque toujours associée au camp du bien. Quand deux religions cohabitent dans un même conte, en revanche, comme c'est le cas dans *Le Nain au violon*, leur co-existence se fait dans la majorité des cas sur un terrain conflictuel, à la fois moral et idéologique, dans lequel la foi orthodoxe se voit toujours placée du côté du bien.

Il convient de préciser ici que pour son texte, l'autrice du *Nain au violon* s'est vraisemblablement inspirée du *Juif dans les épines*, un conte publié par les frères Grimm dans lequel figurent les mêmes objets magiques (la sarbacane, le violon et la demande ne pouvant être refusée) ainsi qu'une trame narrative très similaire. La différence, comme le titre l'indique, est que le personnage puni n'est pas musulman, mais Juif¹. Par ailleurs, le châtement que lui inflige le protagoniste est justifié dans le conte allemand seulement par son statut et les stéréotypes qui lui sont associés (la tromperie et l'avarice), et n'est donc pas motivé par des raisons de pratiques religieuses, comme c'est le cas dans le texte de Zontag. Plutôt qu'une polarisation unilatérale, exclusivement centrée sur le personnage ridiculisé, *Le Nain au violon* propose donc un récit d'un manichéisme que nous pourrions qualifier de radical, l'interaction entre les personnages servant à la fois à cristalliser le concept du bien autour de la foi orthodoxe et celui du mal autour de l'islam.

1 Dans une note suivant la traduction française du conte, Natacha Rimasson-Fertin explique que les contes de ce type ont longtemps colporté un message anticlérical, avant de basculer vers l'antisémitisme. Il semble que par son texte, Zontag soit donc parvenue à donner encore une nouvelle alternative au conte, cette fois en en faisant un récit en faveur du christianisme orthodoxe. (Grimm, *op. cit.*, p. 133-134.)

Zontag est loin d'être la seule écrivaine du corpus à dépeindre la religion musulmane comme une religion adverse, voire ennemie. On retrouve par exemple l'idée du prosélytisme envers les chrétiens orthodoxes dans ce qui s'apparente à un clin d'œil de Eršov envers Puškin, lorsqu'il mentionne dans son conte un certain tsar Saltan susceptible de venir « convertir les chrétiens¹ » pour en faire des musulmans (ou du moins les détourner du christianisme). La guerre contre l'armée polovtsienne mise en scène par Somov dans *Ukrom le gardien de chevaux* s'achève quant à elle sur la victoire des « ost orthodoxes » (*družina pravoslavnaâ*) face aux musulmans (*rat'-sila basurmanskaâ*), contraintes de fuir.

Ce dernier exemple nous rappelle qu'au-delà d'une polarisation religieuse, c'est globalement la figure de l'étranger qui se voit fréquemment associée au mal et à l'ennemi dans les contes littéraires. À l'exception du personnage de Zûl'fira dans *Princesse Miluša*, nombreux sont en effet les cas de figure où les personnages d'origine étrangère font figure d'adversaires du protagoniste et finissent par être vaincus. En raison de leur tonalité épique, les contes de Somov sont ceux dans lesquels il est le plus souvent question d'affrontements entre deux armées ou deux guerriers, chacun représentant son peuple, son pays ou son village. Les adversaires peuvent alors être explicitement de confession musulmane (*Ukrom le gardien de chevaux*, *Sur le champ de bataille*) ou non (*Nikita Vdovinič*), le motif du conflit se logeant dans l'idée d'une attaque extérieure devant être stoppée. Nous retrouvons également des traces de cette dualité dans *la Tsarevna Morte*, lorsque les chevaliers amis de la protagoniste (qui, pour rappel, sont désignés comme appartenant au camp du bien) partent chasser les Sarrasins, Tcherkesses et Tatars, tous des peuples turcs :

Выезжают погулять,
Серых уток пострелять,
Руку правую потешить,
Сорочина в поле спешить,
Иль башку с широких плеч
У татарина отсечь,
Или вытравить из леса
Пятигорского черкеса.

1 « И найдёт ли царь Салтан / Бусурманить христиан. »

Difficile alors de déterminer qui de la figure de l'étranger ou de l'infidèle motive réellement le plus ce type de manichéisme.

Bien que seul Odoevskij le fasse, l'étranger venu des pays européens peut lui aussi servir de figure antagoniste, comme c'est le cas dans *Le Conte de la perspective Nevskij* qui met en scène un sorcier accompagné de personnages grotesques nommés le « nez allemand », le « ventre anglais » et la « tête française ». La question religieuse n'est cette fois pas évoquée, c'est davantage l'influence culturelle qui sert de cible.

Un autre exemple, cette fois venu du nord, serait la cuisinière dans *La Poule noire*. Présentée comme finnoise, la cuisinière est la première véritable figure antagoniste qui se dresse sur le chemin d'Alěša lorsqu'elle attrape la poule afin de la servir au dîner. Son origine non russe est mise en relief par ses interventions, composées de termes finnois et formulées en un russe approximatif :

Между тем кухарка вне себя была от досады!
— Руммаль пойс! — кричала она. — Вотга я паду кассаину и
пошалюсь. Шорна курис нада режить... Он леннива... он яишка
не делать, он сыплатка не сижить.

Comme pour renforcer son alignement avec le camp opposé à celui du bien, la cuisinière semble vaincue par Alěša lorsque celui-ci lui donne en échange de la vie de la poule une pièce en or, héritée de sa « gentille » grand-mère (*dobraâ babuška*). Le sacrifice désintéressé de l'enfant n'est alors pas sans rappeler celui de Gvidon qui renonce à sa seule flèche afin de sauver la tsarevna Cygne. Dans les deux cas, l'acte sert à donner une forme concrète à la juste morale du protagoniste.

Tels qu'ils sont représentés dans les contes littéraires russes de la période romantique, le bien et le mal font donc bien toujours l'objet d'une opposition marquée. Leur présence au sein du récit se devine par l'intermédiaire d'une série d'indicateurs, les plus éloquents et directs étant des adjectifs qui disent explicitement si un personnage est bon ou mauvais.

Nous observons toutefois que ce cadre moral manichéen est aussi très souvent étroitement lié à une idéologie religieuse, orthodoxe dans la quasi-totalité des textes. Le

fait qu'un personnage prie, se signe, ou fasse plus largement acte de piété figure alors comme un autre type d'indicateur, permettant là encore de révéler de quel alignement moral dépend un personnage. L'usage de ces indicateurs alternatifs n'est pas exclusif, de sorte qu'un même conte littéraire peut présenter un échiquier moral à la fois par la façon dont les personnages sont décrits et par les actions pieuses qu'ils entreprennent ou non. Nous aboutissons ainsi à des textes comme *La Tsarevna morte* ou *Le Tsar Berendej*, dans lesquels un camp est explicitement désigné comme bon ou mauvais, tandis que celui qui lui est opposé se caractérise par sa proximité ou son éloignement par rapport à la foi religieuse.

Selon le conte, le nombre d'indicateurs peut varier, si bien que l'alignement moral du personnage peut aussi bien être fréquemment actualisé au fil du récit qu'être évoqué de manière brève et ponctuelle.

Nous observons à ce propos que lorsque l'alignement moral d'un personnage est annoncé, le signal donné présente pour capacité de perdurer tout au long du récit et d'être aisément accepté comme tel. Autrement dit, le fait qu'un personnage soit désigné comme bon ou mauvais ne fait pas partie d'une dialectique, c'est un fait auquel le lecteur est semble-t-il tenu d'adhérer sans avoir voix au chapitre. À moins que la désignation du personnage ne change au cours du récit, ce que nous verrons bientôt, il lui suffit donc d'être présenté comme bon ou mauvais à une seule reprise pour que l'ensemble de ses actes à venir soient imputés à la moralité dont il dépend. Dans le cas où les indicateurs moraux sont employés de manière récurrente, nous observons surtout un rapprochement entre la qualité morale du personnage et son identité. Il arrive alors que son nom soit directement jumelé avec le qualificatif qui le désigne, donnant lieu à un nouveau mode d'individualisation. Un exemple de fusion partielle serait celui de la belle-mère de *La Tsarevna morte*, que l'on aurait tendance à nommer « la méchante tsarine » et non « la tsarine », tandis qu'une fusion accomplie se rapprocherait de ce que propose Odoevskij avec les sœurs Rukodel'nica et Lenivica, pour qui le nom et le qualificatif ne font plus qu'un.

2. L'évolution morale des personnages

Si la dimension morale dispose d'une fonction structurelle au sein des contes littéraires russes de la période romantique, il ne peut selon nous être envisagé sans prendre en compte le rôle qu'est susceptible d'y jouer la profondeur psychologique des personnages.

Sans remettre en question l'idée selon laquelle le bien et le mal figurent comme deux pôles radicalement opposés au sein des contes littéraires, il nous paraît en effet pertinent de repenser la place qu'occupent les personnages à l'intérieur de ce cadre, leur individualisation causée par l'approfondissement de leur profil psychologique étant fortement disposée à entraîner également une complexification de leur rapport à la morale. Plusieurs signes tendent à confirmer cette hypothèse, le principal étant le fait que le qualificatif servant à caractériser moralement un même personnage puisse parfois évoluer au fil du récit.

Dans le conte littéraire, il faudrait par conséquent désolidariser le cadre moral des personnages qui en font partie. En d'autres termes, ne pas envisager le personnage bon ou mauvais comme une personnification du bien ou du mal, mais plutôt le voir comme un être pourvu d'une morale propre, pouvant être alignée à différents degrés avec le bien ou le mal, en fonction de ses motivations, de son passif ou encore du contexte dans lequel il se place.

Le fait qu'un personnage soit bon ou mauvais ne serait de ce point de vue plus un fait figé, mais plutôt le fruit d'une construction qui lui serait spécifique. Ce postulat implique que même s'il s'inscrit dans un cadre manichéen, le personnage de conte littéraire est en même temps en mesure d'évoluer sur le plan moral, de devenir meilleur ou pire, voire même de changer de camp. Compte tenu des observations faites plus haut, ces mouvements ne semblent pas avoir pour propriété d'invalider le caractère manichéen du cadre moral des différents contes, c'est-à-dire de contredire l'existence du bien et du mal comme deux pôles radicalement opposés. Notre objectif est par conséquent de mieux identifier la manière dont s'articule l'évolution morale des personnages au sein des contes littéraires ainsi que la façon dont elle se conjugue avec le cadre manichéen du conte sans provoquer son effondrement ou sa remise en question.

Parmi les différents types de mouvements moraux observables, ceux consistant à faire passer le personnage d'un pôle à un autre sont sans doute les plus notables. Ces déplacements peuvent s'opérer de deux manières : soit par voie descriptive, c'est-à-dire par une évolution du qualificatif servant à désigner moralement le personnage, indépendamment des actions qu'il entreprend, soit par voie active, c'est-à-dire par un changement profond de la psychologie du personnage qui entraîne une modification de son comportement et donc de son alignement moral.

Un exemple du premier cas de figure pourrait être celui du sorcier Elisej dans *Le Loup-garou*. Premier personnage du conte à être introduit, l'homme se voit aussitôt être affublé de l'étiquette de « méchant » sorcier par le narrateur :

В одном селении жил-был старик по имени Ермолай. Все знали, что он умывается росой, собирает разные травы, ходя, беспрестанно что-то шепчет себе в длинные, седые усы, спит с открытыми глазами и пр. и пр. Чего же больше? он колдун, и злой колдун: так о нём толковало всё селение.

Le qualificatif ainsi employé pourrait à première vue faire office de signe, comme nous l'expliquions précédemment. Ermolaj est un « méchant » sorcier, ce qui suggère qu'il sera l'antagoniste du conte.

Le narrateur ne prend néanmoins pas véritablement parti, puisqu'il semble se dédouaner de l'usage du qualificatif en l'attribuant aux villageois, qui partent du principe qu'Ermolaj est un « méchant » sorcier car il est avant tout un sorcier. En rapportant ainsi leur discours, le narrateur marque donc une distance avec le jugement moral formulé. Il ne tarde d'ailleurs pas quelques lignes plus loin à relativiser l'étiquette attribuée à Ermolaj en expliquant que le qualificatif ne s'appuie en réalité sur aucune preuve concrète indiquant que le sorcier est effectivement mauvais :

Все боялись колдуна, хотя, сказать правду, до сих пор он не делал ещё никакого зла селению; но всё-таки он был колдун.

À mesure que la lecture du conte progresse, un mouvement sous-jacent s'opère donc autour de la figure de Ermolaj. Annoncé comme « méchant » au début du conte, le

personnage apparaît progressivement comme injustement jugé sur la seule base de la crainte qu'il inspire, et non sur ses actes.

L'affirmation selon laquelle Ermolaj serait le « méchant » de l'histoire évolue donc en une interrogation à résoudre. L'escapade nocturne d'Artëm à la suite de son père a alors en partie pour objectif de confirmer ou d'infirmer les rumeurs concernant ce dernier. Il apparaît alors difficile de placer le personnage de Ermolaj sur le spectre moral entre les « gentils » et les « méchants ». L'homme est présenté comme une menace et inspire de la crainte aux autres personnages, y compris à son fils, mais aucun de ses actes ne vient prouver qu'il est réellement un « méchant » sorcier. Le vol de bétail dont il serait responsable est en effet partiellement justifié par une possible volonté du sorcier de venger son fils, victime des moqueries des villageois. Par la suite, alors que l'homme refuse d'aller rendre forme humaine à Artëm, les paroles d'Akulina, la fiancée du protagoniste, parviennent à le convaincre et ainsi à révéler l'affection que le sorcier éprouve véritablement envers son fils.

Le conte touchant à sa fin, la question n'est toujours pas résolue. Ermolaj est toujours qualifié de « méchant » sorcier par le narrateur, qui de nouveau s'emploie à reprendre le discours des villageois.

Le qualificatif employé, en revanche, ne semble plus résonner de la même manière qu'au début du conte. Son rôle d'indicateur est en effet brouillé par l'intervention d'un contexte narratif qui rend la désignation caduque, basée sur de fausses suppositions. Comme vidé de son sens initial, l'adjectif *zloj* finit presque par vouloir signifier l'inverse de ce qu'il devrait désigner, en particulier par la façon dont le narrateur retourne son emploi afin de se moquer subtilement des villageois :

Короче: дня через три вся деревня пиновала на свадьбе Артёма Ермолаевича с Акулиной Тимофевной; и хотя все знали, что старик Ермолай злой колдун, но от пьяной его браги и сладкого меду немногие отказывались.

Entre le début et la fin du *Loup-garou*, Ermolaj n'apparaît par conséquent plus comme le même personnage d'un point de vue moral. De « méchant » sorcier

antagoniste, il se révèle au fil du récit comme un père sévère mais aimant, et par conséquent comme un personnage moralement aligné avec le protagoniste.

Le signe employé par le narrateur en début de récit est donc de l'ordre de la feinte ludique, puisqu'il vise à égarer le lecteur en l'orientant vers une fausse anticipation. L'évolution morale du personnage se fait alors seulement dans la façon dont il est présenté et décrit, Ermolaj, lui, ne changeant jamais radicalement d'état d'esprit ou de comportement.

Ce type de feinte n'est pas un cas isolé au sein des contes littéraires. Elle fait d'ailleurs particulièrement écho à la façon dont est construit le personnage du Loup Gris, aussi bien dans le conte de Žukovskij que dans *L'Oiseau de feu* de Āzykov.

Dans ces deux contes, le loup apparaît pour la première fois lorsqu'il dévore le cheval d'Ivan et le dépouille ainsi de sa monture. L'acte apparaît à première vue comme une atteinte envers le protagoniste, d'autant qu'à ce moment-là, le loup n'a pas encore parlé et figure encore comme une simple bête sauvage. Le destin funeste du cheval cristallise ainsi une injustice dont Ivan est victime, le loup apparaissant comme responsable de cette situation. Dans chacun des textes, cette séquence a pour effet de poser les bases d'un jugement moral en défaveur du loup. Son statut de « mauvais » personnage est notamment suggéré par la manière dont le cheval du héros est à l'inverse désigné comme « bon ». Par regret et par rédemption, le loup propose finalement à Ivan de lui servir de monture, passant par cette proposition de mauvais personnage supposé à allié et partenaire du protagoniste.

Dans le texte de Žukovskij, ce revirement se fait de manière relativement brève et pourrait presque passer inaperçu. Le poète, en réalité, reprend trait pour trait la trame du *Conte d'Ivan-tsarevitch, de l'oiseau de feu et du loup gris*, publié dans le recueil des *Promenades du grand-père* à partir de 1786. Dans cet autre texte, comme dans le conte de Žukovskij, l'acte du loup est une feinte temporaire qui permet de faire de lui un partenaire inattendu du protagoniste. Žukovskij se contente alors de reproduire dans son conte ce qui était déjà mis en place dans l'hypotexte, concentrant la majorité de sa créativité dans la dernière partie du conte.

Âzykov, de son côté, fait au contraire le choix de jouer avec le faux antagonisme annoncé entre Ivan et le Loup afin de servir sa tonalité parodique. Dans son conte, la scène de la perte du cheval est passée sous silence, tandis que l'étape qui précède la disparition de la monture et celle qui la suit directement sont particulièrement mises en avant. Celui qui n'était que le « bon » cheval d'Ivan dans les autres textes devient alors un fidèle compagnon de route pour lequel le héros éprouve une très grande affection, au point de discuter spontanément avec lui :

И ты, мой конь, задумался... грустишь?
Не унывай, товарищ! Не всегда же
Поедем мы таким дремучим лесом!
Бодрее будь! Надейся несомненно:
Куда-нибудь нас выведет дорога,
Куда-нибудь выходит же она!
Мой добрый конь! повесели меня!

Lorsqu'Ivan découvre le panneau lui annonçant la perte prochaine de sa monture, il fait logiquement part de la peine que cette idée lui cause. Refusant néanmoins de se résoudre à ce mauvais présage, le jeune chevalier décide de poursuivre sa route et encourage son compagnon à faire de même :

Куда ж мне ехать? Разве уж налево,
Чтобы меня убили... а мой конь,
Мой верный, добрый конь, надежный мой товарищ,
Остался бы покинутым под верх
Разбойнику? Нет, этого не будет.
Нет! добрый конь, сворачивай направо:
Я не люблю пророчеств никаких,
Не верю им: я знаю, врут они.

La scène suivante, le crime a déjà été commis. Ivan pleure la mort de son camarade et maudit le loup de l'avoir « rendu orphelin ». Le monologue du protagoniste est alors principalement consacré à la peine qu'il ressent, mentionnant encore à deux reprises son « bon cheval », comme pour polariser encore davantage sa propre position morale par rapport à celle du loup.

Compte tenu de la tonalité parodique du texte, la scène ne trompe néanmoins personne, sans doute car ce n'est pas sa fonction. Pour Âzykov, il s'agit en effet surtout

d'accentuer le faux antagonisme entre Ivan et le loup afin d'en faire un énième passage comique, le public du conte étant très probablement déjà en mesure de savoir que le Loup Gris deviendra peu après le nouveau partenaire du héros.

Comme chez Somov, l'indicateur moral permet donc à Âzykov d'élaborer une feinte servant un effet à la fois ludique et comique. Le cadre manichéen n'est alors en aucun cas bouleversé, mais à l'inverse instrumentalisé par les auteurs à des fins esthétiques.

Ces exemples montrent selon nous que les auteurs de contes littéraires ont conscience du statut d'indicateur dont disposent les qualificatifs *dobryj* et *zloj* et les utilisent donc en connaissance de cause. Assez peu les emploient néanmoins de manière détournée comme Somov et Âzykov. Beaucoup privilégient à la place la voie de l'évolution psychologique des personnages afin d'y glisser une modification de leurs dispositions morales. Contrairement aux deux cas que nous venons d'évoquer, le changement de qualificatif est cette fois principalement lié au contexte intra-diégétique. Entrent donc en compte des facteurs propres au récit, comme les motivations personnelles des personnages, les événements auxquels ils sont confrontés ou encore les rapports qu'ils entretiennent entre eux. Les évolutions morales ne s'observent donc pas uniquement dans la manière de raconter l'histoire et de désigner les personnages, mais correspondent surtout aux modifications profondes de leur comportement et de leur profil psychologique.

Le cas le plus représentatif et certainement le plus élaboré de ce type d'évolution au sein du genre est sans aucun doute celui d'Alěša, le protagoniste de *La Poule noire*. Pour rappel, le conte de Pogorel'skij peut être divisé en deux parties principales : la première se concentre sur la relation entre Alěša et la poule noire, tandis que la seconde suit le parcours de l'enfant une fois qu'il a fait l'acquisition de la graine magique.

Cette seconde partie concentre la majorité des transformations psychologiques vécues par le protagoniste, qui passe de garçon gentil et aimable à enfant désobéissant et provoquant. Toutefois, les traces de son évolution débutent en réalité dès les premières épreuves mises sur son chemin, alors qu'il est accompagné de la Poule noire. Tout au long de ce processus, le narrateur joue un rôle déterminant, car sa proximité et son empathie vis-à-vis de l'enfant permettent de relayer en permanence ce que celui-ci

ressent et les pensées qui le traversent. Son évolution, psychologique comme morale, est ainsi à la fois décrite de l'extérieur et racontée de l'intérieur.

Au tout début du conte, Alěša est présenté comme un enfant sage et curieux. Le courage dont il fait preuve lorsqu'il vient au secours de la poule noire, comme le don de la pièce offerte par sa grand-mère, visent à le présenter explicitement comme un personnage dont les motivations et l'esprit sont résolument du côté du bien.

L'échec d'Alěša face à la première épreuve de la poule noire, qui consiste à traverser la chambre des deux vieilles femmes hollandaises pour rejoindre le monde souterrain, montre toutefois qu'il n'est pas totalement dépourvu de défauts et que sa curiosité ou son impatience peuvent parfois lui causer du tort. Cette instabilité morale du protagoniste lui est aussitôt reprochée par la poule, qui tout en affirmant au petit garçon qu'il est bon, le met en garde contre ses travers, susceptibles de le détourner du droit chemin :

— Ты добрый мальчик, — продолжала курочка, — но притом ты ветрен и никогда не слушаешься с первого слова, а это нехорошо! Вчера я говорила тебе, чтоб ты ничего не трогал в комнатах старушек, — несмотря на то, ты не мог утерпеть, чтобы не попросить у кошки лапку. Кошка разбудила попугая, попугай старушек, старушки рыцарей — и я насилу с ними сладила!

La bonté d'Alěša demeure néanmoins toujours un trait majeur de sa personnalité, si bien qu'il parvient à triompher de l'épreuve de la poule noire lors de sa deuxième tentative, se rappelant de la mise en garde de l'animal. Le roi du royaume souterrain accueille d'ailleurs Alěša de manière élogieuse et l'estime ainsi digne de recevoir une récompense en rétribution de sa bonté :

— Мне давно было известно, — сказал король, — что ты добрый мальчик; но третьего дня ты оказал великую услугу моему народу и за то заслуживаешь награду. Мой главный министр донес мне, что ты спас его от неизбежной и жестокой смерти.

Durant toute la première partie du conte, le personnage d'Alěša se construit donc comme un enfant moralement bon, aussi bien sur le plan narratif qu'au sein du cadre intra-diégétique.

Cette qualité sur laquelle se construit l'identité de l'enfant est néanmoins grandement mise à mal dès lors qu'il fait l'acquisition de la graine magique, remise par le roi du monde souterrain. Les premiers signes de cette fragilité s'observent dans la réaction du roi lorsqu'Alěša formule sa demande, le souverain regrettant d'apprendre que le petit garçon puisse être suffisamment paresseux pour demander ne plus avoir à apprendre ses leçons. Détenteur de la graine, Alěša en fait usage dès le jour de son retour du monde souterrain. Interrogé par l'instituteur, il répond parfaitement à la question posée et reçoit des félicitations pour son travail.

La première réaction de l'enfant est alors celle d'une sincère culpabilité. Alěša a conscience d'avoir triché et éprouve de la honte de ce qu'il vient de faire à l'insu de l'instituteur et de ses camarades de classe. Une « voix intérieure » s'éveille en lui afin de lui dire qu'il ne mérite par les éloges de l'enseignant, puisqu'il n'a investi aucun effort dans la réalisation de son devoir.

Cependant, à mesure qu'Alěša utilise l'objet, les félicitations qu'il reçoit deviennent de plus en plus nombreuses, jusqu'à provenir directement du directeur du pensionnat. L'évolution intérieure d'Alěša est à ce moment-là attentivement suivie par le narrateur, qui explique comment l'orgueil de l'enfant prend progressivement le pas sur ce qui jusqu'alors faisait de lui un gentil garçon :

Алеша, как сказал я уже выше, сначала стыдился похвал, чувствуя, что вовсе их не заслуживает, но мало-помалу он стал к ним привыкать, и наконец самолюбие его дошло до того, что он принимал, не краснеясь, похвалы, которыми его осыпали. Он много стал о себе думать, важничал перед другими мальчиками и вообразил себе, что он гораздо лучше и умнее всех их.

Le déplacement d'un état moral à un autre est alors explicitement décrit :

Нрав Алешин от этого совсем испортился: из доброго, милого и скромного мальчика он сделался гордый и непослушный.

La voix intérieure, qui est intervenue dès le premier écart d'Alěša, se révèle finalement être la conscience de l'enfant. Celle-ci continue de tenter de rappeler Alěša à l'ordre en le mettant en garde, comme le ferait la poule noire si elle était aux côtés du petit garçon. Le discours moralisateur qu'elle formule figure alors comme le reliquat de

ce qu'était Alěša avant l'obtention de la graine, tandis que de son côté, le « nouveau » Alěša semble de plus sourd à cette voix, à terme réduite au silence.

Devenu un « affreux gamin » (*strašnyj šalun*), le gentil Alěša de la première partie du conte, celui-là même que la poule explique plus tard vouloir retrouver, semble avoir disparu au cours de la lutte intérieure entre ses bons et ses mauvais côtés. Le passage du protagoniste du côté du mal est finalement attesté lorsque l'instituteur reproche à Alěša d'utiliser son esprit « donné par Dieu » pour « accomplir de mauvaises choses¹ ».

Son retour au bien s'opère seulement à la fin du conte, lorsqu'il est confronté aux conséquences de son comportement égoïste, c'est-à-dire l'exode du peuple souterrain. Prenant conscience de sa faute et désormais dépossédé de son objet magique, Alěša fait part de ses regrets à la poule noire. Celle-ci formule alors pour dernière demande qu'il redevienne « le gentil garçon qu'[il] était autrefois » avant de le quitter définitivement. Profondément marqué par le malheur qu'il a causé, le jeune garçon passe plusieurs semaines alité. À son réveil, l'ancien Alěša semble à première vue revenu, toutefois une information donnée par le narrateur suppose que l'enfant a en réalité poursuivi son évolution pour atteindre encore un nouveau stade :

Алеша же сам стыдился об этом говорить и старался быть послушным, добрым, скромным и прилежным. Все его снова полюбили и стали ласкать, и он сделался примером для своих товарищей [...].

Sur le plan moral, Alěša ne fait donc pas marche arrière. Sous l'impulsion de la promesse de rédemption faite à la poule noire, et après s'être égaré dans un comportement jugé égoïste et immoral, le protagoniste regagne le camp du bien, meilleur qu'il n'était au début du conte.

Cette succession d'étapes par lesquelles passe le personnage d'Alěša rappelle fortement ce que traverse Betula alors qu'elle n'est encore qu'une petite fille. À l'instar du protagoniste de Pogorel'skij, le personnage de Zontag se change en effet au cours du conte en une enfant orgueilleuse et capricieuse, puis redevient bonne une fois son comportement corrigé. Même si sur le plan narratif l'évolution de Betula se fait plus

¹ « Не для того Бог дал вам ум, чтоб вы во зло его употребляли. » (À noter la dichotomie entre le soutien divin et le concept de « mal », bien visible ici).

rapidement que celle d'Alěša, la trajectoire morale qu'elle décrit se révèle ainsi sensiblement la même. Seul diffère vraiment le point de vue, le changement de Betula étant principalement raconté et vécu à partir du regard extérieur des parents. C'est alors leur profondeur psychologique qui sert à amplifier et développer cette évolution.

De la même manière que dans *La Poule noire*, les qualificatifs moraux employés dans *Dame Bouleau* font office de repère et permettent de retracer la progression de Betula dans son rapport au bien et au mal.

Nous apprenons ainsi que dès les premières années suivant sa naissance, l'enfant devient capricieuse et égoïste. Son comportement, explique le narrateur, lui vient de l'incapacité des parents à faire preuve d'autorité envers elle et à lui refuser ce qu'elle demande. Ceux-ci n'ayant en effet jusqu'alors jamais eu d'enfant, ils ne disposent pas des ressources pédagogiques qui leur permettraient de répondre correctement à la colère de leur fille. Autrement dit, les parents de Betula occupent sensiblement le même rôle que la graine de chanvre : ils procurent à l'enfant tout ce dont elle a besoin sans qu'elle ait besoin de faire le moindre effort, l'enfonçant progressivement dans un comportement qualifié de « mauvais », car égoïste. La position morale de Betula se voit par la suite implicitement indiquée lorsqu'elle découvre, parmi ses cadeaux de Noël, les branches de bouleau offertes par sa marraine. Lorsqu'elle demande à ses parents de quel genre de jouet il s'agit, sa mère lui répond qu'il s'agit d'un objet servant à corriger les enfants capricieux. Estimant être une « gentille » petite fille, Betula se considère naïvement hors de danger :

— Меня еще никогда не секли — прервала дочка — это верно потому, что я не сердитое, а доброе дитя! — Старайся быть доброю вперед, сказала мать, чтобы не заслужить такого наказания.

Par leur lien explicite avec Dame Bouleau, qualifiée de « signe de bonne augure » (*znak dobryj*) au début du conte par le charbonnier, nous comprenons que les verges de bouleau portent en elles les « bonnes » valeurs morales, nécessaires à Betula pour qu'elle rejoigne le camp de ses parents et surtout sa marraine.

D. La profondeur morale

Comme attendu, la petite fille finit par faire un caprice le soir-même. Réclamant des œufs de Pâques le soir du réveillon de Noël (ce que nous pourrions voir comme une autre manière de mettre en scène la dichotomie entre le mal et la foi orthodoxe), Betula finit par être sévèrement punie par les branches de bouleau. Alors que la mère de l'enfant tente vainement de s'interposer, le père estime de son côté que Betula a mérité sa punition pour avoir fait preuve « d'entêtement » (*uprâmsstvo*) et de « méchanceté » (*zlost'*). À nouveau corrigée au cours des semaines suivantes, Betula finit par changer, jusqu'à devenir une « autre » personne, à l'instar d'Alěša :

[Бетула] стала совсем другим ребенком. [...] Она час от часу становилась умнее, любезнее, добрее; никто бы не мог догадаться, что прежде она была так упряма и сердита.

Dans *Dame Bouleau*, les qualificatifs *dobryj* et *zloj* (présent sous forme substantivée) sont utilisés en combinaison avec différents substituts. La paire antithétique « gentil » et « méchant » se voit ainsi mise à hauteur d'enfant, transposée sur fond de discours pédagogique dans une dualité opposant « obéissant » à « capricieux ».

Ce glissement de paradigme rappelle beaucoup ce que l'on observe dans *Moroz Ivanovič*, où Odoevskij choisit d'incarner l'application au travail et la fainéantise sous les traits de deux sœurs rivales. De ce point de vue, le personnage élaboré par Zontag pourrait être considéré comme une fusion entre les archétypes de la gentille et de la vilaine sœur, ceux-là mêmes qu'Odoevskij s'emploie à distinguer clairement. Par le biais de son évolution morale, Betula paraît alors se construire une personnalité similaire à Lenivica avant de grandir pour en adopter une seconde, plus proche de Rukodel'nica ; elle tirerait ainsi son individualité du rapport complémentaire que ces deux états entretiennent.

Envisagés du point de vue de leur évolution psychologique, Alěša et Betula figurent finalement comme des personnages pouvant être considérés comme moralement ambivalents. Même si leur bonté rayonne bien davantage que leurs défauts et semble même triompher de ces derniers, le mauvais comportement de chacun des deux protagonistes ne saurait être omis, dans la mesure où il joue un rôle déterminant dans leur construction.

Même s'il s'inscrit dans un cadre moral manifestement manichéen, le personnage de conte littéraire peut par conséquent n'être ni fondamentalement bon, ni fondamentalement mauvais, par le simple fait qu'il présente la capacité de changer au cours du récit. Pour s'en rendre compte, il faut, toutefois, considérer le personnage dans la totalité de son parcours, et non pas à partir de l'état fixe dans lequel il se trouve lorsque débute ou s'achève le récit.

Ainsi prise en compte, l'ambivalence morale des personnages se révèle plus fréquente au sein des contes littéraires russes que nous aurions pu le supposer à première vue.

Il faudrait dans un premier temps revenir sur le personnage d'Akulina, dans *Le Loup-garou*. Pour rappel, ses premières actions sont plutôt motivées par des intérêts égoïstes, mais par la suite, la jeune femme se montre capable d'agir par amour envers Artëm, désireuse de le tirer d'une situation dont elle semble se sentir en partie responsable. À l'instar d'Alëša et de Betula, l'égoïsme d'Akulina est explicitement décrit et exploré par le narrateur. Dans le cas du conte de Somov, il ne s'agit même pas d'un comportement soumis à la critique, mais simplement d'un trait de caractère pris en compte et présenté en tant que tel. Ainsi, même si Akulina se rapproche d'abord d'Artëm dans l'idée d'hériter, par son biais, de l'argent de son père, elle n'est pas pour autant désignée comme moralement « mauvaise » par le narrateur. Au contraire, l'attrait d'Akulina pour la richesse est un défaut qui selon lui ne peut être jugé, car beaucoup, comme elle, cèdent volontiers à l'appât du gain et à la corruption :

[...] а кто к подаркам не лаком? Спросите у стряпчих, спросите у судей, спросите у того и другого (не хочу называть всех поимённо): всякий если не словами, так взглядом припомнит вам старую пословицу: кто богу не грешен, царю не виноват! И Акулина Тимофевна была в этом смысле ежели не закоснелою грешницей, то, по крайней мере, не совсем чиста совестью.

Ainsi, si Akulina « ne dispose pas d'une conscience parfaitement pure », elle n'a selon le narrateur pas de critique à recevoir, car sinon d'autres personnes, a priori plus respectable du fait de leur fonction, devraient elles aussi être jugées. Nous pourrions

supposer ici que Somov profite de la description de son personnage pour glisser un propos volontairement polémique.

Un autre exemple de personnage moralement ambivalent serait la magicienne Proveda. Son cas est particulièrement intéressant, dans la mesure où, contrairement aux précédents personnages évoqués, son rôle dans *Princesse Miluša* se rapproche plutôt de celui d'un antagoniste. À aucun moment qualifiées de « bonnes » ou de « mauvaises », les actions de Proveda sont difficiles à juger du point de vue moral, car elles sont dirigées la plupart du temps contre les deux protagonistes, mais elles renvoient en même temps à un désir de justice visant à punir l'infidélité de Vseslav afin de préserver Miluša de la tromperie.

De son côté, le narrateur semble avoir une opinion plus favorable de Vseslav que de Proveda, dont il critique l'entêtement qu'il dit ne pas comprendre. Alors que Vseslav est au début du conte pointé du doigt pour sa naïveté et sa disposition à l'infidélité, il bénéficie d'une indulgence grandissante à mesure que le récit se déroule, jusqu'à être présenté comme victime des manipulations de la magicienne. De son côté, Proveda fait preuve d'une attitude résolument convaincue durant la quasi-totalité de l'histoire, mais finit par se raviser après avoir fait l'objet de reproches de la part de sa nièce Miluša. Le conte s'achève ainsi sur une modification profonde de l'attitude de la magicienne, qui finit par se remettre en question après avoir réalisé que par ses actes, qu'elle pensait fondamentalement bons et dans l'intérêt des deux amants, elle avait fini par faire obstacle à leur amour :

Сказала: «Я для ваших, дети, благ
Вас мучила, чтоб не осталось тени
Зла впереди; но разве я вам враг?»

À nouveau, le cadre manichéen est évoqué, mais c'est cette fois le personnage lui-même qui semble incapable de déterminer dans quel camp se rangent ses propres actions.

Il nous faut enfin préciser que les déplacements effectués par les personnages à l'intérieur du cadre moral ne sont pas limités au seul passage d'un camp à un autre. Si elle est moins visible, l'évolution morale peut en effet également s'opérer au sein d'un

même alignement, de sorte qu'un personnage puisse devenir moralement meilleur ou pire à mesure que le récit se déroule, alors qu'il était déjà dans le camp du bien ou du mal au départ. Nous l'observons particulièrement clairement dans *Le Loup Gris* de Žukovskij, dans lequel Ivan et ses frères suivent respectivement une trajectoire morale opposée.

Dès le début du conte, les personnages de Klim et Pëtr se construisent en opposition par rapport à leur cadet. En disant au tsar que le voleur de pommes d'or n'est pas venu la nuit de leur tour de garde, les frères apparaissent tous deux comme des menteurs, n'osant admettre qu'ils se sont endormis. Ivan, de son côté, dit la vérité, et l'obtention de la plume de l'oiseau de feu confirme sa position favorable par rapport à ses frères. Lors des retrouvailles des deux aînés avec Ivan, ceux-ci semblent avoir progressé davantage dans leur immoralité. Pris de jalousie, ils finissent par assassiner de sang-froid leur frère. Cette gradation se ressent essentiellement dans la narration, qui au moyen d'une tournure indirecte donne l'impression que le mal s'est glissé dans l'esprit des deux frères et les a corrompus :

И из шатра к ним вышли... кто же? Клим
И Петр царевичи. Иван-царевич
Был встреченою такою несказанно
Обрадован; а братьям в сердце зависть
Змеей вползла, когда они жар-птицу
С царевною Еленой у Ивана-
Царевича увидели в руках

Lors de l'assassinat, l'évolution vers le mal semble atteindre son paroxysme, Klim et Pëtr étant désormais explicitement désignés comme étant les « mauvais frères » (*zlodei brat'â*). Leur mort prochaine de la main de Košej apparaît alors comme une punition pour leur acte, mais également comme un passage de témoin à une figure antagoniste encore plus mauvaise qu'eux¹.

De son côté, Ivan suit une trajectoire parfaitement inverse. Jusqu'alors subtilement associé au bien par sa rencontre avec le loup, le jeune héros fait l'objet d'une évolution

1 Nous évoquions précédemment la proximité du texte de Žukovskij avec le *Conte de l'Oiseau de feu* publié dans *Les Promenades du grand-père*. Il est important de noter à ce propos que le passage relatant le meurtre d'Ivan est bien plus travaillé en termes de profondeur psychologique du côté de Žukovskij que dans le texte dont il s'inspire. La gradation que nous présentons ici ne s'observe en réalité à aucun moment dans le texte de 1786 et figure donc comme un ajout du poète.

importante après avoir été ressuscité par son compagnon. Parti en quête de Košeĵ, Ivan fait rapidement l'acquisition d'un puissant cheval magique et se voit alors gratifié du statut de preux chevalier (*bogatyř* et *vitāz*), par les personnages qu'il côtoie ainsi par le narrateur. Sa rencontre avec Baba-Āga donne un nouvel élan à son évolution morale, la sorcière faisant référence aux forces divines lorsqu'elle le rencontre¹ avant de le surnommer « bon chevalier ». Au moment du coucher, Ivan se met même à prier :

« Спи, добрый витязь; утро мудренее,
Чем вечер; здесь теперь спокойно
Ты отдохнешь; нужду ж свою расскажешь
Мне завтра; я, как знаю, помогу».
Иван-царевич, богу помолясь,
В постелю лег и скоро сном глубоким
Заснул и прѣспал до полудня.

Ayant acquis le statut de « bon brave » (*dobryj molodec*), Ivan semble désormais parfaitement aligné avec le camp du bien. Son comportement naïf et maladroit durant son aventure en compagnie du loup gris a complètement disparu, remplacé par une attitude brave ainsi qu'une force surhumaine. Au même titre que ses homonymes du *Petit Cheval Bossu* et de *L'Ours Briseur-d'os*, le héros bénéficie à présent d'un soutien supplémentaire de la part des forces du bien, en rétribution de ses preuves de foi.

Nous pourrions dans un premier temps attribuer ce changement à l'assemblage évident de trames narratives que Źukovskij réalise en combinant le conte de l'oiseau de feu et du loup gris à celui de Košeĵ l'Immortel. Néanmoins, le travail que réalise le poète dans la conclusion de son récit, c'est-à-dire en réunissant des éléments présents dans la première partie de son conte et dans la seconde, suggère que le protagoniste du conte est bel et bien pensé comme un seul et même personnage. Peut-être faut-il voir alors dans l'évolution d'Ivan un schéma identique à celui de Betula, à savoir une transformation d'ordre psychologique et moral permettant de faire passer le personnage d'un archétype à un autre au sein d'un même récit.

Ce que révèle finalement une comparaison des personnages évoqués sur le plan moral est la nuance que ceux-ci peuvent porter en eux. Ainsi, même si les notions de

1 « Тебя как бог сюда занес, Иван-Царевич »

bien et de mal continuent de servir de repères fixes et de base au cadre moral du conte, les personnages, de leur côté, ont la capacité de naviguer entre ces deux notions.

Dans le conte littéraire russe de la période romantique, la profondeur psychologique des personnages favorise par conséquent un phénomène de « dépersonnification » du bien et du mal. Érigés en toile de fond au rang de concept, le bien et le mal ne constituent donc pas une limite stricte au développement des personnages. Ceux-ci, au contraire, ont tendance à suivre une trajectoire qui leur est propre, plutôt que d'agir mécaniquement en accord avec l'alignement qui leur est attribué. Cette nuance ou gradation de la moralité se ressent d'après nous surtout lorsque nous comparons les contes littéraires du corpus entre eux, car cela permet aux différents exemples de personnages bons ou mauvais de se distinguer des autres par les spécificités de leur profil. Cette multitude d'exemples ne peut être pleinement saisie selon une logique radicalement manichéenne, certains, tel que le serviteur du tsar de Eršov, pieux mais égoïste et jaloux, ou Artëm, non croyant mais bon et honnête, semblant échapper aux critères d'une grille rigide. Cette capacité des personnages à pouvoir se glisser hors des cases d'une moralité manichéenne sans les révoquer complètement semble offrir aux auteurs une liberté esthétique, que la plupart saisissent volontiers en questionnant la valeur morale des agissements de leurs personnages ou encore en donnant du poids à ce qu'ils font et ce qu'ils sont. Ce recul permet parfois d'introduire dans le genre du conte des personnages capables d'agir « comme tout un chacun », autrement dit, comme Akulina, des personnages vraisemblables, ne serait-ce que par leur capacité à commettre des erreurs, à se corriger ou à se remettre en question.

3. La subjectivité du jugement moral

En plus de dépeindre des personnages riches et nuancés sur le plan moral, le *Loupgarou* présente pour intérêt de mettre en lumière le caractère subjectif du jugement moral et le biais susceptible d'affecter les indicateurs *zloj* et *dobryj*.

Nous expliquions précédemment que, dans le texte de Somov, la désignation de « méchant sorcier », bien que formulée par le narrateur, provient d'un discours rapporté venant des villageois. Le narrateur ne prend pas directement parti, mais il s'implique

malgré tout suffisamment dans sa manière de raconter l'histoire pour faire comprendre que la condamnation morale dont Ermolaj est l'objet ne se base sur aucune preuve concrète. Le sorcier n'est par conséquent « mauvais » que du point de vue subjectif des villageois. D'un autre point de vue, en l'occurrence ici celui du narrateur, le père du protagoniste n'a rien fait qui mériterait une telle étiquette. Le terme *zloj* n'est par conséquent pas aussi fiable qu'on pourrait le penser. Sa fonction d'indicateur est toujours opérante, mais comme nous pouvons le constater, celle-ci sert plus à leurrer le lecteur qu'à lui servir fidèlement de guide.

Dans *Le Loup-garou*, l'indicateur moral permet donc aussi d'introduire dans la narration un prisme subjectif, de sorte que la situation racontée soit en partie perçue à partir d'une perspective particulière. Somov n'est toutefois pas le seul auteur à se servir de *dobryj* et *zloj* de cette manière.

Dans *La Tabatière*, Odoevskij donne par exemple à ses qualificatifs moraux une subjectivité pleinement assumée. En résulte un récit où deux opinions se confrontent, au point que la question de ce qui doit être considéré comme bien ou mal est placée au centre de l'histoire.

Alors qu'il s'apprête à pénétrer à l'intérieur de la boîte à musique, Miša est salué par un garçon-clochette. Celui-ci, par son comportement courtois et poli, se voit qualifié de « gentil » par l'enfant, qui le rejoint aussitôt. À peine réunis, les deux personnages sont placés sur le même alignement moral, la clochette faisant office de compagnon au protagoniste. Cette bonne entente est entretenue tout du long de l'exploration de l'intérieur de la boîte et même après l'arrivée de Miša au village des clochettes. Le garçon se dit alors admiratif du monde dans lequel ses camarades vivent, toutefois les garçons-clochettes lui rétorquent que leur situation n'a rien d'enviable, en particulier à cause des « méchants messieurs-marteaux » qui les malmènent sans cesse :

— Дядьки-молоточки, — отвечали колокольчики, — уж какие злые! То и дело, что ходят по городу да нас постукивают. Которые побольше, тем ещё реже тук-тук бывает, а уж маленьким куда больно достается.

Ainsi désignés, les marteaux apparaissent comme des personnages jouant explicitement un rôle antagoniste. Leur « méchanceté » n'est néanmoins destinée qu'aux clochettes, pourtant Miša prend parti pour elles, sans être directement concerné. En bon allié, le petit garçon tente plutôt de comprendre les raisons qui motivent les marteaux. Ces derniers avouent alors obéir aux ordres du « très gentil » cylindre :

— Прочь ступай, не мешай! Там в палате и в халате надзиратель лежит и стучать нам велит. Всё ворочается, прицепляется. Тук, тук, тук! Тук, тук, тук!

— Какой это у вас надзиратель? — спросил Миша у колокольчиков.

— А это господин Валик, — зазвенели они, — предобрый человек — день и ночь с дивана не сходит. На него мы не можем пожаловаться.

De leur point de vue, les marteaux obéissent ainsi aux ordres formulés par un « bon » personnage. Le fait qu'ils précisent ne pas pouvoir se plaindre de lui, alors qu'il passe ses journées à rester allongé, suppose néanmoins que le jugement moral formulé par l'emploi du qualificatif *dobryj* puisse être biaisé et manipulé. Pour autant, l'utilisation d'un tel adjectif par les figures antagonistes vient brouiller le caractère a priori manichéen du cadre moral jusqu'alors mis en place. Cette nouvelle subjectivité, à défaut de contredire, semble au moins interroger la boussole à laquelle Miša se fiait jusqu'à maintenant.

Questionné à son tour, le cylindre répète ce que disent les marteaux : il est un gentil surveillant et ne remet pas en question les ordres qu'il leur donne. Miša, de son côté, exprime sa peine vis-à-vis des « gentilles » clochettes. À ce stade, les deux camps, bien qu'en conflit, semblent se ranger derrière le même alignement moral. Autrement dit, ils considèrent chacun être du côté du bien :

— Да мне жаль бедных мальчиков-колокольчиков, они все такие умные, такие добрые, такие музыканты, а по вашему приказанию дядьки их беспрестанно постукивают...

— А мне какое дело, шуры-муры! Не я здесь набольший. Пусть себе дядьки стучают мальчиков! Мне что за дело! Я надзиратель добрый, всё на диване лежу и ни за кем не гляжу... Шуры-муры, шуры-муры...

D'un point de vue purement narratif, le seul élément faisant pencher la balance du côté de Miša est son statut de personnage principal, qui a pour effet de centraliser par défaut son point de vue et donc de le rendre implicitement juste. La violence dont font preuve les marteaux peut également être vue comme un argument moral en faveur de Miša et des clochettes, puisqu'elle met en lumière la compassion du garçon et l'insensibilité du cylindre.

La situation se complique néanmoins encore davantage à la fin du conte, lorsque le jeune protagoniste confronte la tsarevna-ressort située au sommet de la hiérarchie de la boîte à musique. Son explication relative au fonctionnement de la boîte à musique fait que l'exploration de Miša aboutit à un dilemme moral que l'enfant ne peut résoudre :

— Зиц, зиц, зиц, — отвечала царевна, — глупый ты мальчик, неразумный мальчик! На всё смотришь — ничего не видишь! Кабы я валик не толкала, валик бы не вертелся; кабы валик не вертелся, то он за молоточки бы не цеплялся, кабы за молоточки не цеплялся, молоточки бы не стучали, колокольчики бы не звенели; кабы колокольчики не звенели, и музыки бы не было! Зиц, зиц, зиц!

Selon la tsarevna, la ronde punitive des marteaux est donc nécessaire au bon fonctionnement de la boîte à musique. Sans eux, la musique ne pourrait être produite. D'un point de vue moral, la situation se révèle alors une impasse. L'acte jugé « méchant » des marteaux envers les clochettes est en effet indispensable pour que la boîte à musique fonctionne en tant que telle. Si les marteaux continuent, les clochettes sont condamnées à être des victimes, cependant si tout s'arrête, comme le démontre l'ultime acte de Miša lorsqu'il pince le ressort pour arrêter le mécanisme, la musique disparaît, au même titre que le monde de la tabatière. Malgré des prémisses laissant croire à un conflit évident entre le bien et le mal, le conte s'achève finalement sur une situation encore irrésolue dont les enjeux semblent échapper aux limites d'un cadre manichéen.

À son réveil, Miša semble en tout cas avoir complètement mis de côté le débat moral dans lequel il s'est brièvement retrouvé impliqué. Sans doute ces questionnements formulés par Odoevskij s'adressent-ils en réalité davantage au lecteur qu'au protagoniste, mais nous y reviendrons.

Quant à la subjectivisation du cadre moral, elle semble finalement avoir deux effets majeurs sur la fonction donnée aux indicateurs moraux.

Le premier, comme l'illustre bien le texte d'Odoevskij, est un processus de personnalisation des camps impliqués dans le conflit servant de moteur à l'intrigue. Autrement dit, la lutte entre le bien et le mal, ou encore entre héros et antagoniste, n'est pas uniquement gouvernée par des enjeux propres à la structure du récit (où le personnage principal triomphe de son adversaire car celui-ci se trouve sur sa route), mais est aussi déterminée par les rapports personnels (hiérarchiques, sociaux, moraux) qu'entretiennent les personnages. Le conflit n'est donc pas uniquement motivé par ce qui se passe dans l'histoire, mais aussi par des éléments qui renvoient à un passif ou à un contexte intra-diégétiques qui gravitent autour de l'action du récit. Il ne s'agit alors pas seulement de désigner quel personnage est bon ou mauvais, mais aussi de développer les bases sur lesquelles s'établit leur antagonisme. Nous pouvons voir cela comme une autre façon d'établir la vraisemblance psychologique du conte.

Le second effet est qu'en annonçant un personnage comme étant bon ou mauvais par différents points de vue subjectifs, ces indicateurs deviennent contestables, prompts à être interrogés, voire même se révéler trompeurs. Les termes *zloj* et *dobryj* s'apparentent alors à des outils susceptibles d'être employés par les auteurs afin de manipuler ou d'influencer le mécanisme du jugement, ce même mécanisme qu'ils encouragent par leur simple présence. Le cadre moral n'est alors plus un fait imposé de manière unilatérale auquel le lecteur doit aveuglément adhérer le temps de la lecture, mais plutôt un sujet de questionnements pouvant impliquer aussi bien les acteurs du récit que la figure qui le raconte, ou bien même la personne qui est en train de le lire.

Il semble donc que notre hypothèse, selon laquelle le fait de désigner un personnage comme bon ou mauvais ne ferait pas partie d'une dialectique, soit erronée. En réalité, l'usage des indicateurs moraux installe bel et un bien un dialogue, tout dépend du degré de subjectivité que l'on devine derrière leur utilisation.

Fort de cette observation, il nous reste ici à évoquer le sujet de la posture morale du narrateur, la question du lecteur étant quant à elle réservée aux chapitres suivants.

D. La profondeur morale

Comme nous l'expliquions précédemment, le narrateur du conte littéraire russe de la période romantique est une figure extradiégétique qui se rend fréquemment visible par sa narration entremêlée d'interventions. Dans ses commentaires, il arrive qu'il juge le comportement des personnages ou bien qu'il fasse preuve de compassion, comme le ferait un spectateur de l'intrigue. Ces marques d'individualité laissent deviner l'existence d'une moralité subjective par laquelle le narrateur formule ses propres opinions. Dans un conte littéraire, la narration serait donc elle aussi empreinte d'une subjectivité morale dès lors que le narrateur s'exprime en son nom.

Revendiquant une individualité affirmée tout au long du récit, le narrateur de *Princesse Miluša* illustre parfaitement ce cas de figure. Par ses nombreux commentaires, il n'hésite pas à partager son opinion tandis qu'il pointe du doigt les erreurs de ses personnages. Tantôt critique, tantôt indulgent, ses jugements s'adaptent à la situation racontée et sont parfois mêmes argumentés, comme pour prendre part à un débat qui l'impliquerait avec le lecteur.

Un premier exemple serait le passage au cours duquel Vseslav se joint au conflit opposant la tsarine de Šamaha à son oncle. Jouant le rôle de commentateur, le narrateur condamne d'abord le choix du protagoniste de s'allier à l'oncle illégitime (présenté comme un rapace barbu), mais lui trouve aussitôt une circonstance atténuante en évoquant la déconvenue qu'il a vécue un peu plus tôt lors de sa rencontre avec des rusalki :

Похоже ли на дело, чтоб Голица
Был в том числе? тут хищник в бороде,
Здесь юная законная царица;
Где ж ум его? утоп в донской воде.
Без шуток так: в Русалках вся причина;
Но как на всё дурное есть личина,
За верность он считал перед княжной
Идти на всех подобных ей войной.

Cette attitude se répète de manière encore plus évidente dans le chapitre suivant. Suite à la capitulation de Vseslav face aux fausses avances de Proveda (déguisée en Zûl'fira), celui-ci est invité à passer le reste de l'année dans le palais de la magicienne, où réside actuellement Miluša. L'objectif est de lui permettre de côtoyer sa fiancée

jusqu'au terme du délai imposé. Mais à peine Vseslav retrouve-t-il sa promesse qu'il semble avoir oublié l'infidélité commise quelques jours plus tôt. Sans honte ni regret, il la serre amoureusement dans ses bras.

Le narrateur, de son côté, manifeste d'abord une forme d'exaspération, mais se rattrape aussitôt en tentant de justifier le comportement du protagoniste. Tout en faisant mine de s'y refuser, sous prétexte que son rôle se limite à raconter l'histoire, le narrateur fait ainsi part d'une opinion étayée, qu'il confronte même à un avis alternatif venant d'un hypothétique lecteur implicite :

И впрямь они как раз явились сами.
Тут тетушка с Милушей... — Обнялись:
Положим; но какими же глазами
Смотрел Всеслав? чай, в землю уперлись,
И со стыда, чай, сам бедняк... — Нимало;
В глазах его что пламя заиграло,
А сам княжну он в щечку чмокнул так,
Что нали губ на ней остался знак.

— Ах он шалун! — Судите, в вашей воле.
Но без вины не попрекайте мне;
Я дел чужих рассказчик, и не боле;
Чем их почтут, я вовсе в стороне.
Но коль свое сказать осмелюсь мненье,
Он в этом прав; неловкое смущенье
В княжне бы страх родило и печаль,
А ей мешать на радостях так жаль!

Tandis qu'il raconte l'histoire, le narrateur de *Princesse Miluša* se fait donc aussi juge des personnages qu'il met en scène et qu'il revendique même avoir lui-même créés. La prétention qu'il emploie dans ce dernier extrait, consistant à se réfugier dans la neutralité supposée du statut de narrateur pour mieux s'en soustraire, a pour effet de mettre l'accent sur cette subjectivité et de nous montrer par la même occasion qu'elle est clairement assumée, quand bien même le narrateur semble chercher à prétexter le contraire.

Proveda, Vseslav et Miluša ne sont par conséquent pas les seuls personnages capables de formuler un jugement moral individualisé. Sur ce plan, ils sont rejoints par le narrateur, qui profite de sa posture en surplomb du récit pour juger ses personnages, y

compris leurs opinions. Quel que soit l'angle selon lequel il est envisagé, le cadre moral de *Princesse Miluša* passe donc nécessairement par un biais moral inévitable.

La question qui se pose désormais est de savoir si tel est le cas dans l'ensemble des contes littéraires analysés. Il est clair, tout d'abord, que ce type de narration à la subjectivité hypertrophiée n'est pas systématique au sein du genre. Du fait de sa souplesse et de son dynamisme, elle se distingue par exemple des modes de narration moralement plus rigides que l'on constate dans les contes de Zontag ou de Puškin. À l'inverse, nous pourrions dire que le conte de Katenin se rapproche de ceux dans lesquels la figure du narrateur est particulièrement mise en avant, comme *La Poule noire*, *Les Contes bigarrés* ou *Les Contes de Grand-père Irinej*. On retrouve d'ailleurs dans ces derniers textes un parti pris évident de la part de celui qui raconte, révélé par exemple sous la forme de propos revendicatifs (à l'instar des narrateurs homodiégétiques de *La Cornue* et *Le Nouveau Jocko*, ou de celui du *Conte de la perspective Nevskij*) ou moralisateurs (*La Chenille*, *La Poule noire*).

Cela ne signifie pas pour autant que les contes dans lesquels le narrateur est plus effacé sont moralement neutres. *Le Nain au violon* en est la preuve la plus manifeste. La différence entre ce texte et celui de Katenin se loge plutôt dans la fréquence des interventions et le nombre de points de vue vocalisés au cours du récit.

Dans *Princesse Miluša*, le narrateur est omniprésent, ce qui signifie que sa subjectivité morale est sans cesse réactualisée et rappelée au moindre de ses commentaires. Qui plus est, son avis s'additionne aux opinions marquées de Proveda (qui qualifie par exemple la gente masculine de *zlodei*) et des deux protagonistes, ce qui ajoute sa voix à un dialogue intra-diégétique déjà très dynamique en termes de revendications personnelles. Dans les contes de Zontag, ainsi que dans ceux de Puškin, le narrateur ne parle que rarement en son nom, la narration n'est donc pas aussi clairement interprétée comme un discours que dans les contes de Katenin ou d'Odoevskij. Par ailleurs, les personnages sont moins susceptibles de faire valoir leur propre point de vue, le cadre moral du récit s'élaborant presque exclusivement sur les indications du narrateur.

Dans ce cas de figure, il nous semble que la subjectivité morale se devine principalement dans le recours au paradigme religieux, qui révèle un parti pris du narrateur ainsi qu'une vision spécifique du monde ou de ses questions morales. En règle générale, seule une distance critique permet de discerner derrière l'apparente objectivité narrative le biais situé en amont. Dans le cas où un point de vue extérieur à ce prisme se manifeste, en revanche, la subjectivité du narrateur ne fait très vite plus aucun doute. Un tel cas s'observe dans *Le Nain au violon*, où l'alignement moral du narrateur se révèle dès l'introduction du conflit avec le personnage du derviche et du pacha.

Par conséquent, bien que la majorité de la subjectivité des jugements moraux passe dans les contes littéraires par le discours direct ou indirect des personnages, la posture du narrateur, qui figure la plupart du temps comme un personnage supplémentaire extradiégétique, en surplomb du récit, n'est pas à ignorer.

Nous pourrions sans doute étendre encore davantage cette subjectivité en évoquant celle de l'auteur, mais il serait alors bien difficile de déterminer dans quelle mesure sa propre boussole morale s'approche ou s'éloigne de celle de son narrateur. La question est d'autant plus épineuse quand l'on constate la manière dont Odoevskij prend dans son *Conte à l'envers* le parfait contrepied de ce qu'il tend à critiquer dans le *Conte de la perspective Nevskij*. À défaut de pouvoir explorer la question plus en profondeur, la problématique mérite selon nous au moins d'être évoquée, en particulier dans le cas où le jugement moral prononcé dans le conte est susceptible d'être projeté dans une situation équivalente relevant cette fois du réel. Dans le cas des textes étudiés ici, nous pensons surtout aux extraits dans lesquels la figure étrangère (essentiellement de confession musulmane ou d'origine européenne) est associée au mal ou dans une moindre mesure au bien. Faut-il voir derrière cette représentation un parti pris volontaire de l'auteur, ou bien le produit d'un contexte culturel ? La question se pose également à propos des représentations très largement favorables de la religion orthodoxe au sein du genre. Faut-il les attribuer à la confession des différents auteurs, ou, quand on sait l'accueil reçu par *Le Conte du Pape*, à biais permettant d'assurer une bonne réception de l'organe de censure ? Sans un apport documentaire soutenu, ces questions ne peuvent être résolues, et il nous semble qu'elles dépassent trop largement le cadre de notre sujet pour nous y engager ici. Ce que nous pouvons au moins dire,

D. La profondeur morale

pour en revenir au conte littéraire, est que l'abondance de subjectivités, ainsi que la mise en avant de la figure du narrateur, rend difficile toute entreprise visant à déterminer où se place véritablement l'auteur sur le plan individuel et moral par rapport à son texte.

En conclusion, nos observations au sujet de la morale et de sa profondeur au sein du conte littéraire sont les suivantes.

Dans un premier temps, il nous semble pertinent de reconnaître la présence d'une structure morale manichéenne servant de base à la totalité des textes analysés. Les concepts de bien et de mal sont indubitablement présents et disposent manifestement d'un sens antithétique qui les oppose radicalement. Le rapprochement d'un personnage vers un camp défini implique par conséquent qu'il s'éloigne du camp adverse et entre en confrontation avec lui. Par la façon dont le bien et le mal sont opposés au sein des différents contes, nous pensons pouvoir dire que ce schéma est systématique. À cette structure manichéenne s'ajoute la plupart du temps un biais idéologique, le plus souvent en lien avec la foi religieuse. Les références à la culture orthodoxe sont à ce sujet largement dominantes, mais l'existence d'*Ašik-Kerib* de Lermontov permet de supposer que c'est en réalité le paradigme religieux dans son ensemble qui tend à se confondre avec le cadre moral manichéen. Ainsi, dans une grande majorité de récits, les preuves de foi signalent l'appartenance du personnage au camp du bien, tandis que l'impiété religieuse et les actes de péché sont le signe d'une appartenance au camp du mal.

À partir de ce constat, nous observons que même si les personnages du conte sont très souvent associés à ce cadre moral manichéen (en étant désignés comme bons ou mauvais, ou alors en agissant par piété, par exemple), ils jouissent très souvent d'une autonomie qui leur permet de naviguer et d'évoluer sur le spectre moral.

Ainsi, si un personnage est désigné comme bon au début d'un récit, ce qualificatif est susceptible de changer en fonction de ce qui se passe dans l'histoire. Il peut par exemple devenir meilleur, ou à l'inverse perdre en bonté et même devenir mauvais. Autrement dit, l'indicateur moral peut ne pas être définitif. De ce point de vue, la moralité des personnages de contes littéraires semble s'éloigner de l'attribut fixe pour se muer en une construction individualisée et nuancée. Le contexte dans lequel évolue le personnage, ainsi que sa propre manière de percevoir ce qui l'entoure, deviennent alors des vecteurs

pouvant influencer sur le personnage et sa moralité. Si un personnage agit bien ou mal, ce n'est donc pas seulement parce qu'il est bon ou mauvais, mais aussi parce qu'il dispose d'un bagage particulier (contextuel et psychologique) qui l'a conduit à entreprendre cette action. Ces éléments, très souvent, ne sont pas laissés à la déduction du lecteur, mais sont explicitement donnés par le narrateur, ou bien par le personnage lui-même.

Enfin, même si les concepts de bien et de mal servent fréquemment de repères moraux, l'abondance de subjectivités qui caractérise le genre du conte littéraire fait que leur définition est susceptible d'être infléchie par des biais personnels. Entrent alors principalement en ligne de compte les opinions des personnages, mais également celles du narrateur. Le cadre moral n'est alors plus seulement un indicateur pour le lecteur, mais aussi un instrument pour l'auteur. Ce dernier peut par exemple en faire la base d'une feinte ludique, qui consiste à décevoir des attentes mises en place par l'usage d'un indicateur moral. Il peut aussi exploiter la fonction de ces indicateurs pour formuler un propos moralisateur, ou revendicateur. Il peut sinon réserver l'usage de ces indicateurs aux personnages, ce qui permet de mettre en avant leur subjectivité et d'individualiser le conflit qui les engage.

Nous le voyons, la profondeur psychologique des personnages (qui comprend le narrateur) joue finalement un rôle déterminant dans la complexification du cadre moral que nous essayons de saisir ici. Difficile cependant de savoir qui, du développement des questions morales ou de l'approfondissement psychologique, sert véritablement de moteur à l'autre, tant les deux dynamiques sont étroitement liées.

Nous tirons néanmoins de nos observations un constat sensiblement identique à nos conclusions formulées à l'issue des précédentes analyses de ce chapitre : l'apport d'une nuance morale participe à l'élaboration de personnages complexes, qui par leurs défauts et leurs failles, à l'instar d'Akulina et d'Artëm, des protagonistes enfants ou encore des chevaliers imparfaits comme Bulat ou Vseslav, se rapprochent finalement sur le plan psychologique d'une représentation vraisemblable de l'être humain. Par ce biais, le cadre vraisemblable du conte se voit consolidé. Le résultat de ce phénomène se résume ainsi à l'expansion d'une zone grise capable d'exister conjointement avec le cadre manichéen. L'astuce se trouve dans la façon dont le cadre renonce à une partie de sa

D. La profondeur morale

rigidité en faveur d'une souplesse permettant d'inclure au sein des contes littéraires des thèmes comme la responsabilité morale, la conscience ou le pardon. Il s'agit, autrement dit, d'épaissir les actes commis au sein du récit, ainsi que le sort réservé aux personnages, afin de leur donner un sens.

TROISIÈME PARTIE :
LE CONTE LITTÉRAIRE AU
PRISME DE SA RÉCEPTION

Chapitre 1. Le lecteur impliqué

A. Le « je » implicite du lecteur

Avant de débiter notre réflexion autour de la figure du lecteur, il nous faut revenir brièvement sur les observations réalisées dans notre précédent chapitre. Précédemment, nous avons expliqué que le fait qu'un personnage de conte littéraire soit explicitement désigné comme bon ou mauvais ne faisait pas partie d'une dialectique, mais qu'il semblait plus cohérent de l'envisager comme un fait auquel le lecteur serait tenu d'adhérer, comme s'il s'agissait d'une vérité incontestable. Par son déroulement, notre analyse a néanmoins fini par mettre au jour l'importante part de subjectivité pouvant être présente en amont des indicateurs moraux, que ceux-ci soient utilisés par les personnages ou par le narrateur. En prenant en compte cette information, nous pouvons dire que si l'indicateur moral de type *dobryj* ou *zloj* peut à première vue laisser croire qu'il véhicule une vérité définitive, l'affirmation qu'il porte est en réalité susceptible d'être remise en question à mesure que le récit progresse et que les personnages se révèlent au lecteur.

Tel qu'il figure dans le conte littéraire, le jugement moral peut donc être relativisé ou discuté, quand bien même nous pourrions avoir l'impression que ce n'est pas le cas au moment où l'indicateur moral apparaît. Comme l'ont illustré les exemples tirés de *La Tabatière* ou du *Loup-garou*, il est d'après nous indispensable de prendre également en compte le processus de lecture et les reconsidérations rétrospectives que celui-ci est susceptible d'induire par rapport au texte et au récit, pour pleinement saisir la manière dont la subjectivité morale se manifeste au sein du genre.

Il nous faut ainsi nous pencher sur le fait que dans les contes littéraires étudiés, la subjectivité morale n'a que rarement tendance à se révéler dès le début du récit. Nous réalisons plutôt sa présence au fil d'un mouvement progressif, qui repose sur l'addition des interventions du narrateur ou sur les revendications grandissantes des personnages. De leur côté, les indicateurs moraux ont de fortes probabilités d'être utilisés lorsqu'un personnage est introduit, c'est-à-dire plutôt en amont du processus de lecture. Ainsi, si comme dans *La Tabatière* l'indicateur moral laisse croire à un cadre manichéen objectif au début de la lecture, cette impression change et évolue à mesure que les personnages s'expriment, que leurs rapports se précisent, et donc que le texte est lu.

Deux dynamiques inverses s'entrecroisent donc au cours de la lecture : d'une part l'objectivité morale suggérée par les indicateurs moraux perd en force à mesure que le récit se déroule, tandis que la subjectivité, de son côté, gagne progressivement en présence. La relation entre les deux dynamiques pourrait même être envisagée comme inversement proportionnelle, dans le sens où plus la présence d'une subjectivité morale est remarquée, plus la fiabilité supposée des indicateurs moraux est fragilisée. Durant la lecture, nous pourrions dire que ces indicateurs sont susceptibles de passer du statut de fait objectif à celui de jugement subjectif.

Par l'entraînement de la lecture, l'indicateur moral est par conséquent susceptible de finir par être interrogé, remis en question ; suffisamment, au moins, pour que le lecteur ait la possibilité d'être d'accord ou non avec ce que l'indicateur affirme, plutôt que tenu d'y adhérer spontanément.

Cette remise en question est, comme nous l'avons dévoilé, clairement observable dans le *Loup-garou*, car elle est en grande partie textualisée. Dans *La Tabatière*, la reconsidération des indicateurs moraux vient plutôt de l'impossibilité à pouvoir réconcilier le camp des clochettes avec celui de la princesse ressort, qui engage chez le lecteur une réflexion d'ordre philosophique, ainsi qu'un dilemme moral. Dans *Baba-Âga*, les indicateurs moraux désignant la sorcière éponyme comme mauvaise s'affaiblissent, quant à eux, *via* le comportement de cette dernière, d'abord dépeinte comme un monstre cruel, puis comme une amoureuse passionnée, et enfin comme une sœur pleurant la perte de son « frère » le dragon. Si les protagonistes ne prennent jamais

au sérieux les sentiments de leur ennemie, tandis que le narrateur se plaît à insister sur ses différents traits pour faire d'elle un ressort comique, le lecteur, lui, peut au moins remettre en question ses premières impressions vis-à-vis du personnage et la considérer autrement que simplement comme la « méchante Baba-Âga ».

Nous en arrivons donc au sujet principal de ce chapitre : l'implication du lecteur. À nos yeux, ce que ces observations tendent à révéler est le fait que la subjectivité morale prononcée de certains personnages, et plus encore celle du narrateur, a pour effet supplémentaire d'encourager l'éveil d'une *autre* subjectivité, extra-diégétique.

Nous parlons d'un point de vue différent de celui des personnages et de celui du narrateur, c'est-à-dire un point de vue « tiers », qui occuperait comme le narrateur une position spectatrice par rapport au récit, mais, contrairement à lui, n'aurait pas droit à la parole au sein du texte. À la place, cette autre subjectivité se verrait sans cesse sollicitée et appelée à construire son propre avis par rapport à ce qui se passe dans l'histoire en train de lui être racontée. Le moteur essentiel de ce phénomène se trouverait dans la manière dont le narrateur revendique sa propre subjectivité, ainsi que son individualité, un comportement qui, d'après nous, appelle naturellement à une forme de mimétisme. En d'autres termes, le fait que le narrateur donne son avis invite indirectement celui à qui le récit est raconté à faire de même.

À ce stade, il semble déjà évident que cette « autre » subjectivité morale convoquée est à rapprocher de celle du lecteur. Il nous reste encore néanmoins à identifier quels éléments textuels peuvent confirmer cette impression, c'est-à-dire celle d'une superposition entre la figure extra-diégétique « tierce » que nous venons de présenter et celle du lecteur.

À nos yeux, l'indice le plus évident se trouverait d'abord dans les quelques contes du corpus qui s'achèvent sur un enseignement moral. Ce type de conclusion est plus souvent présent dans les textes destinés à la jeunesse, mais il peut également faire une apparition dans des contes destinés à un lectorat plus large. Pareil modèle fait évidemment écho aux contes de Perrault, qui a grandement participé à la canonisation de la morale en fin de conte, mais l'influence de La Fontaine n'est pas non plus à

négliger, d'autant qu'elle a par la suite été réactualisée en Russie par Lomonosov ou Krylov.

L'intérêt que comportent ces morales conclusives est selon nous la façon dont elles sont explicitement adressées à un destinataire. Nous pourrions les envisager comme l'aboutissement de la dynamique implicite provoquée par les interventions du narrateur, qui comme nous venons de l'exposer, encourageant l'éveil d'une subjectivité « tierce » qui viendrait juger le récit avec lui. Si les morales conclusives ne sont pas présentes systématiquement au sein du genre, l'interaction qu'elles mettent concrètement en scène se devine, quant à elle, dans l'ensemble des textes du corpus, à différents degrés. Autrement dit, ces morales finales rendent explicite ce qui dans une majorité de contes littéraires reste de l'ordre de l'implicite. Nous pouvons alors nous servir d'elles comme d'un témoin qui tend à prouver que la subjectivité extra-diégétique « tierce » que l'on devine au sein des contes littéraires étudiés doit être associée à celle du lecteur.

Le fait de conclure le récit sur un bilan moral suppose que l'ensemble du conte a été orienté de manière à aboutir sur la sollicitation ou la formulation d'une opinion finale. Dictier une morale ou tirer un enseignement de ce qui s'est passé à l'intérieur du récit revient ainsi à inviter le lecteur, tout juste sorti de sa lecture, à mettre en avant sa subjectivité et à penser par lui-même, au prisme de ce qui vient de lui être raconté. Bien entendu, dans le cas d'une morale « classique », le jugement sollicité est en réalité très largement guidé, parfois de manière explicite, parfois de manière plus subtile. De ce point de vue, inviter le lecteur à construire ainsi son opinion en fin de lecture revient surtout, dans le cas des contes (et des fables classiques), à ouvrir une porte pour faciliter l'exercice d'une influence idéologique. L'implication de la subjectivité « tierce » au sein des contes littéraires servirait alors dans ce genre de situation à préparer le terrain pour garantir la transmission d'un message directement destiné au lecteur.

L'exemple de *Moroz Ivanovič* est de ce point de vue particulièrement éloquent. Une fois le récit terminé, le narrateur s'adresse à son public, qu'il désigne par « les enfants ». Implicitement projetés comme lecteurs, ceux-ci sont dans un premier temps invités à en appeler à leur réflexion personnelle :

A. Le « je » implicite du lecteur

А вы, детушки, думайте, гадайте: что здесь правда, что неправда; что сказано впрямь, что стороною; что шутки ради, что в наставленьи, а что намёком.

Cette sollicitation sert néanmoins surtout d'introduction à un enseignement clairement guidé, de sorte que l'avis en train de se construire soit cadré de manière à correspondre finalement à celui du narrateur :

Да и то смекните, что не за всякий труд и добро награда бывает; а бывает награда ненароком, потому что труд и добро сами по себе хороши и ко всякому делу пригодны; так уж Богом устроено. Сами только чужого добра да и труда без награды не оставляйте, а покамест от вас награда — ученье да послушанье.

Comme nous avons eu l'occasion de l'observer, Zontag opte de son côté dans *Le Fouet dans la sacoche* pour une transmission morale plus franche. Néanmoins, là encore, l'apostrophe du narrateur à destination des « enfants » sert de conclusion au récit et de prétexte à un discours moralisateur. Nous pourrions néanmoins mettre ici en perspective *La Poule noire*, dont le récit s'achève sans prise de parole individualisée du narrateur. Il est donc important de garder à l'esprit que l'emploi d'une morale conclusive n'est pas non plus systématique dans les contes littéraires russes destinés à la jeunesse. Nous dirions qu'elle relève plutôt d'une décision d'ordre esthétique et pédagogique.

Pour Zontag et Odoevskij, l'aspect moral du conte semble rester un élément qui doit être pris au sérieux. C'est beaucoup moins le cas de Somov, qui dès son premier conte, *Le Loup-garou* (puis dans *Nikita Vdovinič*) joue avec ce qu'il qualifie de « besoin » de conclure son conte par une morale pour lui donner une fonction parodique (peut-être se permet-il de le faire car son conte n'est pas destiné aux enfants).

Le fait d'évoquer un « besoin » de finir sur une morale suppose à première vue une contrainte d'ordre générique qui rendrait obligatoire, ou au moins attendu, de conclure par un enseignement moral destiné au lecteur. Au regard de l'ensemble des textes étudiés, nous pouvons toutefois dire que cette règle formelle ne s'est pas implantée au sein du genre du conte littéraire russe de la période romantique. Peut-être faut-il alors voir dans l'attitude moqueuse de Somov, qui pour rappel publie son conte en 1829,

c'est-à-dire au début du développement du genre, une façon manifeste de s'affranchir dès le départ du canon européen, et surtout français. Le fait que la majorité des autres auteurs ne terminent jamais leur conte par une morale pourrait quant à lui être interprété comme un désintérêt commun pour cette règle formelle, sans doute jugée désuète et dispensable. La présence d'une morale dans les contes pour enfants, de son côté, a semble-t-il pu perdurer grâce à l'intérêt pédagogique qu'elle représente pour les jeunes lecteurs, du point de vue des adultes.

Pour revenir à la morale conclusive du *Loup-garou*, il est important de noter que même si celle-ci sert de ressort comique, sa structure est sensiblement identique à ce que l'on trouve à la fin de *Moroz Ivanovič*. Le narrateur, en effet, sollicite là encore l'avis de « ses lecteurs » et les invite à penser par eux-mêmes. Plus encore, il leur demande de trouver pour lui une morale au conte qui vient d'être raconté :

Многие той веры, что после всякой сказки, басни или побасенки должно непременно следовать нравоучение; что всякое повествование должно иметь нравственную цель и что всё печатное должно служить для общества самым спасительным антидотом от пороков. Как вы думаете об этом, любезные мои читатели, и какое нравоучение присудите мне прибавить к этой истинной или, по крайней мере, очень правдоподобной повести?

De son côté, le narrateur s'autorise lui aussi à donner son propre avis, mais avoue aussitôt ne pas avoir d'idée autre qu'une morale fantoche, qui tend surtout à faire sourire par son évident second degré :

Что до меня касается — я ничего не умел к ней придумать, кроме следующего наставления, что тот, у кого нет волчьей повадки, не должен наряжаться волком.

Cette conclusion du conte de Somov suit finalement le même type de dynamique que *Moroz Ivanovič* : le narrateur présente un récit à un destinataire extra-diégétique et, une fois l'histoire terminée, l'invite à en tirer un enseignement, à faire un bilan.

Dans les deux cas, nous voyons très bien la façon dont le narrateur se met en retrait et fait appel à une subjectivité tierce qu'il désigne comme étant le récepteur de l'histoire qu'il raconte. Ce « lecteur » ainsi identifié reste une figure indéfinie, seul son acte par

rapport à l'histoire, c'est-à-dire la réception, est clair. De même pour « les enfants » qui, bien que plus précis en termes d'identification, demeure une désignation impersonnelle. Ce type de mise en scène peut à son tour être mis en parallèle avec d'autres formes de désignation du lecteur, présentes au sein du genre, telle que l'introduction de *Princesse Miluša* intitulée « Au lecteur », l'avant-propos du recueil des *Contes bigarrés* ou encore l'avertissement précédant le *Conte du Jeune sergent* et *La Guerre des souris*.

Dans le conte littéraire russe de la période romantique, le narrateur échange donc bien avec un récepteur qu'il désigne comme son « lecteur ». Celui-ci n'est pas envisagé comme passif par rapport au texte, mais est à l'inverse sans cesse sollicité, encouragé à mettre à contribution son propre sens moral et ses opinions ; à se référer, autrement dit, à sa subjectivité.

Nous nous garderons ici d'évoquer la question de la distinction entre le lecteur représenté dans le texte, à qui le narrateur s'adresse, et le lecteur réel, qui fait acte de lecture et peut s'identifier temporairement comme le destinataire du discours du narrateur. Nous réservons cette problématique à la dernière partie de ce chapitre. Pour le moment, nous proposons de nous pencher sur ce qu'implique ce recours à la subjectivité de celui que nous nous contenterons donc ici d'appeler le « lecteur ».

Lors de la lecture du conte, l'opinion formulée par le lecteur n'a pas besoin d'être très développée ni même très précise, puisqu'elle n'apparaît pas à l'intérieur du texte. Celle-ci peut par exemple tout à fait se réduire à un accord ou un désaccord avec ce que disent le narrateur ou les personnages. Mais il peut parfois être difficile de prendre parti.

Certes, tout dans le conte littéraire relève de la fiction. Néanmoins, comme il en a été question dans nos précédents chapitres, certains éléments vraisemblables du récit rendent possible l'établissement de parallèles référentiels avec la réalité. Cette porosité, pour rappel, explique en grande partie pourquoi certains contes ont été censurés ou interdits de publication au cours de la période romantique. C'est également par les éléments vraisemblables qui le composent et leur traitement que le conte littéraire figure comme un genre impertinent¹, par exemple lorsque l'autorité incarnée par la figure du souverain ou de l'adulte se voit ridiculisée ou discréditée.

1 Voir la sous-partie C du troisième chapitre de notre première partie.

En partant du principe que le « lecteur » peut désigner un sujet de l'empire russe, contemporain de la publication des contes littéraires que nous étudions ici, il semble pertinent de s'interroger sur la réaction que celui-ci pourrait ou devrait avoir à la lecture d'un texte dans lequel le tsar est explicitement moqué, en plus d'être dépeint comme autoritaire et injuste. Au regard du climat politique tendu des années trente, notamment dans les sphères littéraires et éditoriales en raison du poids exercé par la censure, il ne nous paraîtrait pas étonnant que certains contes littéraires puissent mettre leurs lecteurs dans une forme d'embarras. Est-il en effet bien correct, selon la morale établie et l'autorité en place de l'époque, de se moquer d'un tsar ébouillanté « comme un cochon de lait¹ » ?

En analysant *Madame Bovary*, Jauss évoque justement la façon dont la lecture de textes littéraires a pu confronter au cours de l'histoire les lecteurs à une « étrange et surprenante incertitude de jugement ». Il poursuit de la façon suivante :

C'est ainsi qu'une œuvre littéraire peut rompre avec l'attente de ses lecteurs en usant d'une forme esthétique inédite, et les confronter à des questions dont la morale cautionnée par l'État ou la religion ne leur a pas donné la réponse².

Dans le cas des contes littéraires russes de la période romantique, nous pourrions tout à fait déceler ce que Jauss qualifie de « rapport d'antagonisme entre la littérature et la morale établie³ » dans les diverses situations où la hiérarchie mise en place, chapeauté par un personnage portant un statut qui, selon la morale conventionnelle, demande normalement un respect univoque, est ébranlée voire renversée au moyen d'une mise en scène lui étant clairement défavorable⁴.

Si l'on reprend les exemples tirés du *Cheval Bossu* (où le personnage du tsar, autoritaire et vulgaire, sert d'antagoniste principal et finit ridiculisé), de *L'Oiseau de feu* (où les différents tsars occupent une fonction comique par leur puérité) ou encore du *Conte du Jeune Sergent* (où le tsar est brutalement assassiné par son ancien serviteur), il apparaît clairement que l'autorité du pouvoir, dans le conte littéraire, a tendance à se

1 « Шпарят только поросят »

2 Jauss, *op. cit.*, p. 87

3 *ibid.*

4 Nous présentons les cas de figure les plus notables du corpus dans le troisième chapitre, sous-partie C, de la première partie.

distinguer de l'autorité morale, qui la plupart du temps se révèle supérieure à lui. La figure du tsar n'est toutefois pas la seule à être ainsi ciblée, bien qu'elle soit la plus récurrente : nous pourrions également évoquer le cas du Prince (*Knâz*) Vladimir dans *Princesse Miluša*, figure mythique des épopées slaves réduite à un coureur de jupons et à un père indigne et égoïste. Dans *Le Nain au violon*, c'est un pacha qui se retrouve contraint à danser, ensorcelé par l'instrument magique du protagoniste. Le Pope de Puškin est encore un autre exemple.

Ainsi représentée, l'autorité de ces personnages peut figurer comme imméritée, arbitraire, ce qui légitime d'une certaine manière sa contestation. Le triomphe du héros, et de la morale qu'il peut incarner, passe alors par la mise en déroute de l'autorité établie, au moyen d'un renversement (par la mort, la destitution, ou simplement la dérision).

L'idée n'est pas de dire ici que le conte littéraire russe de la période romantique, en mettant en scène un tsar tourné en dérision, appelle implicitement le lecteur à adopter une posture contestataire vis-à-vis de l'autorité étatique. Mais le fait est que lorsque le personnage du tsar est ouvertement moqué, ridiculisé ou infantilisé, le lecteur est tenu d'avoir une réaction. Qu'il s'agisse d'un rire, d'un sentiment d'amusement, de curiosité, ou d'un choc, le lecteur est contraint de prendre parti, quand bien même il ne l'assume pas, d'autant que l'attitude du narrateur l'invite très souvent à le faire. Notre propos consiste par conséquent plutôt à souligner la manière dont le genre du conte littéraire russe a tendance à donner forme, au sein de la fiction, à des situations morales auxquelles le lecteur russe de l'époque n'est pas nécessairement prêt à être confronté.

Se pose alors la question du rapport de complicité. Lorsque le narrateur invite le lecteur à se moquer d'un personnage, à le prendre en pitié, à le soutenir, ou au contraire à s'opposer à lui, nous pourrions dire qu'il construit entre lui et son destinataire une intimité privilégiée dans laquelle le lecteur se découvre, même malgré lui, complice du jugement formulé à l'intérieur du texte.

Il nous faut reconnaître ici la difficulté que pose l'identification des véritables acteurs impliqués dans ce rapport de complicité morale.

Si d'un côté il semble cohérent de partir du principe que le lecteur, dans le sens d'une figure réceptrice à qui le récit est confié et raconté, fait partie de cette connivence, d'un autre côté, parler seulement de narrateur et omettre l'auteur reviendrait à ne pas prendre en compte une asymétrie problématique. La solution que nous proposons serait alors la suivante : en gardant à l'esprit qu'une instance réceptrice se situe d'un côté du rapport de complicité, nous pouvons au moins envisager que face à elle se tient une figure complémentaire, que nous pourrions qualifier d'émettrice ou de productrice¹. Cette dernière pourrait être autant associée au narrateur qu'à l'auteur, voire même à un acteur intermédiaire pouvant être désigné comme le « scripteur² ».

Le rapport de complicité présent dans le conte littéraire pourrait par conséquent être défini par une association de nature morale entre les instances productrices et réceptrices du récit. Chacune de ces instances se caractérise par une subjectivité propre, fondamentalement étrangère l'une pour l'autre, et par un acte complémentaire (respectivement production et réception) vis-à-vis du récit. Comme nous l'exposons dans notre précédent chapitre, la complicité entre ces deux instances est parfois rendue explicite à l'intérieur du texte, notamment par l'usage de la première personne du pluriel, et plus particulièrement du possessif « notre », qui suppose une union entre les deux instances situées en surplomb du texte. À ce propos, dans les *Raisons de la critique pure*, Gérard Genette présente le texte comme « un tissu de figures où le temps (ou, comme on dit, la vie) de l'écrivain et celui (celle) du lecteur lisant se nouent ensemble et se retordent dans le milieu paradoxal de la page et du volume. » Dans notre cas, ce « nœud » aurait tendance à se manifester de manière évidente au sein des contes (par l'usage du « nous ») ou alors plus latente, par exemple lorsque la subjectivité du narrateur sollicite celle de son interlocuteur par effet de miroir.

1 S.J. Schmidt, « La communication littéraire », *Stratégies discursives*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978.

2 *ibid.* Nous nous appuyons également sur la définition formulée par J. Peytard dans son article *La place et le statut du « lecteur » dans l'ensemble « public »* : « Scripteur : désigne le « sujet » non défini, qui, par un travail spécifique du langage, organise et construit le texte scriptural (produit littéraire). Le scripteur a pour fonction d'écrire [...]. Instance distinguée de celle de l'auteur, pour souligner et singulariser ce fait qu'écrire est un travail du langage [...]. Le « personnage » désigné par « Hugo » n'est pas comme scripteur ce qu'il est comme auteur, même s'il s'agit du même individu. » Jean Peytard, « La place et le statut du «lecteur» dans l'ensemble «public» », *Semen* [En ligne], Presses universitaires de Franche-Comté, n°1, 1983. (lien en bibliographie)

Si par conséquent, dans le conte littéraire, la subjectivité du narrateur se manifeste de manière explicite par la revendication d'un « je », marqueur d'individualité, il n'est pas la seule figure extra-diégétique moralement active impliquée dans l'énonciation du récit. Il faut en effet d'après nous également voir dans les contes littéraires russes de la période romantique la présence d'un second « je », implicite cette fois, qui renverrait directement à la subjectivité du lecteur. Cet autre « je » se caractériserait alors par son inaccessibilité pour le narrateur, ce qui expliquerait pourquoi celui-ci le sollicite sans cesse et l'invite à émettre un avis comme lui le fait.

De son côté, le lecteur réel serait fortement disposé à s'identifier à cet autre « je » et à se glisser spontanément dans le rôle qui lui est donné, puisqu'il est en principe le seul à pouvoir le faire. Dans *Rhétorique de la lecture*, Michel Charles situe la lecture dans « une place laissée vide » et parle ainsi de « place à prendre ». Il explique :

La lecture est dans le texte, mais elle n'y est pas écrite ; elle en est l'avenir. [...] Le lecteur est impliqué dans *Adolphe* ; qu'il le veuille ou non, une place lui est réservée. Qu'il la prenne, c'est son droit et son devoir ; mais qu'il le sache. Qu'il sache qu'on lui offre une panoplie d'interprétations. Et s'il en joue - comment pourrait-il ne pas le faire ? -, qu'il sache qu'il joue précisément, qu'il joue un rôle prévu par le texte¹.

En sollicitant en permanence le lecteur durant son énonciation du récit, nous pourrions dire que le narrateur introduit un vide, puisqu'il entame un échange dont les réponses ne figurent pas à l'intérieur du texte (car, pour reprendre la logique de Charles, celles-ci appartiennent à l'avenir du texte). Le lecteur se voit, quant à lui, tenu de se glisser dans ces interstices discursifs, ceux-ci étant parfaitement adaptés à sa posture de récepteur.

Comme Charles, beaucoup de théoriciens (Sartre, Iser, Jauss²...) s'accordent sur l'idée que le lecteur n'est pas un sujet passif qui resterait en retrait par rapport au texte littéraire. De ce point de vue, le genre du conte littéraire ne fait pas exception. Au contraire, il semble que par la récurrence des interventions du narrateur, le lecteur se retrouve systématiquement positionné comme un interlocuteur sans qui le conte n'aurait

1 Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, P., Seuil, 1977.

2 Nathalie Piégay-Gros, *Le Lecteur (textes choisis et commentés)*, P., Flammarion, 2002.

personne à qui être raconté. Il serait alors, avec l'instance émettrice, le co-créateur¹ d'une histoire que tous deux s'échangeraient par l'intermédiaire d'un jeu de sollicitations et de réponses implicites.

Ce principe dialectique sert selon nous très clairement de moteur principal à l'énonciation, et donc à la production du récit dans un conte littéraire. Du fait que le niveau extra-diégétique est fortement mis en avant, le texte ne peut en réalité faire sens que s'il est reçu et interprété comme un objet d'échange. Autrement, les interventions du narrateur n'auraient pour seul effet que de gêner et de ralentir la délivrance du récit.

Le « je » implicite du lecteur joue donc un rôle central dans le conte littéraire, car il offre un rôle vacant au lecteur réel et lui permet de rester moralement actif durant sa lecture, et surtout d'avoir conscience de cela. Ainsi pris en compte par le narrateur, le lecteur est fortement enclin à se percevoir comme indispensable à la délivrance du récit, comme si c'était par sa présence que celle-ci trouvait sa première justification. Nous pourrions alors voir comme caractéristique du genre son mode d'écriture spécifique, qui reposerait et se construirait sur le principe que le récit raconté est au centre d'un échange en cours d'exécution entre un émetteur et un récepteur, chacun doté d'une individualité qui lui est propre.

B. L'auto-perception du lecteur et de son environnement

L'acte de lecture, s'il est essentiellement accompli par le lecteur, n'est pas pour autant strictement cantonné à ce dernier. Toute lecture, quelle qu'elle soit, est aussi inévitablement influencée par l'environnement au sein duquel elle a lieu. En fonction de ses propriétés (si le lecteur est confortablement installé, par exemple, ou s'il a le temps de se consacrer exclusivement à sa lecture), ce contexte peut faciliter la lecture, même accentuer ses effets, comme à l'inverse lui porter préjudice et brouiller le rapport entre le lecteur et son texte. Dans un article ayant pour sujet la notion de lisibilité d'un texte, Bérangère Voisin propose à ce titre de prendre en compte la « dimension spatio-

1 Cette idée rejoint le discours de Genette, qui explique : « Le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute. » Gérard Genette, *op. cit.*, p. 267.

temporelle de la lecture¹ », c'est-à-dire d'envisager l'acte de lecture sans perdre de vue les conditions réelles dans lesquelles le lecteur se trouve au moment où il est en train de lire. Cette prise en compte des « conditions concrètes de l'activité lectrice² » s'inspire notamment du regard de Perec sur la question, dont nous reprenons ici un extrait cité par Voisin :

Lire, ce n'est pas seulement lire un texte, déchiffrer des signes, arpenter des lignes, explorer des pages, traverser un sens ; ce n'est pas seulement la communion abstraite de l'auteur et du lecteur, la noce mystique de l'Idée et de l'Oreille, c'est, en même temps, le bruit du métro, ou le balancement d'un wagon de chemin de fer, ou la chaleur du soleil sur une plage et les cris des enfants qui jouent un peu plus loin, ou la sensation de l'eau chaude dans la baignoire, ou l'attente du sommeil [...]³.

Perec caractérise donc l'acte de lecture par une simultanéité inévitable avec ce qu'il nomme le « continuum de la vie sociale », qui fait que le lecteur ne peut pas lire n'importe comment, n'importe où, n'importe quand, même si, dit Perec, il peut au moins lire n'importe quoi.

Envisagée ainsi, la lecture semble perdre une part de grandeur que certaines visions idéalisées auraient tendance à lui attribuer⁴. Elle n'est pas un englobement total du lecteur par l'œuvre, une expérience d'élévation où temps et espace disparaissent au seul profit de la lecture qui se suffirait à elle-même. À la place, la lecture se révèle comme un processus sans cesse interrompu, « une affaire de corps et de temps⁵ », perturbée par des interventions extérieures aléatoires qui la malmènent, la contraignent, l'obligent à rester partiellement inscrite dans la réalité du lecteur.

L'acte de lecture, du point de vue du lecteur (que celui-ci en ait conscience ou non), peut donc aussi être décrit comme un mouvement d'alternance entre deux états : d'un côté l'abandon de soi et de son monde au profit de l'œuvre lue, et de l'autre côté un

1 Bérangère Voisin, « La notion de lisibilité : entre théories de l'effet et théories de la réception », *Questions de réception*, P., SFLGC Éditions Lucie, 2009, p. 25.

2 *ibid.*, p. 24.

3 George Perec, *Penser/Classer*, P., Hachette, 1985, p. 121-122.

4 Maurice Blanchot parle par exemple de « miracle » de la lecture (Blanchot, *L'Espace Littéraire*, P., Gallimard, 1955). Voir également Bourdieu dans *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Bourdieu, *op. cit.*, 1992) à propos de la « lecture pure » qu'il s'emploie à identifier et déconstruire.

5 Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 206.

retour à soi, à sa condition de lecteur et à ce qui nous entoure. Cette interruption de lecture peut être anticipée ou calculée (à l'instar d'une lecture transitoire qui s'achève lorsque le moyen de transport arrive à destination), comme elle peut être forcée, contre le gré du lecteur (par exemple lorsqu'un enfant pleure à proximité).

Si nous tenons à évoquer le sujet de l'acte de lecture et des conditions concrètes dans lequel il s'accomplit, c'est principalement car nous voyons un parallèle manifeste entre le mouvement de va-et-vient entre immersion et émergence de l'acte de lecture et la dynamique narrative des contes littéraires, que nous avons exposée précédemment.

Cette dynamique, pour rappel, consiste en une alternance entre deux niveaux d'énonciation, celui propre à la diégèse, c'est-à-dire interne au récit, et celui extradiégétique, qui implique le narrateur et, ce que nous tâchons de démontrer ici, son destinataire, que nous désignerons pour le moment comme le lecteur. Ces passages, d'un niveau d'énonciation à un autre interviennent le plus souvent de manière aléatoire dans le conte, de sorte que le lecteur est généralement incapable de les anticiper et se retrouve toujours pris de court lorsque le narrateur suspend le cours du récit pour apporter un commentaire.

À l'instar des éléments perturbateurs avec lesquels tout acte de lecture est contraint de composer, les interventions du narrateur viennent perturber le flux du récit en l'interrompant momentanément. Le lecteur, jusqu'alors invité à suivre l'histoire, se voit ainsi contraint de quitter son état d'immersion, de sortir de son rôle de récepteur pur, pour se découvrir interlocuteur du narrateur. L'histoire lui est comme retirée des mains, délibérément retenue par le narrateur qui se garde de poursuivre sa narration, au profit de commentaires passagers. Même si le lecteur reste en principe dans une expérience de lecture, son rapport à ce qui est écrit change donc au fil du texte. Alors, comme pour un lecteur à qui le monde réel fait obstacle et l'empêche de s'adonner pleinement à son activité, le lecteur de conte littéraire développe une forme de frustration à chaque fois qu'on le prive de la suite de l'histoire. Entraîné par la mécanique narrative du récit (particulièrement forte dans le conte en raison de l'enchaînement rapide d'actions), le lecteur voit en effet son élan freiné et se retrouve obligé de renoncer temporairement à la suite du conte, qui pourtant lui était implicitement promise au départ.

Dans une note d'*Esthétique de la réception*, Jauss cite le philosophe allemand Günther Buck, qui explique que lorsque le lecteur voit ses attentes déçues (une expérience qu'il désigne comme le « résultat positif de l'expérience négative »), celui-ci développe une « conscience de soi », puisqu'il réalise, au moment où son attente est déçue, que sa lecture s'appuyait sur cette dite attente. En guise d'illustration de ce phénomène, Jauss cite Popper :

[La déception de l'attente] est semblable à l'expérience d'un aveugle qui heurte un obstacle et en apprend ainsi l'existence. C'est en constatant que nos hypothèses étaient fausses que nous entrons vraiment en contact avec la « réalité ».

Si Jauss parle ici surtout d'attentes fondées sur des codes latents intégrés par le lecteur à partir de lectures antérieures, sa logique vaut également selon nous pour l'attente suscitée d'abord par le récit, qui une fois entamé promet au lecteur qu'il aura accès à la suite de ce qui vient de lui être raconté, et ce jusqu'à l'achèvement de l'histoire (ou du moins ce que l'émetteur du récit aura décrété comme tel).

Dans nos contes littéraires, les interventions du narrateur ont pour effet d'alimenter voire d'amplifier cette attente du lecteur en faisant mine de la décevoir. Ce phénomène est particulièrement sensible dans *Princesse Miluša*, *Le Jeune Sergent* ou encore *Baba-Ága*, c'est-à-dire dans les textes où le narrateur commente beaucoup et surtout au « mauvais » moment (par exemple lorsque le narrateur de *Baba-Ága* se détourne de la rencontre fatidique entre Bulat et Lûbana pour raconter à la place les origines de la sorcière éponyme). Heureusement, la suite de l'histoire n'est pas définitivement retirée au lecteur, mais elle est plutôt différée. Dans l'instant, toutefois, le lecteur se retrouve dans une situation pénible : lui qui obtenait jusqu'alors en permanence la réponse à la question « et ensuite ? » se heurte subitement à un obstacle, pour reprendre l'image de Popper, qui dans le cas présent s'avère être l'individualité du narrateur. Ainsi arrêté, le lecteur est renvoyé à l'existence d'un niveau d'énonciation réservé au narrateur et à son destinataire, puis, par répercussion, prend conscience de sa propre existence de lecteur, de ses attentes par rapport au récit (comme son désir de vouloir connaître la suite) mais également des éléments qui font partie de sa propre réalité (à commencer par le support de lecture, comme le livre).

Pour l'envisager sous un autre angle, nous pourrions aussi présenter cette situation selon une approche temporelle. Par rapport au récit, les interventions du narrateur ont pour effet d'imposer une forme d'instantanéité d'énonciation qui rompt avec la temporalité de la diégèse.

De ce point de vue, nous pourrions dire que les interventions du narrateur déjouent ce que Nathalie Piégay-Gros qualifie, en reprenant la formule de Saint-Augustin, de « tension de l'esprit » pour désigner l'expérience de lecture (ou plus largement de réception) d'un récit. Selon son explication, lire un récit implique simultanément de garder à l'esprit ce qui s'est déroulé avant (le passé), d'anticiper ce qu'il va se produire (l'avenir), tout en se focalisant sur ce qui est en train d'arriver (le présent). Cette tension, comme Piégay-Gros l'illustre, repose sur un équilibre précaire :

Si l'on ne convoque pas ce que l'on vient de lire, on ne peut comprendre le texte. Et si l'on n'anticipe pas sur ce qui est encore à lire, on ne peut construire le sens. Si l'on est trop présent au texte en train d'être déchiffré et à lui seul, on rompt la continuité du récit, en isolant un fragment qui n'a pas à être coupé du reste ; si l'on fait preuve d'inattention à son égard, on l'oblitére et une lacune est introduite dans le fil du texte¹.

La lecture, poursuit-elle, est « bloquée à chaque fois qu'un des trois paramètres (passé, avenir, présent) est mis hors-jeu² ».

Dans le cas des contes littéraires que nous étudions ici, nous pourrions dire que les interventions du narrateur engagent une focalisation sur le temps du présent, ce qui a pour effet de bloquer « l'expérience de complexification temporelle³ » que représente la lecture du récit. La particularité reste que la lecture, en réalité, se poursuit toujours, mais la tension de l'esprit spécialement engagée pour la réception du récit est de son côté momentanément malmenée. Nous pourrions donc dire que l'acte de lecture du conte littéraire se fait sur deux vitesses, et que le passage de l'une à l'autre (de la lecture du récit à celui du discours du narrateur et inversement) ressemble beaucoup, voire même semble parfois imiter ce que l'on ressent quand on lit une histoire ou quand on nous raconte quelque chose et qu'une intervention nous oblige à suspendre au moins

1 *ibid.*, p. 41.

2 *ibid.*

3 *ibid.* p. 42.

partiellement notre posture réceptive. Autrement dit, par l'intermédiaire des interventions du narrateur, le lecteur de conte littéraire expérimenterait une impression de sortie de l'acte de lecture avant que cette sortie ne se produise pleinement.

On pourrait alors voir dans la dialectique mise en place au sein du niveau d'énonciation extra-diégétique une fonction d'embrayage, qui permettrait au lecteur de vivre le mouvement d'alternance de l'acte de lecture (immersion et émergence) de façon progressive, grâce à l'ajout d'un palier intermédiaire.

Si ce niveau d'énonciation extra-diégétique fonctionne de cette manière, ce n'est toutefois pas seulement en raison de sa position à mi-chemin entre le lecteur et le récit. L'interaction entre le narrateur et son destinataire, en effet, s'inscrit plus largement dans une situation qui simule un échange entre l'émetteur d'un récit et son récepteur. Bien qu'elle soit purement textuelle et qu'elle relève entièrement de la fiction, cette situation est plus proche du réel que ne l'est le récit, car ce dernier y est justement traité comme une œuvre de fiction (même si parfois le narrateur fait mine de croire que ce n'est pas le cas). Autrement dit, la situation dépeinte par l'intermédiaire de l'interaction entre le narrateur et son destinataire est une imitation d'une situation de réception réelle familière, impliquant un émetteur (auteur ou conteur) et un récepteur (lecteur ou auditeur).

Bien que le cœur de cette imitation repose sur la reproduction d'une dynamique d'émission-réception, sa ressemblance avec le réel dépasse les seules limites de la dialectique en allant jusqu'à la simulation d'un espace-temps servant de contexte à l'interaction entre le narrateur et son destinataire.

Dans la majorité des contes du corpus, cet environnement périphérique à l'énonciation du narrateur relève de l'implicite. Différents indices trahissent néanmoins son existence. La vocalité du texte et l'espace acoustique qu'elle révèle¹ en font partie, mais ce n'est pas le seul exemple. Les références du narrateur renvoyant à la temporalité dans laquelle il s'inscrit sont un autre indice. Ces traces s'observent dans *La Poule noire*, *Le Petit Cheval bossu* ainsi que *Le Sanglier sauvage*, mais, comme nous l'avons

1 Nous reprenons le terme exploré dans la sous-partie C du premier chapitre de la deuxième partie.

vu, c'est dans *Princesse Miluša* que le temps de l'énonciation (voire même de l'écriture) est le plus explicitement évoqué¹.

Autre que l'idée d'une temporalité en mouvement, l'impression d'un espace dans lequel s'inscrirait la narration peut également être suscitée. C'est le cas des contes de Dal', dont le narrateur, qui s'exprime à la manière d'un conteur, semble s'adresser à un public réuni autour de lui. À défaut d'avoir une idée précise de l'endroit où se situe l'échange entre le narrateur et ses destinataires, un espace abstrait, un « autour² », semble au moins encapsuler l'énonciation de la narration :

И я и сват Демьян там были, куму Соломону дома забыли, мед
и пиво пили, по усам текло, в рот не попадало — кто сказку мою
дослушал, с тем поделюсь; кто нет — тому ни капли!

Il faudrait ensuite ajouter à ces premiers éléments contextuels les références aux lieux, époques ou objets qui font directement écho à la réalité du lecteur. Ces renvois, disséminés parmi les différents textes de notre corpus, sont par exemple ceux désignant la ville de Saint-Petersbourg, l'Empire russe et les territoires qui lui sont frontaliers, l'époque de la Rus' de Kiev, mais aussi les références culturelles (aux mythes antiques, à la littérature) ; autrement dit, tous ces noms ou symboles qui sont susceptibles de parler au lecteur grâce aux connaissances dont il dispose à propos de son propre monde, acquises indépendamment du texte qu'il est en train de lire.

Ces références agissent comme des ponts entre le niveau d'énonciation extra-diégétique et le réel, car elles appellent à la comparaison entre des éléments représentés à l'intérieur du texte et d'autres qui font partie du monde du lecteur. Comme nous l'avons vu, l'exemple le plus explicite de cet appel à la comparaison se trouve dans *La Poule noire*³. Ces comparaisons, pourtant, sont seulement suggérées par le narrateur, qui de par son cantonnement à l'environnement textuel est incapable de les réaliser lui-même. Il peut, au minimum, partir du principe que le monde d'« aujourd'hui » (qui désigne, du point de vue du narrateur, le contexte extra-diégétique, mais que le lecteur peut aussi interpréter comme étant le monde dans lequel il se trouve) est différent de celui dépeint à l'intérieur du conte. Cet appel à la comparaison suffit néanmoins à

1 Voir à ce propos la sous-partie B du premier chapitre de la deuxième partie.

2 Georges Perec, *op. cit.*, p. 119.

3 Nous en parlons dans la première sous-partie du chapitre 2 de la deuxième partie.

brouiller les frontières entre le monde réel, auquel seul le lecteur a accès, et le monde extra-diégétique, que le lecteur partage avec le narrateur, au point que le niveau extra-diégétique d'énonciation donne l'impression de faire partie du réel, quand bien même il demeure limité au texte.

Du point de vue du lecteur, nous approchons finalement beaucoup d'une mise en abyme de la situation de réception du récit. Le lecteur, en effet, se retrouve à lire le récit, mais aussi une situation dans laquelle ce récit est reçu. Autrement dit, le lecteur de conte littéraire se lit dans sa position de récepteur via la figure du lecteur représenté dans le texte. Si cette figure peut dans d'autres genres de récit nécessiter une analyse approfondie pour être révélée, comme dans le roman ou la nouvelle, dans le cas des contes littéraires de notre corpus, elle est si explicitement promue que le lecteur est très fortement incité, à un moment ou à un autre de la lecture, à prendre conscience de sa place de récepteur, et par extension de l'environnement dans lequel il se trouve pendant sa lecture (par le biais des comparaisons sollicitées par le narrateur, par exemple).

Parler de mise en abyme évoque aussi beaucoup le principe du récit-cadre, d'autant qu'il s'agit d'une forme de narration que l'on rencontre régulièrement dans le genre du conte. Quelques différences, pourtant, permettent selon nous de distinguer le niveau extra-diégétique d'énonciation, présent dans tous les contes de notre corpus, du récit-cadre, présent dans seulement certains textes.

La première est que le récit-cadre relève déjà clairement de la fiction. Nous parlons en effet d'une histoire dans laquelle se raconte une ou plusieurs autres histoires. Cela nous conduit au deuxième point de divergence : le récit. Le récit-cadre, même s'il peut parfois ne servir que de prétexte à l'introduction des autres histoires, repose en règle générale sur une intrigue, aussi simpliste soit-elle. Or le niveau d'énonciation extra-diégétique des contes que nous analysons ici, en plus de sa fonction d'embrayage vers le réel, ne peut être qualifié de récit. Dans l'ensemble des contes où ce niveau d'énonciation apparaît, il dépeint avant tout, comme nous l'avons dit, une *situation* de réception. Il n'y a pas d'enjeux, d'intrigue, tandis que les seules actions entreprises par les personnages se résument à émettre le récit ou le recevoir.

Malgré tout, on ne peut nier que la proximité entre niveau extra-diégétique d'énonciation et récit-cadre demeure étroite, notamment en raison du principe d'enchâssement sur lequel tous deux reposent. Le recueil des *Contes bigarrés* est à ce propos le plus complexe à appréhender en raison de sa structure particulière, qui semble reposer simultanément sur ces deux formes de stratification narrative.

À première vue, nous pourrions dire que le premier conte du recueil fait en effet office de récit-cadre pour les histoires qui lui succèdent. Dans le récit, pour rappel, le narrateur homodiégétique se retrouve pressé entre les pages d'un livre par un diablotin, et fait à cet endroit la rencontre d'autres personnages ayant connu un sort similaire au sien. Comme lui, qui commence à se métamorphoser en texte sous le poids du papier, les occupants du livre ont perdu leur forme initiale et apparaissent aux yeux du narrateur comme « mi-humains, mi-contes ». Ce dernier, néanmoins, parvient finalement à s'extirper de sa prison et à reprendre forme humaine. Une fois libéré, il décide alors de conserver ses « camarades » dans leur état de texte afin de les partager avec son lecteur :

[Я] схватил оброненных сатаненком моих товарищей, лежавших на земле, и, вместо того, чтобы помочь им, рассчитал, что гораздо для меня будет полезнее свернуть их в комок, запрятать в карман и, наконец – представить их на благорассмотрение почтенного читателя...

Le lecteur du recueil comprend ainsi que les textes qui suivent *La Cornue* s'inscrivent contextuellement dans le prolongement de ce premier récit. Par la suite, comme pour réactualiser cette mise en scène et la préserver de l'oubli, un rappel est donné à la fin du troisième conte, *Le Nouveau Jocko*. Raconté, là encore, par un narrateur homodiégétique, le récit est toutefois ouvert par des guillemets, lui donnant l'apparence d'un discours direct. Une fois l'histoire achevée, toujours par les guillemets, le narrateur de *La Cornue* fait une apparition surprise et rappelle par sa brève intervention dans quel contexte cette histoire et prétendument les autres s'inscrivent au départ :

Господин Ликос замолчал – не знаю, что подумали другие, но меня до смерти испугали его вопросы; испугали больше, нежели пугают гг. критики, которым я смело отдаю на съедение моего мохноногого героя – пусть они себе кушают его на здоровье!

La construction de ce qui s'apparente jusqu'alors à un récit-cadre s'arrête néanmoins à ce rappel. Aucune autre mention ou référence au récit de *La Cornue* n'est en effet faite dans les autres textes du recueil. Certes, celui que l'on identifie comme l'auteur des textes prend la parole afin d'introduire son dernier conte (*Le Conte à l'envers*), mais aucune référence ne permet de faire le lien avec le narrateur de *La Cornue*, si bien que le contexte déployé au début du recueil s'est déjà entièrement estompé dans l'esprit du lecteur lorsqu'arrivent les dernières pages, faute d'avoir été régulièrement réactualisé.

Outre ce qui finalement n'apparaît plus que comme un semblant de récit-cadre, s'ajoutent ensuite les ponts tendus vers le réel, qui rendent encore plus laborieuse toute tentative d'identification des différents niveaux d'énonciation où se situe chaque texte du recueil.

Si *La Cornue* semble en effet poser une base, celle-ci n'est en aucun cas stable pour le lecteur, qui, via l'avant-propos de l'éditeur et l'introduction des textes par l'auteur (Irinej Modestovič Gomozejko), est confronté à une hiérarchie narrative très complexe dans laquelle il est difficile de déterminer quelles figures appartiennent à la fiction (intra-diégétiques) et quelles sont les figures qui ont autorité sur cette même fiction (extra-diégétiques). Malgré son sujet cauchemardesque qui ne laisse aucun doute sur son caractère fictif, *La Cornue* établit en parallèle une multitude de liens avec des éléments qui évoquent le réel, au point que le recueil lui-même semble être le produit d'une aventure fantasmagorique (c'est en tout cas ce que veut nous faire croire le narrateur du conte). Le lecteur se voit ainsi lui-même, notamment par le biais du livre qu'il tient entre les mains, impliqué dans cette hiérarchie aussi complexe que confuse.

Le conte *La Cornue* représente donc bel et bien un récit-cadre pour les *Contes bigarrés*, mais cette fonction ne se limite finalement qu'à un effet introductif qui s'estompe à chaque nouveau conte qui lui succède. Dans *Le Nouveau Jocko*, nous ne parlons déjà plus d'un récit-cadre, mais plutôt d'un niveau extra-diégétique d'énonciation dont le contexte provient des restes qui subsistent encore de la lecture du premier conte. L'intervention du second narrateur (à différencier de Monsieur Lycos, qui parle entre guillemets), permet finalement de simuler une situation de réception, dans laquelle le personnage araignée est émetteur, tandis que le narrateur de *La Cornue*,

et les « autres » (que l'on interprète comme les autres personnages-contes piégés dans le livre), font figure de récepteurs. Aux yeux du lecteur, la mise en abyme de la situation de réception est par conséquent explicite, quoique excessivement complexifiée par une mise en scène narrative alambiquée qui traverse l'ensemble du recueil, jusqu'à impacter sa matérialité.

Ce que nous montre finalement l'exemple du recueil d'Odoevskij est que même si la complexité du niveau d'énonciation extra-diégétique est susceptible de beaucoup changer d'un conte littéraire à un autre, l'effet provoqué chez le lecteur, lui, reste le même ; à savoir le mettre dans un état d'auto-perception (de lui-même et de sa réalité) sans que l'acte de lecture ne soit rompu.

Selon nous, l'auto-perception du lecteur peut ainsi être considérée comme une étape faisant partie intégrante de la lecture des contes littéraires de notre corpus. Plus encore, nous dirions que la sollicitation du lecteur et l'évocation à l'intérieur du texte de la réalité dont il dépend sont l'un des piliers fondamentaux de leur structure narrative. Il nous semble en effet nécessaire d'insister sur le fait que déceler la figure du lecteur à l'intérieur des différents textes ne nécessite pas le déploiement d'une analyse approfondie. Au contraire, l'implication du lecteur est presque incontournable tant elle est explicite, voire même nécessaire. Ainsi, si l'existence d'un niveau d'énonciation extra-diégétique n'est pas l'apanage des contes littéraires russes de la période romantique, tout comme ne l'est pas le fait de s'adresser directement au lecteur, nous voyons au moins dans les textes de notre corpus que ces deux éléments jouissent d'une grande visibilité et se caractérisent par une présence systématique. Autrement dit, l'auto-perception du lecteur de conte littéraire ne découle pas d'un effort supplémentaire et facultatif de sa part. Au contraire, ce lecteur n'a presque pas d'autre choix que de se plier à l'exercice, car le texte le guide explicitement dans cette direction.

Est-ce à dire que le récit des contes littéraires n'est qu'un prétexte à ce qui finalement se définit comme un échange entre une instance émettrice et une réceptrice ? Selon nous, la dialectique mise en place au niveau extra-diégétique d'énonciation n'est en réalité qu'une partie d'une dynamique qui passe par le lecteur plutôt qu'elle ne s'achève en lui.

Notre idée s'inspire des observations partagées par Yves Bonnefoy au sujet des interruptions de lecture. Dans son analyse de la lecture de la poésie, Bonnefoy ne dissocie pas le fait de s'interrompre dans sa lecture de l'acte de lire en lui-même. Pour lui, l'interruption de lecture fait également partie du processus créatif que représente fondamentalement la lecture :

Car l'interruption, c'est bien ce qui se produit dans cet instant où on perçoit qu'à lire on ne fait que se vouer à quelques images ; et où on suspend ce rêve, pour se souvenir qu'il y a, au-dehors, du temps, du lieu, du hasard, des choix à décider, de la mort, mais aussi bien, en cela, un monde. [...] L'interruption est déjà dans la création¹.

Après émergence hors de la lecture (ou de la diégèse, en ce qui nous concerne), ce que Bonnefoy illustre comme une sortie d'un rêve, le lecteur n'a pas entièrement rompu son lien avec l'œuvre qu'il est en train de lire.

Le fait de « lever les yeux de son livre » figure en effet plutôt comme une façon de réinvestir ce qui vient d'être reçu et de le projeter sur le monde qui nous entoure. Pendant ou après la lecture, autrement dit en fonction du moment où l'interruption est provoquée, le regard du lecteur est « alourdi ou allégé² », modifié, influencé par ce qui vient d'être lu. Cette projection est précisément ce que les narrateurs respectifs de *Princesse Miluša*, *La Poule noire* ou *Moroz Ivanovič* semblent appeler lorsqu'ils incitent le lecteur à effectuer des comparaisons entre le monde dépeint dans la diégèse et le sien.

L'expérience de lecture d'un conte littéraire ne se réduirait donc pas seulement à une dynamique d'alternance entre immersion et émergence pour le lecteur. D'autres gestes seraient en effet à prendre en compte, comme la réaction, la comparaison et, par extension, la réflexion, autrement dit tout un inventaire d'attitudes allant du texte vers le réel par le biais du lecteur. Ce mouvement transparaît justement dans l'introduction du *Conte à l'envers*, le dernier des *Contes bigarrés*. L'auteur, en effet, nous y explique que la publication de son *Conte de la perspective Nevskij*, paru quelques années plus tôt indépendamment dans une revue littéraire, lui a valu plusieurs remontrances et critiques,

1 Yves Bonnefoy, « Lever les yeux de son livre », *La Lecture, Nouvelle revue de psychanalyse*, Paris, Gallimard, n°37, 1988, p. 13.

2 Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 69.

principalement de la part de lectrices, mécontentes du portrait qu'il a fait d'elles dans son texte :

Если бы вы знали, какой шум подняли мои дамы и что мне от них досталось! хором запели мне: «Мы не куклы; мы не хотим быть куклами, прошло то время, когда мы были куклами; мы понимаем свое высокое назначение; мы знаем, что мы душа этого четвероногого животного, которое называют супругами».

En mettant de côté la forte éventualité où cette histoire serait une invention servant de prétexte à la production du *Conte à l'envers*, il nous semble voir dans ce que raconte ici Odoevskij (ou Irinej Modestovič) les contours d'un mouvement cyclique. Ce dernier partirait de l'auteur, passerait par le texte afin d'atteindre le lecteur, qui, entraîné par l'élan du texte, finirait par en sortir au moyen d'une projection sur ce qui l'entoure et via un état d'auto-perception. Dans le cas des *Contes bigarrés*, le lecteur et l'auteur partagent la même réalité (lors de la première parution, du moins), ce qui fait que la projection du lecteur finit par revenir à l'auteur, qui entame l'écriture d'un nouveau texte.

L'auto-perception du lecteur et de son environnement n'est donc pas à voir comme une fin en soi, mais serait plutôt un passage, l'étape d'une expérience intrinsèquement liée au processus de lecture du conte littéraire dont le lecteur se découvre être l'acteur principal.

C. Les lecteurs modèles du conte littéraire

Le concept de « lecteur » dispose au moins de deux significations : il peut désigner le lecteur réel, un « corps vivant, qui amène avec lui dans le temps de sa lecture son histoire propre, sa mémoire, sa double expérience du monde et de la bibliothèque¹ », ainsi que le lecteur représenté dans le texte, que l'on qualifie désormais communément de « narrataire ». La proximité du narrataire avec le « lecteur » vient du fait que celui-ci est souvent appelé comme tel par le narrateur (ce qui, comme nous l'avons observé, est le cas dans plusieurs textes de notre corpus). Afin de le situer au sein des différents niveaux de narration, Genette place le narrataire au même niveau que le narrateur et le

1 Christine Montalbetti, « Narrataire et lecteur, deux instances autonomes », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], LIRCES, n°11, 2004. (lien en bibliographie)

désigne comme étant son premier destinataire. Ainsi, pour reprendre la terminologie employée par Christine Montalbetti, le narrataire « résulte de la somme des énoncés qui renvoient à l'instance réceptrice à l'intérieur du texte¹ ». Le narrataire, par conséquent, est strictement limité au texte dans lequel il apparaît et aux éléments qui le désignent. Pour cette raison, nous dit Montalbetti, le lecteur réel, qui change en permanence, ne peut se substituer au narrataire. Il peut par contre s'identifier à lui, comme il peut le faire parfois avec des personnages, s'il voit dans ces derniers des éléments qui coïncident avec son profil.

Si nous voulions reformuler les observations réalisées au cours de ce chapitre, nous pourrions donc dire que les contes littéraires russes de la période romantique ont pour caractéristique de guider activement le lecteur réel de manière à ce qu'il s'identifie au narrataire, construisant ainsi lors de la réception du récit une connexion sensible (ou du moins l'impression d'une connexion) entre les instances émettrice et réceptrice.

Le « lecteur modèle » est un autre concept qui s'ajoute à la polysémie du « lecteur ». Par rapport au narrataire, il ne désigne pas un sujet défini qui occupe un rôle à l'intérieur du texte. Si l'on se réfère à Eco et Iser, le lecteur modèle équivaut plutôt à une « stratégie² » mise en place par l'auteur dans le cadre de la construction de son texte. Le concept de « lecteur modèle » doit donc être compris comme la projection d'un lecteur type de la part de l'auteur, une série de paramètres auxquels ce dernier décide de se fier afin de déterminer les modalités de son écriture. Pour donner un exemple simple, si un auteur rédige une nouvelle en français, alors le lecteur modèle à partir duquel il construit sa stratégie est au moins basé sur l'image d'un lecteur francophone. Dans une démarche inverse, déceler divers éléments disséminés au sein du texte permet de reconstituer une partie de cette stratégie et d'envisager quel lecteur modèle a servi à la production d'un texte.

Jusqu'ici, l'objet de notre chapitre visait à mieux cerner le lien entre le narrataire et le lecteur réel. Nous avons ainsi pu voir que ces deux figures, dans le cas des textes qui nous occupent, sont plus que des homonymes problématiques³, mais peuvent être plutôt

1 *ibid.*

2 Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 234.

3 Dans son article, Montalbetti cherche précisément à démontrer en quoi le fait d'utiliser le terme « narrataire » doit nous inciter à dissocier radicalement le lecteur représenté à l'intérieur du texte du

envisagées comme des récepteurs acolytes, dont l'activité conjointe, encouragée par l'instance émettrice, tend à se confondre en une seule.

Fort de ces observations, notre nouvel objectif en cette dernière partie de chapitre consiste à nous interroger sur le cas du lecteur modèle. Pour décrire la progression de notre recherche du « lecteur », nous dirions que nous quittons progressivement l'instance réceptrice pour rejoindre l'instance émettrice, là où se crée le lecteur modèle. Autrement dit, il s'agit pour nous de remonter à ce qui pourrait être envisagé comme le point de départ de la création du « lecteur », c'est-à-dire l'image idéalisée que se fait l'auteur de son destinataire avant qu'il ne le fasse évoluer sous les traits d'un narrataire, et bien avant que ce destinataire prenne pleinement forme via le lecteur réel.

Comme nous l'avons dit, le « lecteur modèle » ne désigne pas un sujet défini. Contrairement au lecteur réel, il ne dispose pas d'un corps, ni même d'une individualité, et se distingue aussi du narrataire par le fait que le narrateur ne s'adresse jamais directement à lui (car il n'est pas une figure à qui l'on s'adresse au départ). Le lecteur modèle, selon Umberto Eco, désigne un ensemble de compétences (linguistiques, logiques, rhétoriques...), une « encyclopédie ». Lors de la production de son texte, l'auteur part du principe (consciemment ou non) que son lecteur dispose de ces dites compétences qui lui permettront d'actualiser le texte comme il l'entend. Le lecteur modèle se manifeste donc dans le texte littéraire de manière diffuse, à travers le langage employé, la forme choisie, la complexité de la structure du texte, et ainsi de suite. Selon l'auteur de *Lector in fabula*, la construction du lecteur modèle a pour objectif l'établissement d'une coopération :

lecteur réel. Notre propos ne consiste pas à la contredire, mais plutôt à présenter une éventualité où la proximité entre les deux figures est voulue et résulte d'un choix esthétique.

C. Les lecteurs modèles du conte littéraire

Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que « connaissance de codes ») qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un lecteur modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait capable aussi d'agir interprétativement, comme lui a agi générativement. Il a de nombreux moyens à sa disposition : le choix d'une langue (qui exclut évidemment celui qui ne la parle pas), le choix d'un type d'encyclopédie (si je commence un texte par « Comme l'explique très clairement la première *Critique...* », J'ai déjà restreint, de manière très corporatiste, l'image de mon lecteur modèle), le choix d'un patrimoine lexical et stylistique donné¹...

On n'attend donc pas du lecteur modèle qu'il dispose d'une subjectivité particulière, et encore moins qu'il soit un acteur par rapport au texte. Son rôle demeure néanmoins central par rapport à l'œuvre, car le portrait que se fait l'auteur de son lecteur modèle détermine la stratégie textuelle mise en place, autrement dit la façon dont l'œuvre va être construite dans son ensemble, à commencer par la langue dans laquelle elle sera écrite. Comme l'explique Nathalie Piégay-Gros², le lecteur modèle peut radicalement changer selon le type de texte produit, une hétérogénéité que l'on retrouve justement dans les contes littéraires de notre corpus.

Avant de nous concentrer sur ces divergences, toutefois, nous devons commencer notre analyse par la mise en avant de points communs que partagent les lecteurs modèles des textes qui nous concernent.

Tous, en effet, ont pour première caractéristique de comprendre la langue russe. Aussi évidente soit-elle, cette observation mérite selon nous d'être au moins formulée, en partie car elle nous rappelle que les contes littéraires russes de la période romantique s'adressent avant tout à un lectorat envisagé comme russe. La définition de « russe » au cours de la période romantique étant en pleine construction, il semble, dans le cas des

1 Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milan, Bompiani, 1994, p. 67.

2 Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 235 : « La compétence du lecteur est d'évidence différente selon le type de texte auquel on a affaire (genre, savoir, époque...). Ainsi, un texte très chargé de phénomènes intertextuels (*Ulysse* de Joyce) ou franchement citationnel (*La Vie mode d'emploi* de Perec), ou particulièrement érudit (*Vies imaginaires* de Schwob) suppose un Lecteur Modèle savant, un lecteur qui fera de sa lecture l'occasion de mettre en branle sa mémoire intertextuelle et d'actualiser ainsi les allusions. »

contes littéraires, que l'idée d'un lecteur modèle russe désigne au moins une conjonction de plusieurs compétences, essentiellement linguistiques (la maîtrise de la langue russe) et encyclopédiques, ces dernières pouvant être décrites comme des connaissances culturelles empiriques partagées par des individus vivant sur un territoire russophone¹. Ce sont par exemple ces compétences encyclopédiques qui permettent de savoir ce qu'est une isba, ainsi que la topographie implicite que véhicule le terme, sans que l'auteur ait besoin d'apporter dans son texte des explications supplémentaires à ce sujet. Le russe figure ainsi comme langue de référence pour ce lecteur modèle, ce que nous constatons dans *Aşik-Kerib* de Lermontov, où les termes issus de la langue turque sont traduits en russe entre parenthèses par l'auteur².

Un second point commun serait le fait que lorsque l'on isole le récit du reste du conte (c'est-à-dire des passages relevant du niveau extra-diégétique), nous remarquons que les textes demeurent en général relativement simples à comprendre et à suivre. Autrement dit, si l'on se concentre uniquement sur le récit des contes littéraires de notre corpus, le lecteur modèle pourrait se profiler comme une somme de compétences rudimentaires, linguistiques et encyclopédiques, comme nous l'avons dit, et logiques, qui permettent notamment d'établir les relations de cause à effet. Pour reprendre la formule de Voisin, nous pourrions dire que le récit du conte littéraire russe de la période romantique est construit de manière à opposer peu de « résistances » au lecteur : sa structure narrative repose en effet souvent sur un principe d'addition sommaire, un enchaînement cohérent d'actions (la cause et l'effet sont rarement éloignés) et des références culturelles adaptées à un lecteur dit « russe ».

À ce stade, toutefois, l'homogénéité apparente du lectorat modèle global des contes littéraires russes révèle déjà ses nombreuses nuances. Si la maîtrise de la langue russe est, par exemple, une compétence commune requise pour accéder aux différents textes, le niveau de langue, lui, peut significativement varier d'un conte à l'autre. En outre, nous voyons bien que le lecteur modèle de certains *Contes bigarrés* ou encore de *La Poule noire*, en plus d'être russe, est surtout pensé comme pétersbourgeois, la capitale

1 Nous nous appuyons ici sur la définition donnée par Bérangère Voisin des compétences encyclopédiques du lecteur modèle : « savoirs culturels au sens large qui permettent non seulement d'établir des connexions entre les mots et les objets du monde, mais aussi de saisir les références culturelles. » (Voisin, *op. cit.*, p. 23)

2 Pour plus de précisions, voir le premier chapitre de la deuxième partie.

étant représentée dans ces textes sans explications ni indications, comme si le lecteur devait naturellement savoir à quoi les différentes références font allusion. Il y a donc différents degrés de lecteurs « russes » à prendre en compte. Enfin, le récit ne constitue, dans la majorité des cas, qu'une partie du volume textuel total du conte, or c'est lorsque l'on inclut dans la grille d'analyse le discours individualisé du narrateur que les principales divergences en matière de lecteur modèle commencent véritablement à se révéler.

Malgré les apparences, il ne faut donc pas s'attendre à ce que la stratégie textuelle mise en place par les auteurs de notre corpus soit élaborée en fonction d'un même lecteur modèle, en dépit du fait que tous les textes partagent la même étiquette générique.

Revenons-en tout d'abord à la question du niveau de langue. En comparant *Princesse Miluša* avec *La Tabatière*, il est indubitable que le premier texte exige de la part de son lecteur des compétences linguistiques bien plus élevées que le second. À l'échelle de notre corpus, cette divergence peut être élargie à un premier constat, qui est que la stratégie de certains contes littéraires repose davantage sur les compétences élaborées du lecteur savant que d'autres, moins complexes sur le plan de l'écriture et dépourvus de références intertextuelles pointues.

Le lecteur modèle intellectuel ou savant, tout d'abord, constitue la base de plusieurs contes littéraires de notre corpus. Il se révèle par la façon dont certains textes se composent de références et d'allusions ne pouvant être saisies que par un lecteur expérimenté, c'est-à-dire qui dispose d'une culture littéraire étoffée, que l'on suppose résultant de nombreuses lectures. Le lecteur modèle savant fait donc « de sa lecture l'occasion de mettre en branle sa mémoire intertextuelle et d'actualiser ainsi les allusions¹ ». En plus des références littéraires, nous comptons parmi nos textes des renvois à des sujets de la mythologie grecque, aux récits épiques, ainsi qu'à des éléments culturels plus contemporains des différents auteurs. L'exemple le plus parlant est sans doute l'introduction du *Loup-garou*, dans laquelle Somov explique son choix d'utiliser un lycanthrope plutôt qu'un vampire ou des pirates, déjà utilisés par d'autres

1 Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 235.

écrivains. En plus d'énumérer différents exemples faisant référence à d'autres œuvres, Somov cite également quelques grands noms du romantisme anglais et français :

«Это что за название?» — скажете или подумаете вы, любезные мои читатели (какому автору читатели не любезны!) И я, слыша или угадывая ваш вопрос, отвечаю что ж делать! виноват ли я, что неусыпные мои современники, романтические поэты в стихах и в прозе, разобрали уже по рукам все другие затейливые названия? Корсары, Пираты, Гяуры, Ренегаты и даже Вампиры попеременно, одни за другими, делали набег на читающее поколение или при лунном свете закрадывались в будуары чувствительных красавиц. [...] Напуганный сими ужасами, я и сам, хотя в шутку, вздумал было попугать вас, милостивые государи! Но как мне в удел не даны ни мрачное воображение лорда Байрона, ни живая кисть Вальтера Скотта, ни даже скрипучее перо г. д'Арленкура и ему подобных, и сама моя муза так своевольна, что часто смеётся сквозь слезы и дрожа от страха; то я, повинувшись свойственной полу её причудливости, пушу слепо моё воображение, куда она его поведёт.

Ainsi revendiquée, la stratégie textuelle mise en place par Somov pour son conte du *Loup-garou* ne laisse que peu de doutes quant au profil de son lecteur modèle. Celui-ci est en effet très clairement envisagé comme un intellectuel, amateur d'œuvres romantiques et familier des figures réputées de ce courant (notons que celles désignées sont exclusivement européennes). Ce choix coïncide selon nous avec le type de publication utilisé par Somov, à savoir l'almanach littéraire¹, dont le lectorat se limitait à quelques personnes issues de cercles mondains restreint.

À l'instar de Somov, Odoevskij a lui aussi recours aux références culturelles et intertextuelles dans certains de ses contes. En plus du *Nouveau Jocko*, dont le titre fait référence à une nouvelle écrite par Charles de Pougens², le recueil des *Contes bigarrés* dessine aussi sans équivoque les contours d'un lecteur modèle intellectuel, par la façon dont certains mots sont écrits directement en français dans le texte sans être traduits. Il est à ce titre intéressant de relever le fait qu'au sein des rééditions contemporaines du recueil, ces mêmes termes sont désormais systématiquement traduits au moyen d'annotations. Il s'agit là d'une solution mise en place par les responsables des

1 Nous en parlons de manière plus approfondie dans le troisième chapitre de la première partie.

2 Charles de Pougens, *Jocko, Anecdote détachée des Lettres inédites sur l'instinct des animaux*, P., P. Persan, 1824.

rééditions de l'ouvrage qui permet de compenser l'écart entre le lecteur modèle établi par Odoevskij et celui envisagé dans une temporalité plus contemporaine.

Qu'elles soient comprises ou non, ceci dit, ces références n'interfèrent pas véritablement dans la réception générale du récit par le lecteur. Elles ne sont pas, autrement dit, strictement indispensables d'un point de vue purement narratif.

Leur rôle n'est pour autant pas totalement négligeable, puisque ces références signalent quand même la présence d'une stratégie textuelle basée sur l'idée que le lecteur doit être en capacité de comprendre l'ensemble des allusions données ; un lecteur qui serait, en d'autres termes, au moins au même niveau que l'auteur sur le plan intellectuel, voire même plus haut. En partant du principe que leurs textes seront reçus par un public composé de pairs, les auteurs de ces contes adoptent donc un langage codifié qui, d'une part, procure au texte un poids littéraire, ce qui d'une certaine façon le rend légitime dans le paysage littéraire malgré son genre (cela vaut surtout pour Somov, qui contrebalance la trivialité de ses récits par un discours extra-diégétique plus savant, ou parfois de second degré), et permet, d'autre part, de discriminer une partie du lectorat et donc de polariser la réception du texte autour d'un public spécifique. Le choix de Âzykov, par exemple, qui consiste à truffier ses textes de références en tous genres, pourrait ainsi être vu comme un moyen de codifier son texte, de manière à garantir l'efficacité d'une parodie ne pouvant être efficacement reçue que par un lectorat averti, qui dispose au départ des connaissances empiriques adéquates.

Lorsqu'il est projeté comme intellectuel, le lecteur modèle n'est également pas loin d'être idéalisé, comme porté aux nues par l'auteur, jusqu'à l'estimer supérieur à lui, et l'envisager comme doté de compétences plus développées que les siennes.

Parmi les auteurs de notre corpus, Katenin s'approche le plus de cette situation. Conformément à ses convictions esthétiques et à ses goûts littéraires qui le feront qualifier d'archaïste, Katenin ne semble en effet pas en mesure de concevoir le lecteur autrement que comme un individu éclairé qui, comme lui, accorde une grande valeur à la littérature écrite, au respect de la forme poétique, ou encore à une langue littéraire sophistiquée. Dans *Princesse Miluša*, pourtant, le narrataire est une figure équivoque. Son profil est dépeint dans le premier huitain (qui « remplace » l'avant-propos) :

Почтеннейший! Хотя б всего один
Нашелся ты в России просвещенной,
Каких ищю: во-первых, дворянин,
И столбовой, служивый и военный,
Душой дитя с начитанным умом,
И русский всем, отцом и молодцом,
Коли прочтя в досужный час, «Милушу»
Полюбишь Ты, я критики не струшу.

Celui-ci ne coïncide pas avec le portrait dressé dans les premiers vers du récit, où il semble être plutôt question de lectrices, ou d'auditrices :

Любезные боярышни-девицы,
Красавицы, прилука молодцов,
Угодно ли послушать вам цевницы,
Неслыханной давно в кругу певцов?

Nous pourrions dire que ce changement de narrataire s'explique par un changement de narrateur et de situation de réception, néanmoins la frontière entre les contextes extra-diégétique, qui précède le récit, et intra-diégétique, à l'intérieur du récit, est poreuse, si bien que l'on aboutit à une situation où le narrateur semble s'adresser simultanément aux deux types de narrataire :

(IV, 6)
Но до нее читателям нет нужды;
Они весьма надменная семья;
Им все труды, все скорби наши чужды,
И всяк из них свое лишь знает Я;

(IV, 15)
Я не берусь вам выразить словами,
Красавицы; и дай то бог, чтоб сами
Вы горестей не испытав таких,
Понять без слов недоумели их!

Rappelons toutefois que le lecteur modèle ne doit pas être confondu avec le narrataire. Le cas de *Princesse Miluša* en est justement un bon exemple, car si l'on remonte à la manière dont le texte est construit, il ne fait aucun doute que le lecteur modèle que projette Katenin demeure en premier lieu un lecteur savant, un récepteur cultivé, disposant de tout un ensemble de compétences linguistiques, logiques et rhétoriques, lui permettant d'actualiser le texte, malgré sa complexité esthétique. En

somme, Katenin se construit un interlocuteur idéal et idéalisé, le seul qu'il sait en mesure d'apprécier pleinement son texte. La forme élaborée de son conte pourrait alors être interprétée comme une manière pour lui de satisfaire les attentes élevées de celui qu'il envisage comme son « très estimable » lecteur, une façon également pour lui de se mettre à sa hauteur.

Il faut néanmoins garder à l'esprit que l'élévation du lecteur modèle au rang de savant reste une stratégie réservée à une partie seulement des textes de notre corpus. Dans le cas d'autres contes, comme ceux de Puškin ou Žukovskij par exemple, l'absence de références littéraires manifestes, qui serait à rapprocher de la discrétion du discours du narrateur par rapport au récit, nous met sur la piste d'un tout autre lecteur modèle. Celui-ci, au lieu d'être caractérisé par sa supposée capacité à comprendre les allusions intertextuelles, semble davantage construit sur la base de compétences de lecture moins pointues, plus rudimentaires.

Que ce soit du point de vue de la langue, des images employées ou de la structure narrative, les contes tels que *Le Pêcheur et le poisson* ou *Le Tsar Berendej* peuvent en effet être, à première vue, qualifiés d'accessibles. Leur forme versifiée, plutôt que d'entraîner une complexification significative de la syntaxe, comme c'est le cas dans *Princesse Miluša*, repose sur l'usage de phrases courtes et laconiques qui facilitent la lecture. De la même manière, le lexique employé, tout comme la structure narrative relativement sommaire, et l'absence de références contraignant le lecteur à solliciter sa mémoire intertextuelle, participent à l'élaboration d'un texte pouvant, à terme, être désigné comme peu discriminant à l'égard de ses récepteurs les moins savants. Ajoutons à cela le ton parfois explicatif que l'on rencontre dans certains textes, qui achève de signaler une stratégie textuelle inclusive, basée sur la prise en compte de possibles lacunes qui pourraient gêner la coopération du lecteur avec le texte. Afin de palier toute résistance potentielle, ces contes seraient alors d'abord écrits de manière à ne pas exiger de connaissances trop spécifiques chez leur lecteur.

Pour autant, dire que le lecteur modèle de ces textes serait pensé comme un lecteur « naïf », un profil inverse du lecteur savant, ne nous paraît pas pleinement approprié. Si l'unique point de distinction est celui des compétences relatives au bagage littéraire du

lecteur, alors effectivement le lecteur modèle des contes que nous avons mentionnés et ceux leur étant similaires pourrait être désigné comme naïf.

Mais un tel terme sous-entend que certains contes littéraires seraient écrits sur le principe que le lecteur est un pair de l'auteur, tandis que d'autres seraient écrits pour des lecteurs inférieurs, moins avertis, moins « compétents ». D'après nous, ce postulat est discutable.

Tout d'abord, le fait que les contes de Žukovskij ou de Puškin soient moins chargés de références intertextuelles explicites, que *Le Loup-garou* ou *Les Contes bigarrés*, ne veut pas nécessairement dire qu'ils ne sollicitent pas de compétences spécifiques de la part du lecteur. Les connaissances convoquées relèvent simplement d'un autre domaine de compétences que celui purement littéraire. La capacité à reconnaître un style voulu comme populaire pourrait par exemple figurer parmi ces autres compétences, au même titre que le recours à une encyclopédie relative au folklore et au mode de vie des villages de province. Il ne s'agit donc pas nécessairement de mettre le lecteur modèle savant de côté, mais plutôt de fonder une stratégie textuelle sur des compétences moins conventionnelles.

Par ailleurs, la possibilité d'un faux-semblant reste également envisageable. Le fait que le texte soit accessible d'aspect ne veut pas dire, en effet, qu'il ne s'adresse qu'aux lecteurs dont l'encyclopédie intertextuelle serait encore balbutiante ou immature. Il peut tout à fait s'agir d'une feinte, d'un masque ayant pour fonction ludique de leurrer le lecteur averti et de le séduire en flattant sa capacité à voir au-delà des apparences. Les allusions ou autres références ne seraient alors pas données explicitement, mais auraient pour déguisement un mode d'écriture prétendument naïf. Les textes construits à partir de cette stratégie fonctionneraient alors d'une certaine manière pour le lecteur peu averti, novice, et d'une autre manière pour celui plus expérimenté, mais ils resteraient accessibles pour chacun d'entre eux. Le lecteur modèle serait alors dédoublé et ses deux profils simultanément envisagés par l'auteur lors de la construction de son texte.

Plutôt que de recourir à une distinction manichéenne entre lecteur savant et lecteur naïf, peut-être faudrait-il finalement envisager une autre piste, qui reposerait sur l'idée

d'un lecteur modèle « autre », différent du lecteur savant canonique, sans pour autant lui être opposé.

Il faut dire tout d'abord que le lecteur modèle du conte littéraire russe de la période romantique peut parfois s'avérer absolument spécifique du texte dont il sert de base. L'exemple le plus notable à ce sujet est celui de *L'Oiseau de feu*, dont la stratégie textuelle a pour spécificité de se baser sur le postulat que le lecteur connaît déjà l'histoire en train d'être racontée.

Pareil appui sur l'idée que le lecteur modèle dispose déjà de connaissances relatives aux contes s'observait déjà dans *Le Petit Cheval Bossu* ou *Le Loup gris*, par exemple, qui mettent en scène des objets magiques ou des personnages issus du folklore sans jamais vraiment les introduire, comme si leur existence relevait d'une culture commune partagée par le lecteur modèle. L'approche de Âzykov pour son conte théâtral est sensiblement identique, si ce n'est que le poète pousse le curseur bien plus loin, en reprenant la totalité d'un récit qu'il sait déjà connu. Pour rappel, *L'Oiseau de feu* de Âzykov suit avec exactitude la trame d'un conte publié pour la première fois en 1786 dans le recueil des *Promenades du grand-père*. Intitulé *Conte d'Ivan-tsarévitch, de l'oiseau de feu et du loup gris*, le texte côtoie le *Conte du Sanglier sauvage*, dont Âzykov s'est inspiré quelques années plus tôt pour écrire son premier conte.

Précisons que *L'Oiseau de feu* n'est pas une simple adaptation du texte initial sous une forme théâtrale. En termes de structure narrative, la pièce respecte fidèlement le conte de 1786, mais le contenu, quant à lui, change significativement, chaque scène se déroulant avant ou après ce qui peut être considéré comme un passage clé de l'histoire originelle. Ainsi, plutôt que de raconter la façon dont le Loup dévore le cheval d'Ivan, Âzykov aborde l'épisode au moyen de deux scènes, chacune précédant ou suivant respectivement la perte de la monture. De la même manière, au lieu de raconter la façon dont Ivan échoue à subtiliser le cheval à la crinière d'or hors des écuries du tsar Afron, la scène se focalise sur le loup en train d'attendre le retour d'Ivan, alors que ce dernier est fait prisonnier. Autrement dit, Âzykov raconte la majorité du récit de l'oiseau de feu par voie indirecte. Au lieu de mettre en scène les moments forts du conte, ces derniers

sont racontés via leur périphérie, lors de temps intermédiaires qui, dans le texte initial, sont coupés par des ellipses ou bien racontés en à peine une ligne.

Envisagée seul, sans le texte de 1786 dans son giron, le conte théâtral de Âzykov apparaît donc naturellement comme criblé de lacunes ou de vides. Rien ne se passe véritablement sur scène, pas même l'assassinat d'Ivan par ses frères. Chaque action importante se produit dans l'intervalle silencieux entre les scènes, pour être ensuite racontée rétrospectivement par les personnages, qui rétablissent ainsi la continuité entre la scène en cours et celle qui la précède.

À première vue, cette stratégie pourrait s'apparenter à une solution trouvée par l'auteur afin de se soustraire à certains problèmes de mise en scène. Toutefois, compte-tenu du faible nombre de didascalies et autres indications à l'attention du metteur en scène, il est difficile de se dire que Âzykov a conçu son conte avec une vision de dramaturge. Une autre piste, plus pertinente selon nous, est celle du lecteur modèle. Dans la façon dont le conte est raconté, c'est-à-dire au moyen d'un pas de côté par rapport au texte de base, il paraît évident que Âzykov a conçu son conte sur le postulat que son lecteur a déjà connaissance du conte de l'Oiseau de feu. Plus encore, l'auteur mise largement sur cette compétence du lecteur modèle pour rendre sa parodie opérante. Dans son analyse de la nouvelle *Un drame bien parisien* d'Alphonse Allais, Eco révèle que l'œuvre est construite de manière à leurrer le lecteur modèle dans une impression de coopération (en lui donnant l'impression d'en savoir plus que les personnages), pour mieux le décevoir. Dans le cas de *L'Oiseau de feu* de Âzykov, la situation nous paraît relativement similaire, si ce n'est qu'au lieu de décevoir le lecteur, le texte prend ce dernier par surprise au moyen d'éléments en décalage avec la tonalité du conte d'origine.

Puisque le lecteur modèle sait déjà ce qu'il va se passer et comment l'histoire va se terminer, la candeur des personnages, qui eux, ne savent rien de tout cela, constitue une forme de flatterie pour le lecteur, qui se voit séduit par sa connaissance anticipée du reste du récit et le sentiment de connivence que cela lui procure. L'intérêt que le lecteur trouve alors dans *L'Oiseau de feu* n'est pas tant l'histoire en tant que telle, mais plutôt l'expérience ludique que Âzykov propose, en offrant la possibilité de repérer chaque

élément sortant de l'ordinaire, les traits d'humour, les points de contraste, autrement dit tout ce qui jure avec la promesse faite par le titre *L'Oiseau de feu*.

Le lecteur modèle pensé par Âzykov sert donc de préalable principal à sa parodie. Grâce à lui, le poète peut s'autoriser quelques lacunes narratives, en contrepartie de l'ajout d'éléments inédits, qui permettent de détourner le conte de base sans le trahir. N'ayant pas besoin de faire comme s'il racontait l'histoire pour la première fois, l'auteur s'ouvre, par conséquent, l'accès à un nouvel espace de liberté esthétique.

Outre les lecteurs modèles très spécifiques, à l'image de celui de *L'Oiseau de feu* ou de *Baba-Âga* (relativement similaires, du fait du caractère parodique du texte), il faut bien entendu également nous arrêter sur le cas du lecteur modèle des contes pour la jeunesse, qui représente encore une autre catégorie, distincte de celle du lecteur savant, mais aussi du lecteur « naïf ». Pour rappel, nous parlons des contes de Zontag (*Dame Bouleau*, *Le Fouet dans la sacoche*), Pogorel'skij (*La Poule noire*) et Odoevskij (*La Tabatière*, *Moroz Ivanovič*...).

La question du lecteur modèle des œuvres pour la jeunesse constitue en soi une problématique encore difficile à résoudre. Comme l'expose Nathalie Prince¹, le simple terme de « jeunesse » désigne déjà un destinataire ambigu, en raison de son amplitude sémantique. À ce titre, pourtant, nous pouvons dire que les contes littéraires qui nous concernent nous donnent quelques indications sur le type de « jeune » lecteur ciblé. L'un des recueils publiés par Zontag, en effet, indique, par son intitulé, que les contes et récits qui le composent s'adressent aux « enfants de premier âge² », une indication que l'on peut (sous réserves) interpréter comme désignant des enfants de moins de dix ans. Selon toute vraisemblance, Pogorel'skij envisage une cible similaire, son neveu (pour qui le conte a été écrit au départ) n'ayant pas tout à fait dix ans lorsque l'œuvre est en

1 Nathalie Prince. *La Littérature de jeunesse*, P., Armand Colin, 2021, p. 176.

2 Nous souhaiterions préciser ici que la première édition de *Dame Bouleau* (1830) ne mentionne pas de cette indication. À la place, l'intitulé du conte est simplement suivi de la mention « Conte pour enfants » (Сказка для детей). Le texte est par la suite réédité dans un recueil de « Récits et contes », cette fois destiné à un lectorat à la fois plus large et plus précis d'enfants « de premier et deuxième âge » (для детей первого и второго возраста). Selon nous, cet élargissement vers de jeunes lecteurs plus expérimentés s'applique néanmoins surtout aux récits, car un recueil publié plus tardivement (1867), uniquement composé de contes, précise par son intitulé que ceux-ci se destinent aux enfants de « premier âge » seulement. Ce recueil contient la totalité des contes de Zontag figurant dans notre corpus, y compris *Dame Bouleau*.

cours de rédaction. Seul Odoevskij se réserve de toute indication quant à l'âge des enfants pour qui il écrit. Néanmoins la similarité de son approche par rapport à celle des deux précédents auteurs laisse penser qu'il envisage, comme eux, un lecteur de moins de dix ans.

L'ambiguïté du destinataire des œuvres pour la jeunesse ne se limite pas, néanmoins, à une question de différenciation entre enfant et adolescent. Comme l'explique Nathalie Prince, l'adulte (ou le parent) entre lui aussi en ligne de compte dans la réception de ce type de textes, ne serait-ce que lorsqu'il sélectionne le livre à lire ou à confier au jeune lecteur. Prince parle alors d'une « double destination », une terminologie qui n'est pas sans rappeler ce que nous exposions précédemment à propos des contes, dont l'apparence « naïve » pourrait servir de masque à une stratégie textuelle, en réalité, toujours pensée pour le lecteur savant.

Avant de nous pencher sur la question du double destinataire, toutefois, il nous semble nécessaire de revenir brièvement sur le profil du lecteur modèle des contes pour la jeunesse, cette fois à partir des compétences qui le caractérisent. Toujours selon Nathalie Prince :

En matière de littérature de jeunesse, le problème de la compétence du lecteur reste radical et prégnant. C'est pourquoi d'ailleurs, un des aspects fondamentaux des ouvrages de jeunesse consiste à porter avec eux une part didactique [...]. Il y a comme une nécessité, au sens fort, de la pédagogie de la littérature de jeunesse qui implique un transfert de compétence.

Plutôt qu'un lecteur modèle disposant a priori des compétences nécessaires à une pleine coopération avec le texte, le lecteur d'œuvres relevant de la littérature de jeunesse serait donc d'abord pensé comme partiellement incompetent, et donc disposé à acquérir de nouvelles connaissances, par l'intermédiaire du texte qu'il est en train de lire (ou qui lui est lu).

Cette observation se confirme dans les contes « pour enfants » qui composent notre corpus. Le ton didactique et explicatif que l'on observe dans chacun des textes dessine en effet clairement les contours d'un lecteur modèle auquel l'auteur cherche à apprendre ou transmettre quelque chose. En plus d'être en position de récepteur d'un récit, le

lecteur modèle de ces textes se profile également comme le récepteur docile d'un enseignement, d'un conseil ou bien d'une morale. Il est, autrement dit, pensé comme la cible consentante (ou parfois contrainte, si la lecture est subie) d'une transmission. Contrairement à *Princesse Miluša* ou aux contes de Dal', dont le style d'écriture très travaillé sert à flatter les compétences linguistiques du lecteur savant, dans les contes pour la jeunesse, l'écriture est d'abord pensée de manière à fonctionner pour un lecteur novice, que celui-ci soit l'acteur de la lecture, ou qu'il reçoive le texte par l'intermédiaire d'un lecteur conjoint.

À l'instar du lecteur modèle savant, il faut souligner le fait que le lecteur inexpérimenté fait lui aussi parfois l'objet d'une idéalisation de la part de l'auteur. Odoevskij, en particulier, semble par exemple se baser sur un lecteur *modèle* au sens propre, c'est-à-dire bien élevé, curieux, cultivé, autrement dit un lecteur qui peut servir de modèle aux autres enfants, à l'image de ses protagonistes enfants comme Miša ou Rukodel'nica. C'est du moins ce que laisse entendre l'auteur dans la préface de l'un de ses premiers recueils de récits pour la jeunesse, où *La Cruche brisée* a été publiée pour la première fois. Sa revendication est la suivante :

Цель наша не изменилась: по прежнему мы старались не учить наших читателей, но действуя на их рассудок, на их воображение, на их сердце, — лишь возбуждать их внимание к предметам знания, к сему единственному, верному руководителю в жизни: ввести в святилище знания — дело самих родителей и наставников¹.

Le conte, explique Odoevskij, n'est donc pas à lire comme une leçon, mais a pour fonction d'« éveiller » l'attention du jeune lecteur au monde qui l'entoure, développer sa curiosité et son imagination. Le lecteur modèle des contes d'Odoevskij n'est donc pas pensé comme un pupille, mais comme un enfant dont le conte viendrait étancher la soif de découvertes. Ce que dévoile toutefois une lecture des contes en question est que la frontière entre leçon et incitation à l'éveil n'est pas toujours bien dessinée, en témoignent l'exposé de géographie servant d'introduction au *Conte des Quatre sourds*,

¹ *Детская книжка для воскресных дней на 1835* Издан Б. В. и К. О., СПб., в тип. III Отд. Собст., 1834.

les notes informatives de *La Cruche brisée* ou encore l'explication de Moroz Ivanovič à Rukodel'nica au sujet du rôle de la neige et du gel sur les récoltes¹.

En premier lieu, le lecteur modèle des contes pour la jeunesse n'est donc pas seulement pensé comme partiellement incompetent, mais aussi comme disposé à combler ses lacunes grâce à sa coopération avec le texte. À l'issue de sa lecture, le lecteur modèle serait donc plus compétent qu'il ne l'était au départ.

Cet acte de coopération, comme nous l'avons dit, n'est toutefois pas conditionné aux seules capacités du jeune lecteur. Il peut aussi reposer sur l'apport d'une médiation offerte par un lecteur plus expérimenté, comme un adulte ou un aîné². Dans le cas des contes littéraires de notre corpus, cette présence de l'adulte ou du parent aux côtés de l'enfant se devine de diverses manières. L'avant-propos du recueil d'Odoevskij dont nous venons de citer un bref passage est un premier exemple évident, puisqu'il n'est manifestement pas censé être lu par un enfant, mais par l'adulte prescripteur qui achète le livre et le donne à lire (voire fait lui-même la lecture). Le registre académique, en plus de la manière de désigner exclusivement l'enfant lecteur à la troisième personne, laissent en effet peu de place au doute : seul l'adulte est lecteur à ce stade du recueil. C'est alors à lui de guider l'enfant vers les pages où débutent les différents récits.

Pour *Dame Bouleau*, Zontag ne délimite pas l'espace textuel aussi radicalement, au point de consacrer une partie du texte aux jeunes lecteurs et une autre aux adultes. Dans ce conte, le lecteur modèle est à la fois l'enfant et son parent, et tous deux sont pensés comme possibles récepteurs d'un enseignement. Nous le comprenons particulièrement dans l'insistance dont fait preuve le narrateur lorsqu'il décrit les premières années de Betula et les problèmes causés par le manque de fermeté de ses parents. Si le ton explicatif laisse croire que l'objectif de ce passage consiste à expliquer au jeune lecteur pour quelles raisons Betula se comporte mal, les mêmes lignes trouvent un sens

1 Le récit *Extraits du journal de Maša* (Отрывки из журнала Маши, 1841) est lui aussi particulièrement éloquent sur la vision idéalisée qu'Odoevskij peut avoir des enfants. Le texte relate les observations d'une petite fille, consignées dans son journal personnel, sur le travail de femme au foyer. Écrites dans une grammaire impeccable et un registre particulièrement soutenu, les nombreuses pages dépeignent une protagoniste consciencieuse et méthodique, manifestant une volonté permanente d'acquérir de nouvelles connaissances auprès de sa mère.

2 Prince, *op. cit.*, p. 175-185.

différent aux yeux du lecteur adulte, et surtout parent, susceptible de s'identifier au charbonnier et à son épouse :

Но как других детей у них не было, то они от излишней любви ее ужасно баловали; во всем исполняли её волю, старались угадывать её желания и предупреждать их; смотрели ей в глаза, ни в чем не останавливали, и таким образом, приучили ее считать себя главным лицом в доме, и рожденную для того, чтобы повелевать отцом и матерью. Если нескоро исполняли её приказания; то девочка принималась плакать, так что не знали, чем ее утешить, и плакала до тех пор, пока сделают, чего она хочет. При всей любви своей родители не всегда могли выполнять её требования, ибо она часто желала невозможного. Она сердилась, капризничала беспрестанно, и почти никогда не была ни веселою, ни счастливою. Таким образом, маленькая Бетула достигла четырехлетнего возраста [...].

Le lecteur modèle adulte n'est donc pas uniquement envisagé comme médiateur ici, il est aussi, au même titre que l'enfant, un lecteur en mesure de porter un regard réflexif sur son comportement, d'utiliser (consciemment ou non) le texte lu comme un point de comparaison avec une situation réelle similaire. Autrement dit, il est lui aussi une cible de la pédagogie de l'œuvre.

Le fait que le lecteur adulte puisse, dans certains contes littéraires, être, à l'instar du jeune lecteur, la cible d'une transmission, doit selon nous être mis en corrélation avec le fait que l'acte de médiation, bien souvent, est déjà entamé par le texte. Nous le voyons bien dans les contes tels que *La Tabatière* ou *Moroz Ivanovič*, dans lesquels les personnages tels que Moroz, la clochette ou le père de Miša, par leur attitude envers le protagoniste enfant, évoquent plus ou moins l'adulte qui devrait accompagner le jeune lecteur au cours de son exploration du texte. Même s'il est seul, le lecteur enfant implicite doit se sentir accompagné dans sa lecture par des figures qui lui sont familières ou bien rassurantes. En amont de *Moroz Ivanovič*, la figure de Grand-père Irinej sert justement cette fonction, sa présence instaurant un contexte autour du récit qui imite une situation de lecture conjointe, dans laquelle l'enfant est susceptible de se reconnaître. Par son attitude paternaliste et explicative, le narrateur de *La Poule noire* peut, lui aussi, être considéré comme une figure médiatrice intra-textuelle.

Le fait que l'équivalent d'un médiateur puisse être présent à l'intérieur même des textes ne doit néanmoins pas être vu comme une manière d'écarter l'adulte co-lecteur en faveur de l'enfant. Selon nous, il s'agit au contraire d'une stratégie visant à inciter l'adulte à jouer spontanément le rôle de médiateur, en lui donnant l'opportunité d'endosser temporairement le costume d'un personnage occupant déjà partiellement cette fonction. Nous avons vu l'importance qu'accorde Odoevskij aux intonations, lors de la lecture de ses *Contes bigarrés*¹, et il ne serait pas impossible de considérer le fait que ses textes pour la jeunesse peuvent être lus et joués par un adulte comme une conséquence de cette exigence esthétique. L'incitation à la lecture ludique et au jeu de rôle n'est d'ailleurs pas propre à l'auteur de *La Tabatière*, puisque nous retrouvons une invitation similaire pour dans les contes de Zontag (nous retenons surtout le passage de l'âne dans *Le Fouet dans la sacoche*) et de Pogorel'skij (notamment les répliques rimées de la poule).

Ainsi guidé par le texte dans son rôle de médiateur, le lecteur modèle adulte est par conséquent pensé autrement que comme un point d'appui pour l'enfant lecteur. En plus d'être invité à servir d'intermédiaire entre l'enfant et le texte, le lecteur adulte reste envisagé comme une cible de la transmission initiée par l'émetteur du récit. Les compétences acquises ne sont pas encyclopédiques ou linguistiques, comme c'est le cas de l'enfant, mais relèvent plutôt de la pédagogie et de la didactique.

Pour en revenir à la question d'un potentiel lecteur modèle « autre », plutôt que simplement « naïf », il nous semble pertinent, à présent que nous avons pu observer quelques cas précis, d'envisager une dynamique commune à l'ensemble du genre. Celle-ci consisterait à tendre généralement vers un lecteur modèle alternatif, plus spécifique aux besoins de l'auteur et moins rigide que celui issu du canon classique du XVIII^e siècle.

En premier lieu, ce que démontrent les textes de notre corpus est l'existence indéniable d'une diversification des lecteurs modèles. En termes de destinataire, nous dirions que le genre suit donc une trajectoire multi-directionnelle, qui nous dit que, même si tous les auteurs écrivent un « conte », le lecteur modèle qu'ils attribuent à leur

1 Pour rappel, Odoevskij incorpore des signes de ponctuation venus de l'espagnol pour faciliter le lecteur à adopter la « bonne » intonation.

texte n'est pas le même. Ces divergences vont au-delà de simples préférences d'auteur, mais sont à voir comme le signe qu'au cours de la période romantique, les auteurs de contes littéraires ne projettent pas leur lecteur modèle en fonction du genre auquel ils se raccrochent, mais bien en fonction de l'usage qu'ils cherchent à donner à leur œuvre. C'est par ce type d'observation que nous pouvons affirmer que le genre du conte littéraire au cours de la période romantique n'est ni exclusivement destiné à la jeunesse, ni uniquement conçu pour déranger ou amuser le lecteur savant. Il est les deux à la fois, et plus encore.

Pour cette raison, il nous semble important de souligner le fait que les divergences en matière de lecteur modèle dépassent le simple clivage entre lecteur savant et lecteur naïf. L'évolution du genre du conte littéraire en différentes formes, supplantée par la capacité de celui-ci à accumuler les différents niveaux de lecture, passe selon nous d'abord par une reconsidération commune des auteurs de ce à quoi peut ressembler le lecteur modèle au départ. Tout ceci doit aussi être mis en corrélation avec l'élargissement du lectorat en Russie, qui se produit au cours de la période romantique.

Ces observations nous ramènent à l'introduction de *La Guerre des souris* ainsi qu'à celle du *Conte du Jeune sergent*, qui ont pour point commun de rappeler ce qui pour les auteurs serait le bon lecteur, à distinguer du mauvais.

Cet effet d'annonce, en plus de destiner explicitement le récit qui suit à un type de lecteur particulier, dit aussi très clairement à quel genre de lecteur le texte ne s'adresse pas. Or ce que l'on observe dans ces deux contes, mais également dans de nombreux autres, est le fait que ce lecteur disqualifié s'approche finalement très souvent de ce qui peut être considéré comme un « vieux » lecteur savant, un lecteur dont l'encyclopédie guindée se composerait uniquement de textes « à feuilles d'or¹ », un amateur des lettres françaises, un de ceux qui jugerait le genre du conte comme trop trivial pour entrer dans les pages de la littérature écrite. Ainsi relégué, mis de côté, nous comprenons que ce lecteur modèle est devenu trop prévisible, usé par des années de tradition littéraire au cours desquelles il était aveuglément idéalisé.

1 Nous redonnons ici la citation : « [...] а кто сказку мою слушать собирается, тот пусть на Русские поговорки не прогневается, языка доморошеного не пугается; [...]. А кому сказка моя [...] про Ивана молодого сержанта [...], не по нутру, не по нраву — тот садись за грамоты французские, переплеты сафьяновые, листы золотообрезные, читай бредни высокоумные! »

Faire mine d'écrire pour d'autres lecteurs moins savants, comme le font Puškin ou Žukovskij, revient donc finalement à faire un pied de nez à ces anciens lecteurs modèles dépassés en les marginalisant de la réception de l'œuvre littéraire. Ces derniers font en réalité toujours partie des destinataires, mais l'auteur n'a pas pour objectif de les séduire et de flatter leurs compétences en produisant un texte à leur hauteur.

Le jeune lecteur et son parent, le lecteur savant romantique, le lecteur extérieur aux sphères mondaines, sont ainsi autant de nouveaux lecteurs modèles que le genre du conte littéraire permet de rendre légitimes dans leur statut de récepteurs.

La complicité entre instances émettrice et réceptrice dont nous avons parlé au cours de ce chapitre doit par conséquent être relativisée, car nous savons désormais qu'elle part d'une sélection réalisée en amont par l'auteur. Le processus de construction du lecteur modèle, tel qu'il se profile dans les contes littéraires, consiste ainsi à faire en sorte de discriminer le lectorat, de sorte qu'il ne reste qu'un type de lecteur spécifique. Ce lecteur est d'abord pensé comme étant du côté de l'auteur, prompt à coopérer avec lui. De cette façon, l'auteur n'a pas à faire ses preuves, à satisfaire les attentes d'un lecteur modèle qui lui serait supérieur.

La seule exception, parmi les textes de notre corpus, serait Katenin. Comme nous l'avons exposé, l'auteur semble toujours construire sa stratégie textuelle selon un rapport hiérarchique ascendant, de l'auteur vers le lecteur. Pourtant, en dépit du fait que le poète semble s'efforcer de respecter d'anciens codes, le contexte dans lequel il écrit a bien changé, si bien qu'en fin de compte, comme les autres auteurs, Katenin construit lui aussi un lecteur modèle d'abord adapté à son identité et à son style.

Sortons maintenant du fantasme imaginé de l'auteur. Dans les faits, il est évident que rien ne garantit une coïncidence heureuse entre le lecteur modèle et le lecteur réel. L'écart entre les deux est même bien probable, et il présente le risque de nuire à la lisibilité de l'œuvre, ce qu'explique Bérangère Voisin :

En prévoyant son lecteur modèle, l'auteur postule donc le format de son encyclopédie. Si l'écart entre le format encyclopédique réel du lecteur et celui prévu par l'auteur est trop grand, la coopération supposée « à l'actualisation textuelle » est

inévitablement altérée. Le cadre de référence n'étant plus commun, la lisibilité du texte devient moindre puisque le lecteur rencontre un obstacle à sa coopération.

Pour les contes qui nous concernent, cette hypothèse tend clairement à se confirmer. Un premier exemple serait le cas où un lecteur de *L'Oiseau de feu* ne connaîtrait pas le texte d'origine sur lequel le poète s'appuie, un autre serait celui d'un lecteur aux compétences linguistiques trop limitées pour coopérer efficacement avec les textes de Dal' ou de Katenin.

L'altération de la coopération ne doit pas, néanmoins, être pensée comme le seul résultat d'un écart entre le lecteur modèle et le lecteur réel. Comme nous le constatons avec *Le Conte de la perspective Nevskij*, le fait qu'un conte tombe entre les mains de « lecteurs imprévus » (ou lectrices en l'occurrence) peut, par exemple, servir aussi de moteur à une nouvelle production et, par association, à la création d'un nouveau type de lecteur modèle. On pourrait aussi penser à la façon dont les contes de Puškin ont rapidement fini par trouver un public auprès des jeunes lecteurs, une nouvelle orientation amorcée dès 1840 sur la recommandation de Belinskij¹, alors même que les textes du poète n'ont vraisemblablement pas été construits à partir d'une stratégie textuelle pensée pour de jeunes lecteurs (contrairement aux contes d'Odoevskij, Pogorel'skij et Zontag).

En conclusion, même si nous avons pu repérer à travers nos différents textes, plusieurs types de lecteurs modèles (parfois même concomitants), il faut se garder de projeter ces conclusions sur le lecteur réel.

Pour autant, il nous semble important de ne pas retenir l'écart entre le lecteur modèle et le lecteur réel comme la cause d'une déconnexion inévitable entre la projection de l'auteur et son effet concret sur le lecteur. C'est en effet là qu'intervient, d'après nous, la dialectique entre instance émettrice et instance réceptrice mise en place à l'intérieur du texte, en surplomb du récit. Celle-ci, par sa position intermédiaire et sa capacité à relier

1 В. Белинский, « О детских книгах » (1840), *Полное собрание сочинений: В 13 томах*, М., Изд-во АН СССР, 1954, т. 4, с. 88. « [...] давайте им некоторые из народных сказок Пушкина, как, например, "О рыбаке и рыбке", которая, при высокой поэзии, отличается, по причине своей бесконечной народности, доступностью для всех, возрастов и сословий и заключает в себе нравственную идею. »

les deux instances au sein d'une situation commune rend en effet possible l'élaboration d'une connexion sensible, quel que soit le profil du lecteur modèle et celui du lecteur réel, si tant est que ce dernier accepte, au moins, de jouer le jeu.

Chapitre 2. La place de l'auteur

A. Le nom de l'auteur

Au même titre que le « lecteur », le terme d'« auteur » peut être interprété de différentes manières. Avant de nous pencher sur le rapport entre la figure de l'auteur et les contes littéraires de notre corpus, il faut d'abord clarifier ce que nous entendons par ce terme. Dans un ouvrage synthétique sur le sujet, Alain Brunn distingue trois principales façons d'envisager l'auteur en tant que concept littéraire :

Ainsi, parler d'auteur, ce peut-être parler (et parfois toutes ensemble) d'une *figure* historique spécifique (Gustave Flaubert, 1821-1880), d'une *autorité* (comme dans le *Dictionnaire des idées reçues*), c'est-à-dire d'une valeur reconnue (par l'institution, la société, ou seulement par le lecteur), et d'une *fonction* construite par l'œuvre, ou par tel ou tel texte (Flaubert, romantique réaliste, ou le Flaubert du *Dictionnaire des idées reçues* contre le Flaubert de *L'Éducation sentimentale*¹

Ces trois « facettes hétérogènes », selon Brunn, relèvent toutes d'un geste identique, qui consiste à donner à un objet textuel sa forme en l'introduisant au sein de « l'espace de la communication littéraire ». La présence de la figure de l'auteur, ajoute-t-il, est ainsi reçue comme le signe que l'œuvre qui lui est associée est cohérente et par conséquent en mesure d'être interprétée par le lecteur. La place qu'occupe aujourd'hui la figure de l'auteur dans la littérature, toutefois, n'est pas le fruit du hasard, mais, nous dit Brunn, découle en réalité de l'évolution de la pratique de la littérature écrite, qui au fil du temps lui a accordé de plus en plus d'importance. Le nom de l'auteur, en particulier, sert encore communément de première référence à tout mode de réception (à commencer par la lecture, mais également l'indexation, la promotion...).

1 Alain Brunn, *L'Auteur (textes choisis et commentés)*, P., Flammarion, 2001, p. 14.

Quand on parle d'« auteur », on ne désigne donc pas uniquement l'individu réel qui aurait écrit l'œuvre en train d'être lue. Le concept d'auteur dispose en fait d'une amplitude sémantique aussi complexe que le concept de lecteur, ce qui ne devrait pas nous surprendre, dans la mesure où auteur et lecteur semblent occuper une position parfaitement symétrique par rapport au texte.

Un point sur lequel semblent s'accorder plusieurs théoriciens s'étant penchés sur la question (tel que Barthes, Couturier, Genette, Foucault...) est que la figure auctoriale relève toujours du domaine de la réception. Pour reprendre à nouveau l'explication de Brunn, même si la figure de l'auteur donne l'impression de se situer en amont du texte du fait de sa place au sein de l'instance émettrice, son statut d'auteur, en vérité, ne fait sens qu'*a posteriori* du texte, autrement dit en aval, car n'est auteur que celui qui peut revendiquer l'autorité sur une œuvre concrète. La figure de l'auteur constitue donc une référence propre au domaine de la réception, car c'est seulement au moment où le texte est reçu que l'auteur peut exister comme tel.

Pour Barthes¹, envisager la figure de l'auteur comme le seul produit de la réception du texte doit nous encourager à renoncer à l'idée longtemps entretenue que l'auteur serait le garant exclusif du sens de l'œuvre. En annonçant « la mort de l'auteur », Barthes réfute ainsi catégoriquement la légitimité de l'approche critique consistant à utiliser la vie de l'auteur comme une grille de lecture servant à l'analyse d'une œuvre. Par cette revendication, Barthes se prononce donc pour mettre fin à la « tyrannie » de l'auteur en le déclarant comme mort, une étape selon lui nécessaire à la naissance du lecteur et donc à la mise au premier plan du rôle de la réception de l'œuvre littéraire dans son interprétation. L'auteur, au sens d'une figure historique spécifique, n'aurait finalement pas de légitimité ni même le droit à la parole quant à l'exploration du sens que véhicule son œuvre. De ce point de vue, l'acte de lecture n'équivaudrait pas à un rapport entre auteur et lecteur, mais plutôt entre le langage (d'où l'auteur ne fait que piocher ce dont il a besoin pour produire son texte) et le lecteur. Barthes rejoint sur ce point l'avis d'Iser, qui prône lui aussi la suppression de l'auteur de l'équation de la réception pour le remplacer directement par le texte.

1 Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, P., Seuil, 1984, p. 63-69.

A. Le nom de l'auteur

En vue de trouver un compromis, Maurice Couturier propose de ne pas complètement faire l'impasse sur la figure de l'auteur, mais d'envisager plutôt le texte de l'œuvre littéraire comme l'interface d'une communication intersubjective entre l'auteur et le lecteur. Il explique :

Alors qu'Iser considère le texte comme un objet signifiant désincarné, je le considère comme une interface entre deux interlocuteurs séparés l'un de l'autre dans le temps et l'espace, mais qui se désirent, se cherchent ou se fuient tout à la fois.

Du point de vue de Couturier, du fait que l'auteur et le lecteur ne sont pas en présence l'un de l'autre, chacun projette sa propre représentation de son interlocuteur par l'intermédiaire du texte. Ce que nous venons de voir au cours de notre précédent chapitre à propos du lecteur modèle vaut donc aussi dans le sens inverse. À l'instar de l'auteur qui base sa stratégie textuelle sur une image fantasmée du lecteur, le lecteur, de son côté, construit au cours de la lecture sa propre représentation de l'auteur en s'appuyant sur une multitude d'éléments disséminés à l'intérieur de l'œuvre (à commencer par le nom de l'auteur). Auteur comme lecteur, nous dit Couturier, s'efforcent ainsi mutuellement d'être à la hauteur de l'autre en revendiquant une part d'autorité sur l'œuvre tout en en laissant une partie à son interlocuteur virtuel.

Ce rapport intersubjectif, ainsi décrit par Couturier, présente donc pour caractéristique de se faire en différé. Du fait de sa matérialité, le texte est un intermédiaire qui outrepassé (dans une certaine mesure) les limites de l'espace et du temps, ce qui lui permet de simuler une communication entre deux sujets radicalement distants. Par ailleurs, en plus d'être différée sur le plan spatio-temporel, cette communication passe également par plusieurs éléments relais, que sont la figure du narrateur, du narrataire ou encore les personnages. Couturier situe ces figures intermédiaires dans ce qu'il nomme « la boîte noire du texte » :

C'est, notamment, à travers un réseau complexe d'identifications positives et négatives avec les narrateurs, les personnages et les narrataires (actants appartenant à la boîte noire du texte) que cet échange peut se produire : l'auteur projette dans le texte des images plus ou moins fidèles de lui-même, il les éparpille entre les différents actants, tels des mois parcellaires, invitant le lecteur à s'identifier à son tour à chacun d'eux.

Le nom de l'auteur, autrement dit, sert d'abord au lecteur à reconstruire une figure faisant office de sujet énonciatif afin que lui-même se positionne face à lui comme un interlocuteur et un récepteur. Lors de la réception de tout type d'œuvre littéraire, la figure de l'auteur est donc autant assignée comme point de départ que comme point d'arrivée. Sa présence a pour effet d'homogénéiser le texte, c'est-à-dire de garantir sa cohérence en le tirant hors de l'impression d'un amas de mots flottant au hasard au sein de l'espace littéraire.

On peut donc prêter plusieurs fonctions au nom de l'auteur par rapport au texte qu'il côtoie. D'abord, il fait office de signature, de sceau. Il est, autrement dit, le symbole d'une autorité et fait surgir chez le lecteur le sentiment que l'œuvre qu'il détient demeure la propriété d'une figure qui, en apposant son nom aux côtés de l'intitulé de l'œuvre, revendique son entière création et donc son droit légitime sur le texte. Cette autorité sert ainsi théoriquement à protéger le texte de potentielles modifications entreprises par des personnes ne disposant pas des mêmes droits que l'auteur. De la même manière, elle est le signe d'une revendication par l'auteur des propos tenus à l'intérieur de son œuvre.

Mais, explique Brunn, la portée effective du nom de l'auteur dépasse largement les seules limites du texte. Il est, en effet, ce qui permet surtout au texte d'accéder au statut d'œuvre littéraire. Il n'y a pas, dit Brunn, d'œuvre anonyme, mais il y a des textes sans auteurs. Le nom d'auteur, de ce point de vue, enclenche donc un processus de « double consécration » du texte en lui donnant à la fois un garant, une autorité, et en faisant de lui une œuvre littéraire. Par cette promotion rendue possible grâce au nom de l'auteur, le texte devenu œuvre est alors en mesure de s'insérer dans un réseau composé d'autres de même statut. Il rejoint, d'une part, le corpus de l'auteur et s'ajoute donc aux autres productions signées de son nom, et s'inscrit, d'autre part, dans l'index global de la littérature écrite, rendant possible l'établissement de liens intertextuels plus ou moins élaborés avec d'autres œuvres et d'autres noms d'auteur.

Projeté dans une masse de textes produits par « la foule de ses contemporains », le texte consacré ne peut plus se défaire du nom de l'auteur, car ce dernier lui procure

une grande part de son identité tout en officialisant son appartenance à un corpus spécifique.

Il ne faut néanmoins pas réduire le lien entre le texte et son auteur à un rapport dont seule l'œuvre bénéficierait. Brunn parle au contraire d'un « rapport spéculaire » selon lequel l'auteur fait autant l'œuvre que l'œuvre fait l'auteur. Il ne peut, en effet, y avoir d'auteur sans qu'une œuvre soit là pour légitimer son statut. L'œuvre littéraire a pour propriété d'exhiber l'auteur, elle le met en avant au point où, par métonymie, elle se laisse avaler par son nom (Couturier donne comme exemple la formule « étudier les auteurs »). Cette promotion de l'auteur par l'œuvre rejoint précisément l'hypothèse que nous avons formulée précédemment lorsque nous explorions l'effet produit par la connexion entre le titre du conte et le nom de son auteur au sein des revues littéraires de la période romantique. L'autorité que porte le nom de l'auteur ne lui est donc pas inhérente, elle « surgit¹ » d'abord de son œuvre.

Aux yeux de Couturier, à force de trop vouloir disqualifier l'auteur, on ne peut qu'aboutir à une impasse. Dans le cas du conte littéraire, renoncer à la figure de l'auteur est selon nous d'autant plus inenvisageable que c'est en grande partie elle qui fait du genre du conte littéraire ce qu'il est.

L'idée d'une communication intersubjective mérite donc selon nous d'abord d'être retenue, car elle rejoint ce que nous avons déjà exposé plus tôt, à savoir l'impression en tant que lecteur de faire partie d'un échange, dont le récit serait l'objet, avec une figure dépendant de l'instance émettrice. Pour le genre du conte littéraire, l'auteur est loin d'être mort, on ne peut même envisager le texte sans l'envisager lui en premier lieu. Reste encore à identifier plus précisément sa position par rapport au texte, à commencer par la place qu'occupe son nom.

Dans son ouvrage *Seuils*, Genette s'intéresse au nom de l'auteur en raison de sa présence au sein de ce qu'il nomme les paratextes, ces étapes intermédiaires situées en marge du texte (page de titre, préface, quatrième de couverture...). Bien qu'il ne fasse pas à proprement parler partie du texte selon Genette, le nom de l'auteur produit quand même un effet sur le lecteur (en raison de sa notoriété, de son lien avec d'autres textes

1 Brunn, *op. cit.*, p. 36.

qu'il a signés ou avec d'autres auteurs...). Quand il utilise son vrai patronyme, l'auteur réel n'a presque pas de contrôle sur l'effet que son nom produit dans la réception de son texte. Cet effet lui échappe même encore davantage en fonction de la façon dont l'éditeur désire le faire apparaître par rapport au titre. Cela ne veut toutefois pas dire que l'auteur n'a aucun pouvoir dans l'espace réservé à son nom. L'emploi d'un pseudonyme est un exemple de recours présenté par Genette. Le « pseudonymat » permet selon lui aux auteurs de réinvestir une partie du paratexte en manipulant plus directement l'effet initialement provoqué par le nom de l'auteur. Le pseudonyme, à la différence du patronyme, a en effet pour avantage de pouvoir être choisi.

Parmi les auteurs de notre corpus, plusieurs signent leurs œuvres d'un pseudonyme. Les pratiques, comme nous allons le voir, varient d'un auteur à un autre, néanmoins nous pouvons dire qu'elles se rejoignent au moins sur le fait qu'elles placent le texte associé dans un contexte de « polyonymat », c'est-à-dire une auctorialité à double visages (Pogorel'skij/Perovskij, Cosaque de Lugansk/Dal'), voire plus, comme c'est le cas pour Odoevskij.

On ne peut résolument dire que l'usage du pseudonyme est une pratique caractéristique du genre du conte littéraire, et encore moins qu'elle lui est réservée. Pour autant, dans le cas de certains contes qui nous concernent, il apparaît que le pseudonyme peut être pensé et choisi spécifiquement en raison du fait que le texte proposé est un conte. Le faux anonymat choisi par Dal', par exemple, vise manifestement à rappeler la figure du conteur itinérant, un personnage que l'on retrouve par la suite dans les textes de son recueil sous les traits du narrateur. Il en va de même pour la figure de Grand-père Irinej, qui s'ajoute certes aux nombreux autres avatars d'Odoevskij (V. Bezglasnyj, Irinej Gomozejko, V. Glinskij...), mais reste spécifique aux contes pour enfants. Par rapport au pseudonyme de Dal', la figure du grand-père évoque plutôt un contexte intime et familial ; il est un rappel à l'enfance et au foyer, comme la Mère l'Oye de Perrault. Son emploi par Odoevskij s'étend par la suite à d'autres publications destinées à la jeunesse, comme un recueil de chansons¹, mais n'est pas utilisé pour toutes les œuvres écrites pour les enfants, en témoigne le recueil de contes et récits de 1834, signé B. V. (en miroir à V. Bezglasnyj) et K. O. (qu'on peut interpréter comme les initiales de

1 В. Ф. Одоевский, *Сборник детских песен дедушки Ириня Для пения с ф.-п.* (1847), Юргенсон, М., 1897.

« Prince (knâz') Odoevskij »). Une particularité supplémentaire de ce premier recueil est que la signature est celle de l'éditeur¹, et non de l'auteur, dont toute mention est absente. On retrouve là une stratégie déjà employée par Odoevskij dans ses *Contes bigarrés*, qui consiste à installer une distance entre les textes du recueil et la figure de l'auteur en insérant entre eux d'autres intermédiaires.

L'approche d'Odoevskij diffère clairement de celle de Pogorel'skij, par exemple, qui assume de son côté beaucoup plus explicitement son auctorialité de *La Poule noire*, en dépit du pseudonyme, en désignant le conte comme son « œuvre² ». À noter que ces formules réservées au paratexte, qui permettent à l'auteur d'insister ou au contraire de se défausser partiellement de son autorité, sont propres aux monographies ou aux recueils. Dans le cas des contes publiés dans les revues littéraires, le lien entre le titre et le nom de l'auteur est identique pour tous les contributeurs du numéro. Comme nous l'avons vu, ce lien est d'abord visuel (le titre précède ou est directement suivi du nom de l'auteur), et ne peut donc être manipulé de la même façon que dans le cas des ouvrages indépendants.

Le cas de Zontag, à ce titre, mérite enfin d'être souligné. À l'instar d'Odoevskij, l'autrice de *Dame Bouleau* joue, elle aussi, avec son auctorialité. Néanmoins, à défaut d'utiliser un pseudonyme, Zontag utilise à la place une technique proche du pseudonymat, qui consiste à associer son nom à une figure émettrice alternative n'engageant pas le même degré de responsabilité que la figure de l'auteur. Pour son recueil publié en 1832, le nom de Zontag est par exemple associé à une fonction d'éditrice³, faisant des textes de l'ouvrage l'objet d'une promotion plutôt que d'une création de sa part. D'une autre manière, la première édition de *Dame Bouleau* a pour sous-titre « traduction de l'allemand », rapprochant cette fois le nom de l'écrivaine, imprimé juste en-dessous, du statut de traductrice. Cette dernière étiquette ne doit pas nous leurrer, pourtant, car si *Dame Bouleau* est présenté comme une traduction, on ignore toujours quel texte allemand lui sert de source⁴. N'oublions pas non plus nos

1 Le sous-titre exact étant « Publié par B. V. et K. O. » (Издан. Б. В. и К. О.)

2 « Соч. А. Погорельского. » On retrouve une formulation presque identique, non raccourcie, dans la première édition de son autre œuvre, *Le Double* (Двойник).

3 Nous rappelons ici le titre complet : « Повести и сказки для детей, Анны Зонтаг, издательницы повестей для детей первого и второго возрастов. »

4 Tarhova désigne *La Nymphe de la fontaine*, de Musäus, qui certes rejoint *Dame Bouleau* sur certains plans (notamment la figure de la marraine), mais demeure quand même encore trop éloignée du conte

propres observations à propos de ce texte, qui tendent à montrer le fort degré d'implication morale et esthétique de l'écrivaine à l'intérieur de son texte, signe de son auctorialité. Il ne serait alors pas étonnant, pour nous, que ce masque de traductrice, comme celui d'éditrice, soit surtout un moyen mis en place par Zontag pour se défaire subtilement du statut d'auteur de manière à se faire une place, au prix d'une forme d'auto-censure¹, dans une littérature écrite encore largement dominée par la figure de l'homme écrivain.

De manière générale, hormis peut-être pour Zontag, on peut légitimement questionner l'efficacité réelle de ces pseudonymes dans leur fonction de dissimulation du « vrai » nom auquel ils se substituent. Odoevskij admet lui-même que sa tentative de publier le *Conte de la perspective Nevskij* incognito s'est soldé par un échec, les lecteurs ayant tôt fait de savoir qu'il se cachait derrière le nom de V. Glinskij. De la même manière, le pseudonymat n'a pas permis à Dal' d'échapper à la prison. C'est d'ailleurs en raison de sa condamnation que l'auteur a, pendant les années qui ont suivi, été contraint de continuer à signer ses publications sous le pseudonyme de Cosaque de Lugansk, n'étant pas autorisé à le faire avec son véritable patronyme.

La responsabilité endossée par le pseudonyme, dans le cas du conte littéraire du moins, reste donc cantonnée au domaine de la fiction. Personne n'est dupe de la mise en scène, c'est pourquoi lorsqu'une action doit être entreprise pour ou contre l'auteur, le pseudonyme ne représente pas vraiment un obstacle à la tentative d'accéder au véritable nom de l'auteur, finalement toujours présent en filigrane.

Cette observation rejoint le discours de Foucault, qui explique, à propos du nom de l'auteur, que ce dernier a évolué au point d'occuper une place prépondérante dans la littérature écrite en partie car sa présence garantissait l'existence d'une personne concrète pouvant endosser la responsabilité des propos tenus dans le texte. Le nom de l'auteur est donc le nom de celui ou de celle pouvant être punie dans l'éventualité où le discours formulé est reçu comme condamnable². Cette analyse de Foucault trouve selon

de Zontag pour que ce dernier en soit considéré comme une traduction, même librement inspirée. Тархова, *op. cit.*, c. 456.

1 Nous empruntons ici le terme employé par Couturier en parlant des romancières françaises contraintes de publier sous pseudonyme, comme Mme de la Fayette ou George Sand. (Couturier, *op. cit.*, p. 39)

2 Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1970) dans Brunn, *L'Auteur, op. cit.*, p. 75-82.

nous un écho particulier une fois mise en corrélation avec l'histoire du genre du conte littéraire, car nous savons que le genre du conte, dans ses branches populaire et orale, colporte naturellement une forme d'impertinence vis-à-vis de l'autorité établie. Tel que nous l'avons exposé, le conte littéraire russe de la période romantique, en raison de son statut de conte, profite justement d'un passe-droit qui lui permet, lui aussi, de faire preuve d'impertinence, rendue acceptable, car à-propos dans le contexte d'un conte. Or comme nous l'avons également observé, ce passe-droit a rapidement présenté ses limites, le conte littéraire n'étant pas exempt d'une censure partielle ou totale.

Ne disposant pas d'auteur, le conte populaire, et plus encore le conte oral, peut, à la différence du conte littéraire, être plus « librement » subversif, car il est moins contrôlable. Une histoire dans laquelle la figure du roi est tournée en ridicule ne peut en effet être efficacement reprochée ou dénoncée si personne ne peut être tenu pour véritable responsable de cette idée. Le conteur n'étant que le transmetteur du récit qu'il raconte, il est relativement protégé.

Dans le cas du conte littéraire, du fait de la présence du nom de l'auteur, le conte perd une partie de son droit à l'impertinence. En entrant dans la littérature écrite, le genre se soumet aussi aux règles de celle-ci, ce qui implique notamment un contrôle renforcé ainsi que l'attribution au texte d'une autorité pouvant se porter garante des propos qui y sont tenus. Pour un genre longtemps insaisissable comme le conte, en particulier dans les cultures slaves où il a longtemps circulé oralement, le développement en littérature d'un genre qui se positionne comme héritier de la tradition du conte pourrait être interprété comme une opportunité pour les instances dirigeantes de contrôler quelque chose qui leur a longtemps échappé. Ainsi, même si le développement du conte littéraire au sein de la littérature écrite russe a contribué à la sauvegarde et à la réhabilitation du genre du conte dans son aspect populaire, en même temps, l'entrée au sein de la littérature écrite, rendue possible par l'accouplement du genre avec la figure de l'auteur, a soumis le conte aux mêmes règles que toutes les autres œuvres littéraires, le plaçant finalement sous un contrôle auquel il échappait jusqu'alors.

Cette forme de soumission imposée au genre du conte échappe toutefois largement à la portée de l'écrivain. Il s'agit plutôt d'un mouvement de fond, inévitable pour le conte littéraire, voire même nécessaire à son existence en tant qu'œuvre.

Pour en revenir au pseudonyme, le fait que celui-ci ne cache pas, ou seulement partiellement, le vrai nom de l'auteur ne doit en réalité pas nous surprendre. Pour les textes qui nous concernent, cette inefficacité vient probablement du fait que dissimuler l'auteur n'est pour le pseudonyme qu'une fonction de surface. Le pseudonymat, comme le dit Genette, permet surtout d'exercer un effet recherché sur le lecteur. Il est, autrement dit, un outil (para)textuel qui a pour fonction d'orienter ou de colorer le narratif implicite de l'émission du texte que raconte au départ le nom de l'auteur. L'effet provoqué par le pseudonyme, par conséquent, s'inscrit dans un autre, plus large, d'abord causé par la présence du nom de l'auteur aux côtés du titre de l'œuvre. De façon générale, au moins pour les genres narratifs, cet effet est la somme de ce que nous avons présenté plus haut, à savoir une combinaison abstraite entre un renvoi à une figure historique, l'affirmation d'une autorité et l'invocation d'une figure émettrice propre au texte.

Pour le conte littéraire, en revanche, la présence du nom de l'auteur (qu'il soit authentique ou inventé) est selon nous responsable d'un effet supplémentaire qui, s'il n'est pas propre au genre, l'est au moins à tout type de genre littéraire associant un auteur à un texte qui pourrait ne pas en avoir.

À la différence de la nouvelle ou du roman, dans le cas du conte littéraire, le nom de l'auteur a en effet pour particularité de ne pas être reçu comme un élément pleinement compatible avec l'œuvre qu'il signe. Il est davantage interprété comme un rajout, un greffon, c'est-à-dire un élément considéré comme additionnel par rapport au conte, car ce dernier, en principe, peut se suffire à lui-même, dans le sens où il peut exister sans personne pour le signer. Du fait de son lien avec la tradition populaire et orale, le conte n'est pas un genre qui appelle spontanément un auteur (au sens d'un nom servant à indexer le texte). Le conte, par son étiquette, oriente en effet si rapidement vers son contenu (ce qui s'y raconte), que l'on peut facilement se permettre d'omettre ce qui existe dans sa marge (y compris l'identité de celui ou celle qui raconte).

Brunn résume l'histoire de la notion d'auteur de cette manière :

L'histoire de la notion d'auteur peut se résumer, si l'on considère la place du nom d'auteur, à un progressif envahissement des marges du texte par ce nom : la circulation des textes littéraires, majoritairement anonymes au début de l'époque moderne, donne de plus en plus de place au nom d'auteur dans le paratexte, et le voit devenir l'un des premiers critères de valorisation de l'œuvre¹

À nos yeux, cet « envahissement » n'est pas loin de l'impression donnée par le nom de l'auteur lorsqu'il figure en marge du conte littéraire. Le patronyme, comme le pseudonyme, donne en effet le sentiment de conditionner le conte (ou plus précisément son cœur, le récit) à l'intérieur d'un paratexte figé, symbolisé par le titre de l'œuvre ainsi que par le nom de l'auteur.

Ainsi, là où le nom de l'auteur, dans des genres comme le roman ou la nouvelle, permet de rendre l'œuvre « entière », pour le conte littéraire, il a plutôt valeur d'accessoire, comme une main mise sur quelque chose ne lui appartenant pas complètement. De cette incompatibilité surgit un affaiblissement des deux notions : d'un côté, le conte littéraire semble s'éloigner du conte dans sa forme idéalisée (sous-entendu le conte issu de la tradition orale populaire), de l'autre, l'auteur perd une partie de sa légitimité en tant qu'auteur, l'œuvre qu'il signe n'étant pas totalement la sienne (car il reprendrait une histoire qui ne vient pas de lui).

Repensons maintenant au phénomène de double consécration du texte expliqué par Brunn. Lorsqu'un texte est associé à un nom d'auteur, il se voit promu au rang d'œuvre littéraire. Pour le conte littéraire, cette promotion se ferait sur un niveau supplémentaire : de conte sans auteur, c'est-à-dire transmis oralement ou par transcription, le texte gagnerait un autre statut dont la caractéristique principale serait une hybridité aux allures d'oxymore. Par l'association avec le nom de l'auteur, le conte accéderait finalement à un nouveau genre, celui du conte littéraire.

Il faut toutefois faire preuve de prudence ici, et ne pas adhérer trop rapidement à cette addition sommaire selon laquelle du conte populaire ou oral, ajouté au nom d'auteur, résulterait un conte littéraire.

1 Brunn, *op. cit.*, p. 225.

Cette transformation, en effet, ne se produit pas de manière aussi simple, si tant est qu'elle se produise vraiment. Nous sommes tentés d'y croire, car c'est ce qui semble se raconter derrière l'incompatibilité apparente entre l'étiquette générique de conte (genre d'héritage folklorique, produit par transmission) et ce qu'incarne le nom de l'auteur (une figure créatrice, démiurgique). Envisager le conte littéraire comme la reproduction partielle par un auteur d'un récit (ou d'un style) qui n'est pas le sien serait en effet, selon nous, plutôt un narratif construit inconsciemment par le lecteur en vue d'expliquer la paire problématique que sont le conte et l'auteur.

Notre hypothèse est la suivante : le conte littéraire ne peut être le produit d'une simple réinterprétation des contes « traditionnels » (avec toute la polysémie que ce terme comporte) par les auteurs. Il ne résulte pas, autrement dit, de l'apposition d'un nom d'auteur sur un conte qui existait au départ, car l'existence du conte littéraire commence seulement à partir de la présence de l'auteur.

Afin de détailler notre cheminement, nous proposons d'envisager le problème dans le sens inverse. Que trouvons-nous lorsque nous déconstruisons le conte littéraire à partir de sa forme dite « finie », c'est-à-dire celle d'un conte abouti, signé du nom d'un auteur ? Si l'on se base sur l'idée que le nom de l'auteur fait du conte « traditionnel » un conte littéraire, alors retirer le nom de l'auteur devrait nous permettre de retrouver, une fois le texte dépouillé de son maquillage littéraire, le conte dans sa forme initiale. Or ce que nous trouvons en réalité s'approche davantage d'un mélange abstrait de plusieurs influences et modèles, de la même manière que pour la majorité des œuvres littéraires. Un conte populaire ou oral servant d'inspiration peut effectivement faire partie de cette constellation, mais il n'en est selon nous pas nécessairement le point central, et n'apparaît que de manière fragmentée, incomplète.

Ainsi, une fois que l'on retire le nom de l'auteur, il ne reste finalement plus rien du conte littéraire en tant que tel, si ce n'est une existence parcellaire qui ne prend forme et ne fait sens qu'une fois soumise à l'autorité de l'auteur. En cela, le conte littéraire rejoint ce qu'explique Brunn sur le rôle crucial de l'auteur dans sa capacité à donner de l'homogénéité à un ensemble textuel disparate.

Pourquoi, alors, cette adhésion si facile au fantasme du proto-contes littéraire ? Ce même idéal qui a longtemps motivé la recherche consacrée au genre du conte littéraire russe de la période romantique ? La réponse se situe selon nous dans l'effet produit par le contact problématique entre l'étiquette générique de conte et le nom de l'auteur. Le conte étant par tradition reçu comme sans auteur (au sens d'une figure revendiquant la création du texte), la présence d'un nom d'auteur provoque une gêne. Pour la rendre plus tolérable, un mécanisme narratif se met en place chez le lecteur, celui-ci racontant une transformation conduite par la main de l'auteur d'un conte antérieur en un nouveau. Naît donc, de la friction entre conte et auteur, une fausse situation, selon laquelle l'auteur aurait récupéré un conte ne lui appartenant pas et se le serait approprié pour en faire quelque chose qu'il peut déclarer comme son œuvre. Ce narratif a pour avantage et inconvénient d'être aussi crédible qu'il est fragile, car il n'est pas nécessaire de savoir de quel conte source on parle, ni dans quelles proportions l'auteur l'a modifié, pour y croire. Or dès que l'on essaie d'en combler les lacunes, nous réalisons que ce semblant d'histoire est en fait cousu de fils blancs et que l'élaboration du conte littéraire ressemble finalement beaucoup plus à une élaboration d'une œuvre littéraire ordinaire, c'est-à-dire sur la base d'une intertextualité complexe.

La réception du conte littéraire démarrerait donc par un leurre. Il résiderait, au départ du genre, une fausse impression laissant croire que l'on peut retrouver ce qu'était l'œuvre avant qu'elle ne soit récupérée par l'auteur ; comme si le conte littéraire n'était que la dernière strate d'un palimpseste demandant à être déconstruit afin de mettre au jour sa valeur authentique restée enfouie, située dans l'écart qui sépare l'œuvre de sa source idéalisée. Cette projection repose sur deux piliers principaux, rencontrés par le lecteur dès son premier contact avec le texte : le nom de l'auteur et l'étiquette de conte.

Ainsi, à en juger par les exemples tirés de notre corpus, quand on supprime la figure de l'auteur et que l'on essaie de débarrasser le conte littéraire de son auctorialité « accessoire », on constate : premièrement, que l'on ne trouve presque jamais de source unique, et que si c'est le cas, il ne s'agit pas nécessairement d'un conte authentique, directement issu de la tradition orale ou populaire. Deuxièmement, que la mesure de l'écart entre le conte littéraire et sa potentielle source ne suffit pas à analyser l'œuvre dans sa totalité. Et troisièmement, que l'œuvre ne fait plus sens en tant que telle et finit

par perdre toute sa cohérence, car on lui a retiré la singularité qui la caractérise, ce que Brunn définit par l'*authorship*. Dit autrement, une fois la figure de l'auteur retirée du conte littéraire, ce dernier n'existe déjà plus.

Lorsqu'il se penche sur le cas des textes sans auteurs, Brunn s'appuie sur l'exemple du conte populaire¹. Il explique que ce type de récit, à défaut de pouvoir jouir d'un auteur réel, produit au moins son propre auteur sous les traits d'une figure narrative qui pourrait au moins fictivement être tenue pour responsable du discours énoncé. Émerge ainsi la figure textuelle du conteur. En donnant ensuite l'exemple des contes de Perrault, Brunn présente le personnage de la Mère l'Oye comme une façon pour l'auteur français de reproduire cette auctorialité fictive vis-à-vis de ses textes. Perrault ferait donc un pas de côté hors de son statut d'auteur, ce qui a pour effet de créer un vide, une place vacante, qu'il s'emploierait aussitôt à combler (bien que partiellement) avec la figure textuelle de la Mère l'Oye. Ce que décrit ici Brunn ressemble beaucoup à ce que l'on peut observer dans les œuvres de notre corpus, en particulier celles signées d'un pseudonyme.

L'acte de signer un conte littéraire d'un pseudonyme pourrait ainsi être décomposé en trois temps : le premier marquerait l'apposition du sceau de l'auteur sur son texte au moyen d'une signature. Le second temps serait le retrait de cet auteur de la place qu'il vient de revendiquer vis-à-vis de son œuvre, introduisant un vide. Le troisième serait l'ajout d'une figure de substitution (pour nous le Grand-père Irinej ou Le Cosaque de Lugansk) qui viendrait occuper la place vacante laissée par l'auteur, faisant mine de détenir l'autorité de l'œuvre à sa place.

La figure auctoriale de substitution, néanmoins, ne peut endosser que fictivement la responsabilité du texte. Le nom de l'auteur réel, laissé en filigrane, est d'ailleurs toujours lisible. Néanmoins ce faux passage de témoin de l'auteur à son remplaçant contribue à renforcer une distance déjà présente entre le genre du conte et la figure de l'auteur du fait de leur apparente incompatibilité historique.

1 Brunn, *op. cit.*, p. 26-27.

Cette vacuité partielle que l'on trouve autour du nom de l'auteur, pour nous, n'est toutefois pas réservée aux contes littéraires signés d'un pseudonyme. Elle existe même lorsque l'auteur signe son conte de son vrai nom.

D'après Brunn, le genre du conte populaire n'appelle pas immédiatement la figure de l'auteur, mais plutôt celle du conteur¹. Ce dernier a presque valeur d'auteur dans le sens où il est le détenteur d'une autorité, mais celle-ci n'est que partielle car le conteur idéal n'invente pas ce qu'il raconte. Tout porte à croire, selon nous, que le conte littéraire appelle lui aussi la figure du conteur. Or, contrairement au conte populaire qui se crée sa propre figure émettrice, le conte littéraire dispose quant à lui d'un nom auquel associer l'image du conteur. Par son association avec l'étiquette de conte, la figure de l'auteur ne fait donc pas que « littériser » le genre, mais fait, elle aussi, l'objet d'un changement qui a pour effet de la rapprocher de la figure du conteur. En d'autres termes, lorsqu'elle est placée dans un contexte de conte littéraire, la fonction d'auteur prend un coloris particulier qui lui donne les traits du conteur. Le Puškin auteur de contes² n'est donc plus tout à fait le Puškin poète. On sait que c'est toujours lui, mais son nom intègre cette fois une mise en scène qui consiste pour lui à faire un pas de côté en tant qu'auteur, afin de laisser place à une autre facette, celle de l'« auteur de contes », qui, naturellement, rappelle la figure du conteur. Le nom de l'auteur du conte littéraire, par conséquent, a déjà par défaut l'allure d'un pseudonyme, car il ne donne pas l'impression de véhiculer une autorité pleine et authentique. Ce que fait Zontag en se retirant derrière le titre de traductrice ou d'éditrice équivaldrait fondamentalement à la même chose : il s'agit de laisser croire à l'absence d'un véritable auteur, même si, en fin de compte, personne n'est dupe.

En conclusion, ce qu'introduit la combinaison entre le nom de l'auteur et l'étiquette de conte pourrait se résumer à un doute ludique jeté sur le rapport d'autorité entre l'auteur et son texte.

À en juger par nos précédentes observations, il semble pertinent de dire que les auteurs ont plus ou moins conscience de cet effet produit par le paratexte, puisque

1 Brunn, *op. cit.*, p. 26-27.

2 On retrouve parfois la formule « сказочник Пушкин » (Puškin conteur) au sein de la littérature scientifique, comme pour désigner la facette spécifique de l'auteur qui concerne son corpus de contes.

l'usage du pseudonyme permet manifestement de l'accentuer, au même titre, par exemple, que les variations de style ou la mise en avant du narrateur, exposées précédemment¹. Il s'agit, à nouveau, de faire croire que le texte, ou le récit, n'est pas entièrement le produit de celui ou celle dont le nom figure aux côtés du titre de l'œuvre. Or si nous envisagions jusqu'à maintenant que ce jeu d'autorité résultait d'une stratégie commune aux auteurs, mais effective uniquement à l'intérieur du texte, le fait est qu'elle s'établit en vérité d'abord sur une mise en scène préalable, effective avant même que l'acte de lecture du texte ne soit véritablement entamé.

Selon Couturier, ces mises en scènes impliquant les paratextes ne sont en réalité qu'un moyen détourné employé par l'auteur pour mieux attirer l'attention sur lui :

La page de titre, la dédicace et la préface (qu'elle soit hors texte ou in-texte, la limite étant ténue et même parfois inexistante entre les deux) sont des lieux critiques où l'auteur s'efforce d'instaurer une distance infranchissable entre lui, son narrateur, ses personnages, ses lecteurs, mais où il ne parvient la plupart du temps qu'à dire son embarras car il entend bien, par ailleurs, tirer tout le bénéfice qu'il peut de la publication de son livre.

Il paraît évident que cette analyse peut valoir également pour les auteurs de contes littéraires. Même si tout semble être mis en œuvre pour relativiser leur action par rapport à leurs œuvres, chacune des stratégies mises en place semblent au bout du compte inviter à remonter jusqu'au nom de l'auteur et ainsi à souligner son importance et sa singularité. Dans le contexte du romantisme, un tel travail autour de la promotion de la figure de l'auteur fait parfaitement sens. La particularité du conte littéraire se logerait dans sa manière de promouvoir l'auteur de manière indirecte, c'est-à-dire en dévalorisant le poids exercé par son nom sur le texte pour en réalité attirer tous les regards vers lui.

B. Auteur, Conteur, Narrateur

Positionner la figure du conteur par rapport à celles de l'auteur et du narrateur au sein de l'instance émettrice du conte littéraire amène à se confronter rapidement à plusieurs problématiques. Sans être radicalement concurrent de l'auteur, le conteur semble parfois

1 Voir le premier et le deuxième chapitre de la deuxième partie.

s'assimiler à lui, ou inversement, et il en est de même avec le narrateur, dont le style discursif est parfois susceptible de rappeler celui d'un conteur. Comment situer ce dernier, alors, par rapport à la figure auctoriale et à celle du narrateur ? Mais aussi, quel rôle peut-il jouer dans le processus de réception du conte littéraire ?

Pour commencer, si la fonction d'émetteur du conteur demande à être précisée, sa présence, quant à elle, semble à l'inverse s'imposer d'elle-même à partir du moment où le texte lu est reçu comme conte. Ce premier constat nous rappelle que le conteur, contrairement à l'auteur ou au narrateur, est une figure d'énonciation particulière du fait qu'elle est étroitement liée à un type spécifique de récit. Nous pensons immédiatement au genre du conte, dont le conteur partage la dénomination (en russe comme en français), or nous pourrions étendre plus largement le rayon aux récits oraux, en particulier ceux issus de la tradition populaire, mais pas seulement. Autrement dit, « conteur » ne veut pas seulement dire « énonciateur ». Il faut garder à l'esprit que nous parlons d'un émetteur bien spécifique, au même titre que son mode de communication qui s'effectue dans des conditions particulières impliquant par exemple un ou plusieurs auditeurs et se déroulant dans un espace-temps consacré à l'activité de contage.

Ces caractéristiques qui font du conteur une figure émettrice particulière ne doivent toutefois pas nous faire oublier que celui-ci reste malgré tout une figure d'énonciation, et en cela le conteur partage indéniablement un point commun déterminant avec l'auteur et le narrateur.

À ce propos, la synthèse d'Alain Brunn montre bien dans quelle mesure ces trois figures (auteur, conteur et narrateur) peuvent être mises en corrélation. Un extrait en particulier illustre clairement la façon dont on peut aisément sauter de l'un à l'autre sans que cela provoque de rupture ou nécessite une justification :

Il y a conte dès lors qu'il y a conteur : la figure de l'auteur ne peut s'absenter du texte, et le conteur est auteur dans la mesure où c'est bien lui qui prend la responsabilité de son énonciation ; le conte semble ainsi se caractériser par une assimilation du narrateur à l'auteur¹.

1 Brunn, *op. cit.*, p. 26.

Il nous faut ici remettre un peu d'ordre. Le « conte » dont il est question ici désigne plus précisément le conte sans auteur, c'est-à-dire oral ou populaire, ou plus simplement une vision idéalisée du conte dans son ensemble. Pour Brunn, le conte est dépourvu de figure auctoriale dans le sens où il n'y a personne pour le signer de son nom. Le conteur a alors valeur d'auteur, car il est au moins responsable (même fictivement) de ce qu'il raconte. Ainsi, lors de la lecture ou plus généralement de la réception du conte, on a tendance à assimiler le narrateur à la figure du conteur (puisque'il s'exprime comme lui, par exemple), et ce dernier se substitue en même temps à l'auteur, du fait du semblant d'autorité qu'il détient sur le récit. Selon le jeu d'identifications décrit par Brunn, la figure du conteur servirait alors deux fonctions dans la réception du conte : il apporterait d'une part de la cohérence et de la stabilité au sein de l'instance émettrice et servirait par la même occasion de liant aux deux figures majeures qui la composent, à savoir le narrateur et l'auteur.

Le conteur pourrait donc à première vue être envisagé comme une figure qui permettrait de résoudre au moins en partie le doute soulevé quant à l'identité du « je » en charge de l'énonciation du conte. Il est à la fois celui qui raconte, qui narre, donc celui avec qui le récepteur est directement en contact (ou a au moins l'impression de l'être), et en même temps celui qui est responsable de ce qui est dit, c'est-à-dire celui qui incarne une forme d'autorité vis-à-vis de ce qui est raconté et en assure ainsi la cohérence.

Ce que dit Brunn, toutefois, ne devrait être valable que pour le conte oral et populaire, c'est-à-dire le conte dont la place d'auteur reste en principe vacante. Qu'en est-il, en effet, lorsque nous avons affaire à un conte littéraire à l'image de ceux qui composent notre corpus, où la figure auctoriale est non seulement nommée, mais aussi particulièrement mise en avant ?

Pour nous accompagner dans notre réflexion, nous proposons de faire d'abord un bref détour par une étude réalisée par Victoire Feuillebois portant sur la figure du « conteur nocturne » telle qu'elle apparaît dans la prose européenne romantique¹. Dans l'introduction de son travail, Feuillebois fait très vite état du caractère problématique de

1 Victoire Feuillebois. *Portraits de l'écrivain romantique en conteur nocturne*, P., Classiques Garnier, 2021.

la figure du conteur. Pour reprendre les principales premières lignes de sa démonstration, l'image du conteur renvoie directement au domaine de l'oralité et incarne l'idée d'une parole vive, ce qui a pour effet d'introduire une tension, voire une contradiction, dans une littérature écrite conditionnée par la dimension statique de la page imprimée. Cette friction est d'autant plus renforcée qu'elle s'inscrit dans le contexte du romantisme, période où, avance Feuillebois, la figure de l'auteur ainsi que la création littéraire en général font l'objet d'une importante focalisation. Nous nous garderons ici d'en dire davantage sur la dichotomie entre le conteur et l'auteur, car nous y reviendrons un peu plus tard. Pour le moment, ce qui nous intéresse dans les prémisses de cette étude est le fait que, dans le corpus défini par Feuillebois, la figure du conteur prend essentiellement forme à l'intérieur du texte par l'intermédiaire d'un récit-cadre. Cette structure narrative enchâssante, qui s'inscrit dans la continuité des *Mille et une nuits* ou du *Décameron*, permet de mettre en scène le conteur à la manière d'un personnage, avant que celui-ci n'adopte, pour le reste ou seulement une partie du récit, la fonction de narrateur. C'est ainsi que les *Veillées du hameau près de Dikanka* mettent en scène le personnage de Panko le Rouge, figure narrative servant à lier entre eux les différents récits du recueil, ou que *les Frères de Saint-Sérapion* présentent un groupe d'amis (Lothar, Vinzenz, Cyprian, Sylvester, Ottmar et Theodor) s'improvisant tour à tour conteurs d'une nuit.

Si le sujet du récit-cadre nous interpelle autant, c'est en grande partie car en comparant le corpus de Feuillebois au nôtre, nous constatons que la figure du conteur n'est dans le cas de nos contes littéraires jamais introduite, nommée ou même décrite à l'intérieur du texte. Hormis quelques cas particuliers, comme *les Contes Bigarrés* ou le recueil de Dal', qui feignent de mettre en place un récit-cadre, l'ensemble des œuvres qui nous concernent commencent en effet soit directement par le récit, soit par une intervention extra-diégétique servant à l'introduire, sans pour autant se faire dans un contexte narrativisé.

En d'autres termes, on ne nous dit pas que nous sommes en tant que lecteurs en présence de conteurs, et encore moins dans quelles circonstances la narration s'effectue. Mais d'où vient la figure du conteur, alors, si elle n'est pas introduite explicitement par le texte ?

Notre hypothèse est que la présence du conteur au sein du conte littéraire se manifeste en premier lieu de manière implicite à partir de l'étiquette générique de conte, présente au seuil du texte. À défaut de nous dire que nous sommes en présence d'un ou plusieurs conteurs, on nous informe que ce que nous sommes sur le point de lire est un conte. Ce n'est par conséquent pas n'importe quel type de récit qui va être énoncé, mais un récit spécifique pour lequel il existe une figure énonciative correspondante connue, celle du conteur. Ainsi, sans même qu'il soit annoncé par un récit-cadre ou même simplement désigné comme tel, il nous semble correct de dire que *de facto*, un émetteur de ce qui est présenté comme un « conte » peut être envisagé comme un « conteur », et ce avant même que la lecture du texte n'ait démarré.

Pour le conte littéraire, il paraît par conséquent pertinent de partir de l'idée que la figure du conteur se construit d'abord au sein du paratexte. Cette construction, toutefois, n'est encore que partielle, dans le sens où la présence du conteur est seulement suggérée et demande ensuite à être cultivée à l'intérieur du texte pour prendre pleinement forme.

Une façon d'illustrer l'effet provoqué par l'étiquette générique serait finalement de le décrire comme une ouverture au sein de l'instance émettrice d'un espace réservé, proche des niveaux respectivement occupés par l'auteur et le narrateur, sans intégrer exclusivement l'un ou l'autre. La présence du conteur devient possible et acceptable du fait de la nature du récit qui est raconté, il a autrement dit sa place en tant qu'énonciateur potentiel, mais l'absence d'une description ou d'une mise en scène claire le concernant fait qu'il est là sans que l'on puisse le « voir » clairement. Dans les contes littéraires qui nous intéressent, le conteur n'est alors pas réduit à un personnage s'accaparant la fonction de narrateur, ni n'est uniquement un masque utilisé par l'auteur. Sa présence est indéfinie, ce qui lui permet d'être aussi bien envisagé comme celui qui raconte, celui qui crée le récit, ou parfois même les deux en même temps.

Afin de mieux identifier comment fonctionne ce mécanisme d'assimilations, nous proposons pour approche de décomposer le groupe impliquant l'auteur, le conteur et le narrateur en deux couples distincts : d'une part la paire auteur/conteur, et de l'autre la paire conteur/narrateur.

La première paire peut être considérée comme une plus grande source de tensions que la seconde et est pour cette raison la plus délicate à saisir. En plus de réunir deux figures potentiellement concurrentes car capables de revendiquer une forme d'autorité sur le texte, le couple auteur/conteur implique en effet la figure auctoriale qui, comme nous avons eu l'occasion de le présenter, porte en elle une polysémie problématique qu'il faut prendre en compte. À ce stade, nous savons que « conteur » et « auteur » ne signalent résolument pas la même chose, et pourtant, dans le cas des contes littéraires qui nous concernent, nous savons également que tous deux partagent pour point commun de se manifester simultanément à partir du paratexte. Sur ce postulat, nous proposons en guise de première étape d'identifier d'abord quel serait le point névralgique de la dichotomie entre ces deux figures d'énonciation, avant de déterminer ce qui les rend en même temps tout à fait compatibles et en mesure de cohabiter.

Si l'on s'appuie à nouveau sur l'étude réalisée par Feuillebois, il semble que la divergence principale entre le conteur et l'auteur réside dans leur appartenance respective à deux dimensions distinctes. Le conteur reste une figure liée à l'oralité, à la parole vive, ainsi qu'à une forme de « création littéraire archaïque¹ », gouvernée par des lois radicalement différentes de celles de la littérature écrite. L'auteur, justement, en résultat d'une pratique de la littérature centrée sur le livre imprimé, est à l'inverse une figure qui relève essentiellement de l'écriture. Le conteur, autrement dit, pencherait davantage vers le langage, vers un « esprit des langues » en perpétuel mouvement et ne pouvant jamais être reproduit à l'identique en raison de son caractère extrêmement volatile. L'auteur, de son côté, serait associé à la « lettre » et s'inscrirait donc surtout dans un paradigme visuel ainsi que dans une dimension statique². Comme le démontre Feuillebois, la relation entre oralité et écriture (hiérarchisation, incompatibilité, pertinence...) au sein de la littérature romantique n'a pas toujours été envisagée de la même manière par les études littéraires³, néanmoins le contraste qui les caractérise au départ demeure quant à lui constant.

1 Feuillebois, *op. cit.*, p. 8.

2 Feuillebois, *op. cit.*, p. 11.

3 Feuillebois, *op. cit.*, p. 10-32.

Nous pourrions ajouter à ce premier élément un second, cette fois soulevé par Gérard Leclerc⁴, qui souligne la prédominance de l'anonymat de l'énonciateur (de contes ou de mythes) au sein de la culture populaire, ce qui le place en parfaite opposition avec la signature et l'importance accordée au nom de l'auteur dans la littérature écrite. Dans la culture populaire, explique-t-il, « l'auteur » (utilisé ici au sens d'une figure d'autorité, et non pas au sens de l'écrivain) existe d'abord par son énonciation, par ce qu'il raconte, c'est-à-dire à travers sa « performance⁵ ». Le conteur, donc, qui fait partie de ces orateurs, n'a pas besoin de signer son texte, car de toute manière ce qu'il produit est aussitôt voué à disparaître et aucune signature ne lui permettrait de tirer profit de son énonciation. Geneviève Bollème, citée par Leclerc, fait part d'un constat similaire en observant la place accordée à l'auteur dans les livres de colportage de la *Bibliothèque Bleue*. Elle explique :

L'originalité de l'auteur et l'intention de son écriture, même si elles transparaissent parfois, disparaissent au profit du seul attrait que le texte doit exercer sur le lecteur. Le rôle de l'auteur est secondaire [...]. Le titre des livrets [...] efface tout nom d'auteur pour leur substituer un résumé succinct du sujet [...]. L'auteur est sans propriété sur son texte ; on peut dire qu'il s'agit là d'une littérature essentiellement anonyme³.

Bien que ces ouvrages semblent appartenir au monde du livre, précise Leclerc, ceux-ci relèvent en réalité davantage de la tradition orale, étant utilisés par les conteurs comme des supports à une lecture à haute voix, à l'instar d'aide-mémoires servant seulement de tremplin à leur propre créativité⁴.

Cet effacement du nom de l'auteur pourrait enfin être corrélé au fait que l'activité de conte fonctionne beaucoup sur le format de l'échange, c'est-à-dire sur une autorité narrative partagée par plusieurs personnes, là où dans la littérature écrite, cette autorité est centralisée autour de la figure et du nom de l'auteur, ce qui suggère plutôt une forme de verticalité. À ce sujet, Feuillebois évoque certaines critiques adressées aux œuvres de son corpus, dont l'argument consiste à dévaloriser l'importance du récit-cadre en raison

4 Leclerc, *op. cit.*, p. 272-279.

5 Leclerc utilise le terme anglais comme traduction d'« énonciation », p. 274.

3 Geneviève Bollème, *La Bibliothèque bleue. La littérature populaire en France du XVIIe au XIXe siècle*, Paris, Julliard, 1971, p. 21.

4 Robert Mandrou, *De la culture populaire aux XVIIe et XVIIIe siècles, La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1964, p. 282.

du partage des voix narratives qu'il provoque, celles-ci apparaissant comme « autant de figures potentielles d'autorité » qui « menacent la précellence de l'auteur ». De ce point de vue, le conteur et l'auteur apparaissent effectivement comme résolument concurrents, car leur présence respective impliquerait une nuisance mutuelle.

Pour résumer, nous pourrions dire que le problème que pose la figure du conteur lorsqu'elle est mise en parallèle de celle de l'auteur vient avant tout de sa fonction référentielle. Comme nous l'avons dit, le conteur ne renvoie pas qu'au conte, mais plus largement à un ancien « fonctionnement de la communication littéraire¹ », fondé sur la transmission orale et l'anonymat ; un modèle radicalement différent de celui en plein essor au cours de la période romantique, centré sur la singularité créative de l'auteur nommé et sur le commerce du livre.

Autrement dit, si le conteur a sa place en tant qu'énonciateur potentiel du conte littéraire, il l'aurait a priori moins en tant qu'émetteur d'une œuvre écrite, car sa présence renverrait irrémédiablement à des éléments que le texte imprimé ne peut fidèlement reproduire.

La tension entre l'auteur et le conteur ne doit toutefois pas être ramenée à une polarité manichéenne entre oralité d'un côté et écriture de l'autre. Bien que cette dissension soit centrale, elle n'est d'après nous pas suffisante pour permettre une rupture franche entre les deux figures. Toutes deux, en réalité, partagent aussi un héritage commun. C'est en tout cas ce que suggère une plongée dans l'étymologie du mot « auteur² », comme nous allons désormais le voir.

Alain Brunn, dans sa tentative de mieux identifier jusqu'où remonte la polysémie et l'amplitude sémantique du mot « auteur », a découvert une voie nous conduisant au conteur. Comme l'explique Yves Delègue (dont le travail sert d'appui à Brunn), le terme d'auteur hérite d'une étymologie remplie de « turbulences³ » causées par la

1 Feuillebois, *op. cit.*, p. 8.

2 Précisons que même si nous parlons de l'étymologie à partir du mot français, l'analyse nous semble recevable aussi en russe, les termes clés (auteur et acteur) étant en russe des emprunts du français (автор et актёр).

3 Pour illustrer son propos, Delègue intitule son premier chapitre « L'a(u)(c)t(h)eur », de manière à restituer de façon visuelle l'étymologie trouble du terme. (Yves Delègue, *Le Royaume d'exil : le sujet de la littérature en quête d'auteur*, P., Obsidiane, 1991, p. 15.)

contamination de différents mots voisins. Ainsi, si à première vue « auteur » a pour racine *auctor*, qui désigne simultanément celui qui crée, invente (qui augmente), et celui qui a autorité sur ce qu'il produit, il a aussi, par l'usage, au fil des erreurs de copistes notamment, parfois été confondu avec *actor*. Cet autre étymon désigne cette fois plutôt l'orateur, le rhétoriqueur, c'est-à-dire celui qui effectue une performance par l'emploi du langage. Delègue explique que pendant un temps, *actor* a été utilisé dans le sens d'*auctor*, ce qui a fini par faire de l'« auteur » actuel le résultat d'un enchevêtrement complexe entre les deux termes. Selon toute logique, il semble pertinent de penser que le conteur se logerait justement derrière l'*actor*¹. Si tel est le cas, nous aurions ici à disposition un élément de réponse permettant d'expliquer pourquoi les figures de l'auteur et du conteur semblent si proches, quand bien même chacune renvoie à un type de communication littéraire diamétralement opposé. Autrement dit, nous pourrions expliquer pourquoi ces deux figures peuvent être considérées autant comme complémentaires que comme concurrentes.

Dans la littérature romantique, la paire auteur/conteur est donc résolument problématique car elle implique de concilier « le sacre de l'écrivain » et « la nostalgie du récit de vive voix² ». Le problème, toutefois, pourrait être motivé par autre chose qu'une simple incompatibilité. Il pourrait plutôt trouver sa source dans le fait qu'auteur et conteur s'attirent en réalité autant qu'ils se repoussent, que leur jumelage fait sens que dans la mesure où il ne peut être concrétisé d'une manière pleinement satisfaisante. Autrement dit, le couple auteur/conteur n'aboutirait pas à une impasse, mais à un mouvement alternatif continu, un balancement qui permettrait justement aux écrivains de réaliser cet exercice d'équilibrisme périlleux qui consiste à conjuguer l'oralité et l'écriture.

La question, enfin, mériterait aussi d'être repensée en changeant notre manière d'envisager le terme d'auteur. Cette invitation est notamment lancée par Roman Jakobson, qui pointe du doigt le fait que le concept d'auteur, dans les études littéraires,

1 Notre hypothèse suit la même logique que celle de Daniel Poirion, dont l'article intitulé « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge » tend à rappeler le « risque » et la facilité à confondre *auctor* et *actor* : « L'écriture médiévale est une « manuscrite ». C'est une activité, une production qui reste attachée à la main qui écrit, et par le bras, à l'épaule d'un *auctor*. Cet auteur (non pas l'*acteur* de la littérature orale) est celui qui garantit de son *auctoritas* et qui prend en charge, le texte. »

Daniel Poirion « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Littérature*, P., n°41, 1981, p. 109-118.

2 Feuillebois, *op. cit.*, p. 7.

est envisagé selon les seuls principes de la littérature écrite, et que c'est à partir de cette norme « typocentrique » que l'on étudie « l'auteur » des cultures orales :

Ce n'est pas la création orale, mais la littérature qui est pour nous la forme courante, la plus familière de la création, et nos conceptions habituelles se trouvent projetées de façon égocentrique dans le domaine du folklore.

Jakobson propose alors d'adopter le point de vue inverse, et de prendre l'oralité comme référence. Cette posture permet entre autres de reconsidérer ce qui fait d'un auteur un auteur, puisque dans la tradition populaire et orale, explique cette fois Leclerc, conjointement avec Jack Goody¹, l'énonciation (ou la « performance ») est pensée au départ comme une répétition, la « reproduction parfaite de l'énoncé originel » qui renvoie au temps mythique. L'auteur des cultures orales n'est donc pas auteur parce qu'il crée, mais parce qu'il transmet et transforme simultanément l'énoncé prototype pour en faire *sa* version, qui ne sera en fait jamais vraiment identique à l'original. En comparant l'auteur de la tradition orale avec celui de la littérature écrite, Leclerc voit dans la démonstration de Goody une dévaluation de la production au profit de la transmission, c'est-à-dire de la reproduction. L'auteur originel est alors rabaissé, son nom effacé en faveur de l'auteur second, et ainsi de suite.

De ce point de vue, explique Goody, l'anonymat devrait être considéré comme la norme, tandis que la signature, à l'inverse, doit faire figure d'exception. Le conteur qui ferait valoir son nom et son autorité serait donc une singularité, une impression qui, il nous semble, est recherchée sciemment dans le conte littéraire, dans la façon dont la présence de la figure de l'auteur peut représenter une gêne aux côtés de l'étiquette générique de conte.

Peut-être ne faudrait-il donc pas nous efforcer de situer clairement le conteur par rapport à l'auteur au sein de l'instance émettrice du conte littéraire, puisque leur relation se construirait précisément sur l'impossibilité de les ranger dans des cases respectives, tant la dynamique d'attraction et de repoussement est sans cesse en action d'un côté comme d'un autre. Ce flou, néanmoins, est un atout pour les écrivains. Comme le

1 Jack Goody, *La Raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, P., Éditions de Minuit, 1978.

démontre en effet Victoire Feuillebois, et comme nous le constatons nous-mêmes dans notre corpus, la dynamique induite par le rapprochement conflictuel de l'auteur et du conteur permet aux écrivains romantiques d'innover et d'explorer des voies alternatives de la création littéraire au moyen d'une mise en scène allant jusqu'à impliquer leur propre nom.

La paire conteur/narrateur, maintenant, est quant à elle bien moins source de tensions, étant donné que les deux figures peuvent se rejoindre en une seule : celle en charge de raconter l'histoire. Nous voyons par exemple nettement dans l'étude de Leclerc la facilité avec laquelle il est possible de désigner le conteur comme un narrateur du simple fait que son énonciation peut être qualifiée de « narration » au sens propre. Si l'on omet temporairement la fonction référentielle exercée par la figure du conteur au sein de la littérature écrite, le terme de narrateur pourrait finalement presque lui servir de synonyme, dans le sens où son action principale consiste à « narrer » le conte. Nous pourrions ajouter à ce premier point celui de l'anonymat. Là où la question du nom constitue un axe de divergence important entre l'auteur et le conteur, elle est à l'inverse un élément autour duquel le conteur et le narrateur peuvent se rejoindre, du fait que tous deux peuvent facilement exister sans donner leur nom. L'absence de signature, en effet, ne leur porte pas vraiment préjudice, car le narrateur comme le conteur se définissent d'abord, autrement dit prennent corps, par leur énonciation. Le narrateur, enfin, est une figure textuelle, façonnée pour et par le texte, ce qui peut également être le cas du conteur, à l'instar, par exemple, du conteur nocturne.

Ces similitudes, toutefois, ne sont pas à interpréter comme le signe que les figures du conteur et du narrateur seraient en réalité identiques. On ne peut pas, en effet, ignorer trop longtemps les propriétés référentielles du conteur, qui comme nous venons de le voir dépassent largement le simple cadre du texte et la portée du narrateur. Le conteur est donc plus qu'un narrateur, comme le narrateur peut être autre chose qu'un conteur (dans d'autres genres que le conte littéraire, du moins). Du fait de leur posture conjointe d'énonciateurs du récit, en revanche, le passage de l'un à l'autre reste beaucoup moins mouvementé que celui entre auteur et conteur.

Pour résumer nos observations, nous dirions donc que d'une part, dans le cas du conte littéraire russe de la période romantique, le passage de la figure de l'auteur à celle du conteur est permise et encouragée par leur cohabitation au sein du paratexte, par la similitude de leur profil d'émetteur vis-à-vis du texte, et par une dynamique particulière ayant pour moteur leur concurrence complice. D'autre part, le conteur et le narrateur figurent eux aussi comme une paire communicante, dans la mesure où tous deux peuvent partager la même énonciation. Par conséquent, dans le conte littéraire, la figure du conteur pourrait être envisagée comme la somme d'une incarnation implicite, fournie dans le paratexte, et d'une forme explicite, concrétisée à l'intérieur du texte. La figure du conteur ne saurait alors être saisie dans son entièreté sans prendre en compte les deux niveaux textuels qui constituent l'œuvre.

Nous ne sommes finalement pas si éloignés du jeu d'assimilations décrit par Brunn. La figure du conteur semble en effet là encore, au même titre que dans le cas des contes non signés, servir d'intermédiaire entre l'auteur et le narrateur, permettant ainsi d'homogénéiser l'instance émettrice du conte en liant ses différents acteurs de manière à donner l'impression qu'il n'y a en fait qu'une seule et même figure d'énonciation.

Pour autant, le rôle du conteur va selon nous effectivement plus loin dans le cas du conte littéraire. Au regard de ce que nous venons d'exposer, sa présence au sein de l'instance émettrice devrait provoquer au moins un effet supplémentaire notable. Lors de la lecture du conte littéraire, le lecteur, lorsqu'il est confronté au discours personnalisé du narrateur, et plus particulièrement à son « je », se retrouve en effet face à une interrogation qui ne peut se poser dans le cas d'un conte populaire : faut-il associer ce « je » à celui qui signe le texte, ou non ? Feuillebois formule par exemple ce doute dès le début de son étude, en analysant un extrait tiré de *Une conversation entre onze heures et minuit* de Balzac :

Une instance de la narration personnifiée sous les traits du conteur se manifeste, mais sans qu'on puisse savoir si ce conteur se différencie d'une personne réelle qui pourrait ici être celle qui signe le texte¹.

1 Feuillebois, *op. cit.*, p. 7.

Selon nous, l'effet provoqué par la présence du conteur dans le conte littéraire consisterait justement à encourager l'identification du « je » du narrateur au nom de l'auteur.

Après avoir prononcé la mort de l'auteur, Barthes a reconnu qu'en tant que lecteur, il désirait quand même voir la figure de l'auteur présente, afin qu'elle lui serve au moins d'interlocuteur¹. Le seul besoin de s'interroger, comme le fait Feuillebois, sur la légitimité d'associer le discours du narrateur au nom de l'auteur via la figure du conteur serait en fait le produit de ce désir. Dans le cas de contes non signés, le « je » ou les renvois à la singularité du narrateur nous orientent plutôt vers une figure fictive de conteur, à défaut d'avoir quelqu'un de plus concret à identifier. Dans le conte littéraire, nous disposons d'un nom. Certes, rien ne permet de savoir avec certitude que le « je » du narrateur est en réalité celui du signataire du conte, mais la structure des textes et de leur paratexte nous incite fortement à le faire, ne serait-ce que pour mettre un nom (et pas nécessairement un visage) sur ce « je » si présent en surplomb du récit, qui parfois même fait référence à la création de l'œuvre elle-même (rappelons le « Дай напишу я сказку! » de Âzykov).

De ce point de vue, la figure du conteur faciliterait donc un mouvement d'identification qui partirait du narrateur pour aboutir au nom de l'auteur. Cette dynamique, toutefois, n'est pas à sens unique. Il ne faut, pas, selon nous, réduire la figure du conteur à un intermédiaire permettant seulement de relier la figure émettrice du texte à celle du paratexte. La figure du conteur peut en effet aussi être vue comme une figure transitive permettant à la figure auctoriale introduite dans le paratexte de rester présente à l'intérieur du texte à travers le narrateur.

Le conteur, autrement dit, serait au cœur d'une assimilation guidée allant de l'auteur au narrateur et du narrateur à l'auteur. Dès lors qu'il est introduit au seuil de l'œuvre, le nom de l'auteur est associé à la figure du conteur, présente de manière implicite par le biais de l'étiquette générique. L'auteur est alors signalé comme celui en charge de raconter l'histoire et est ainsi attendu comme narrateur potentiel. Lors de la lecture du

¹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, P., Éditions Points, 2014, p. 45-46 : « Comme institution, l'auteur est mort [...]. Mais dans le texte, d'une certaine façon, je *désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure comme elle a besoin de la mienne. »

texte, le narrateur est, de son côté, mis au premier plan et fait valoir son individualité. Son discours extra-diégétique enclenche un mouvement d'identification inverse du premier, qui oriente cette fois le lecteur vers la figure du conteur, qui elle-même renvoie au nom de l'auteur. Le raisonnement construit au départ, selon lequel le signataire du texte est celui qui raconte l'histoire, se retrouve ainsi validé.

On peut citer ici Wayne C. Booth, selon qui tout auteur se présente sous une facette particulière en fonction de l'œuvre qu'il présente. L'auteur d'un conte littéraire, selon cette logique, se présenterait comme un conteur d'abord pour les besoins de son texte :

De même que les lettres personnelles révèlent différentes facettes de leur auteur, qui dépendent des relations diverses entretenues avec chaque correspondant et de l'objet de chaque lettre, de même l'écrivain se présente sous un jour différent selon les besoins des œuvres spécifiques¹.

S'il nous paraît si important de souligner le fait que la figure du conteur n'est pas une passerelle à sens unique au sein de l'instance émettrice, c'est en grande partie car cela nous permet de voir dans quelle mesure elle joue un rôle déterminant dans le renforcement de la présence de la figure auctoriale au sein du conte littéraire. Nous rejoignons de ce point de vue l'hypothèse formulée par Feuillebois à propos du conteur nocturne, qui consiste d'abord à contredire l'idée que le renvoi à l'oralité et aux figures qui l'incarnent au sein de la littérature romantique serait une dynamique à contretemps de l'essor du livre et de l'écriture qui se produit au cours de cette période. D'après elle, avoir recours à la figure du conteur et plus largement à son mode d'énonciation revient à faire mine de s'éloigner de l'écriture pour mieux y revenir et la mettre en avant. De la même manière, l'effet de dénégation de l'autorité de l'auteur causée par la dilution de son autorité dans plusieurs voix narratives sert en fait à consolider la figure de l'écrivain, à le rendre singulier par rapport aux autres.

L'incapacité de l'oralité, et de ses figures comme le conteur, à apparaître fidèlement dans l'écriture, en effet, nous renvoie en réalité irrémédiablement à cette dernière. L'important, dit Feuillebois, ne réside donc pas dans la substance de l'énonciation et

1 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961 (trad. de D. Chevalier dans Brunn, *L'Auteur*, op. cit., p. 190-197.)

dans la façon dont elle ressemble ou non à la parole vive, mais bien dans sa dimension ironique et paradoxale :

Au contraire, la discursivité de la prose romantique est le reflet des changements contemporains du champ et l'oralité affichée y dévoile en réalité son origine textuelle : il s'agit d'un dispositif ambivalent, où la communication réelle ne se réduit pas à l'énonciation figurée. [...] cette autre perspective permet d'insister sur la valeur ironique de ces dispositifs qui miment l'oralité : ne renvoyant en fait qu'à la réalité de la page, ils illustrent le fait que le texte romantique procède d'une « rhétorique d'un nouveau genre¹ », où la valeur mimétique du dispositif s'efface devant la constitution d'une stratégie narrative plus complexe².

En ce sens, Feuillebois emprunte à Walter Ong le concept d'« oralité seconde », qui désigne « une oralité qui n'a jamais d'autre ancrage que la page et d'autre existence que textuelle³ ».

Cette démonstration fait directement écho aux résultats de nos propres analyses, qui, de la même façon, ont abouti sur l'idée que toutes les stratégies mises en place pour estomper l'ascendance de l'auteur sur son texte (ce qui inclut le renvoi à l'oralité) ont en fait pour effet (même involontaire) de mieux mettre en avant son nom et de souligner sa singularité et sa créativité. D'après Feuillebois, l'auteur « investit le masque du conteur » pour bénéficier de son aura et se créer ainsi une image qui le distingue parmi la foule des autres auteurs. Cette « auralité⁴ » du conteur serait donc une façon trouvée par certains écrivains de donner du charisme à leur figure auctoriale ainsi qu'à leurs œuvres.

Il paraît pertinent d'envisager qu'un mécanisme similaire est à l'œuvre pour le conte littéraire, au détail près que pour notre corpus, c'est davantage l'aura du conte qui est exploitée que celle du conteur, celui-ci n'étant au final qu'un produit de l'étiquette générique.

1 A. Vaillant, *La Crise de la littérature : romantisme et modernité*, Bibliothèque stendhalienne et romantique, Grenoble, Ellug, 2005, p. 21-22.

2 Feuillebois, *op. cit.*, p. 28.

3 *ibid.*

4 *ibid.*, p. 36.

La figure du conteur, autrement dit, telle qu'elle se construit dans nos contes littéraires, s'apparente davantage à un élément avec lequel l'auteur doit composer, qu'un masque choisi pour donner plus de charisme à l'écrit qu'il signe (ce rôle étant attribué au genre du conte). Il faudrait ainsi inverser la formule employée par Brunn : plutôt que de dire « dès lors qu'il y a conteur, il y a conte », nous devrions dire pour le conte littéraire que dès lors qu'il y a conte, il y a conteur. En écrivant un conte, l'auteur doit faire des compromis, l'un d'eux étant le don partiel de son nom et de son image, tous deux impliqués dans une mise en scène, une « scénographie¹ » dont le conteur ferait aussi partie. Cette hypothèse expliquerait pourquoi, parmi les textes de notre corpus, la figure du conteur n'est pas toujours exploitée de la même manière et avec les mêmes outils.

Dans le cas des œuvres qui nous concernent, il faudrait en effet parler de conteurs au pluriel, chaque texte entretenant un rapport différent à l'oralité et à la culture populaire. Cet éclectisme vaut également pour la figure du conteur, qui a tendance à changer selon la façon dont elle s'incarne à l'intérieur du texte. En fonction du conte, elle peut en effet être actualisée, accentuée ou idéalisée, comme à l'inverse être étouffée, détournée ou réduite au minimum.

Pour Dal', Eršov et Somov par exemple, l'usage de formules stéréotypées et de commentaires peut être reçu comme une façon pour eux d'entretenir la figure du conteur tout au long de la lecture, et donc de maintenir sa présence. Pour Puškin ou Žukovskij, c'est davantage dans la répétition et à travers l'usage de motifs connus que la figure du conteur tend à se concrétiser. Dans le cas de ces deux écrivains, en revanche, nous pourrions tout aussi bien nous demander si ce n'est pas l'« auralité » de leur nom qui a plutôt pour effet d'amplifier l'image du conteur que l'inverse. Dans les *Contes Bigarrés*, la figure du conteur fait l'objet d'un travail élaboré qui s'étend sur plusieurs textes. D'abord subtilement suggérée par l'épigraphe en ouverture de recueil, la voix du conteur se morcelle ensuite en plusieurs qui, finalement, remontent toutes à la même figure auctoriale. Dans le cas des contes pour enfants de Zontag, Pogorel'skij et à nouveau Odoevskij, la figure du conteur est réinterprétée sous les traits du lecteur conjoint, et c'est alors dans la tonalité didactique et moralisatrice de la narration que

1 *ibid.*, p. 32.

nous le retrouvons. Enfin, la parodie des contes de Âzykov, Katenin et Nekrasov n'épargne pas le conteur, dont l'image est généreusement moquée, à l'instar du conteur de *L'Oiseau de feu*, seul personnage explicitement présenté comme conteur parmi l'ensemble du corpus et pourtant incapable de raconter l'histoire dont il fait partie, cédant cette responsabilité aux protagonistes.

Pour les auteurs, le simple fait de présenter un conte¹ aurait ainsi pour contrainte de les obliger à trouver une place au conteur par rapport à leur texte. L'avantage est que, comme le démontre Feuillebois, lorsqu'elle est bien utilisée, la figure du conteur peut se révéler autant bénéfique pour l'auteur que pour son écriture dans un contexte littéraire en pleine mutation comme celui de la période romantique.

C. Un interlocuteur attendu et désiré

Au regard des observations réalisées au cours de ce chapitre, tout porte à croire que la place occupée par la figure de l'auteur au sein du conte littéraire serait une place de premier plan. Récapitulons : d'abord, du fait de la cohabitation de son nom avec l'étiquette générique de conte, l'auteur semble renoncer à une partie de son autorité par rapport à son œuvre. Mais ce doute ludique jeté sur son autorité lui serait en fait favorable, car il aurait pour effet d'attirer indirectement l'attention sur lui. Ensuite, la présence de la figure auctoriale aurait pour autre avantage de ne pas seulement se manifester dans le paratexte du conte. Par un processus d'identification particulier, qui là encore impliquerait l'étiquette générique, l'auteur semble en effet capable de maintenir sa présence tout au long de la lecture par le biais du « je » du narrateur, assimilable au sien.

La figure auctoriale, par conséquent, ne se limiterait pas dans le conte littéraire à une figure d'autorité, ni ne serait simplement identifiée comme « celui qui a écrit » le texte en train d'être lu. Selon nous, aux yeux du lecteur, l'auteur du conte littéraire apparaît surtout comme une figure active, comme un acteur de son œuvre, car au-delà de

1 Une exception qu'il faudrait admettre ici serait *La Poule Noire*, qui, comme déjà exposé, n'affiche pas son étiquette générique dès le départ. Selon nous, la figure du conteur (ou du parent-conteur) est toujours introduite par le qualificatif de conte, mais sa projection vers le nom de l'auteur se fait rétrospectivement. C'est-à-dire que l'image du conteur est progressivement construite durant la lecture (à commencer par le sous-titre), jusqu'à la révélation de l'étiquette, qui rétrospectivement fait comprendre que le conteur était en réalité là dès le départ.

l'autorité qu'il dégage et de ce que dit sa signature à son sujet, il compte aussi parmi les figures qui peuvent raconter le conte annoncé dans le paratexte. Plus encore, parmi tous ces « racontants » potentiels, l'auteur a pour net avantage d'être le plus simple à identifier grâce au nom qu'il porte. Il est également le plus visible, et, du fait de son statut unique d'émetteur-créateur (il est à la fois celui qui raconte et celui qui a créé l'œuvre), est naturellement considéré comme le plus fiable, car c'est lui qui est à l'origine de tout ce qui figure à l'intérieur du texte (ce qui comprend le narrateur). Grâce à sa position privilégiée au sein de la hiérarchie des différents émetteurs du conte, la figure auctoriale se présente finalement comme la plus encline à être écoutée et à être considérée comme le « racontant » véritable, primordial.

Pour cette raison, la figure de l'auteur se retrouve directement impliquée dans l'interaction évoquée dans le précédent chapitre entre la figure émettrice (que jusqu'à présent nous désignons comme le narrateur) et la figure réceptrice à laquelle, pour rappel, le lecteur réel est facilement mené à s'identifier.

À ce titre, si nous repensons à la mise en scène construite autour de l'énonciation du conte, qui consiste à reproduire une situation où quelqu'un raconte une histoire à quelqu'un d'autre, l'auteur apparaîtrait manifestement comme l'interlocuteur majeur du destinataire. Aux yeux du lecteur, la figure auctoriale se placerait en effet presque dès son premier contact avec le texte comme « celui qui raconte », là où le lecteur s'auto-identifierait comme « celui à qui on raconte ». Comme nous l'avons dit, cette double projection est, par la suite, menée à se confirmer pendant la lecture du conte, grâce aux jeux d'identification qui s'opèrent à partir des échanges extra-diégétiques simulés entre narrateur et narrataire.

Il faut admettre que nous touchons là un point sensible de la théorie littéraire, ce qui nous incite à prendre un peu de recul. Avec la mort de l'auteur prononcée par Barthes, et plus généralement la mise à l'écart, dans les études littéraires, de la figure auctoriale au profit de celle du lecteur, l'idée que le texte puisse être une interface d'échange entre l'auteur et le lecteur a fait l'objet de nombreuses remises en question. Selon plusieurs théoriciens, comme nous l'avons expliqué plus tôt dans ce chapitre, l'acte de lecture passe en effet par l'inévitable négation de la figure de l'auteur et de l'autorité qu'il

aurait sur son œuvre ainsi que sur le sens qu'elle renferme. Le lecteur, en réalité, serait seul avec le texte. Il ne converse pas avec l'auteur qui, en plus d'être absent, n'a plus aucun pouvoir sur son écrit une fois celui-ci entre les mains du lecteur. Ce dernier n'a finalement accès qu'à un fantôme de l'auteur, une projection superflue dans la réception du texte. Plus encore, si l'on en croit les théories de la réception établies par Jauss ou Iser, nous aurions tendance à penser que la figure de l'auteur devrait être entièrement supprimée de l'équation afin que seul le texte reste en tant que tel. Pour Jean Onimus, auteur de *La Communication littéraire*, le lecteur et l'auteur sont en fait chacun plongés dans une solitude que l'écriture ou la lecture ne permettent pas de compenser. Dans cet isolement, ils sont livrés à eux-mêmes et ne peuvent compter que sur leurs propres ressources pour faire du texte un texte :

Un vrai lecteur est toujours seul : comme l'auteur lui-même selon Proust, il a tout à faire parce que rien n'est fait d'avance et que tout dépend de l'inspiration et des dispositions du moment¹.

Chacun produirait donc de son côté, sans jamais communiquer directement. Dans la même optique, Maurice Blanchot rejette encore plus catégoriquement l'idée d'un échange entre l'auteur et le lecteur. Dans *L'espace littéraire*, il nous dit en effet que l'acte de lecture consiste d'abord à faire en sorte que le texte lu accède au statut de texte *déjà* écrit (ou *ayant été* écrit) ; c'est-à-dire qu'il atteigne un nouveau (ou premier) stade d'existence dont l'auteur ne ferait plus du tout partie. Pour Blanchot, lire revient surtout à valider l'œuvre en tant que telle, à faire d'elle une œuvre « par-delà l'homme qui l'a produite² », ce à quoi il ajoute :

La lecture qui prend l'œuvre pour ce qu'elle est et, ainsi, la débarrasse de tout auteur, ne consiste pas à introduire, à la place, un lecteur, personne existant fortement, ayant une histoire, un métier, une religion et même de la lecture, qui, à partir de tout cela, commencerait, avec l'autre personne qui a écrit le livre, un dialogue³.

La lecture ne devrait donc pas être envisagée comme un échange discursif entre « celui qui a écrit » et « celui qui lit », mais plutôt comme un acte solitaire visant à

1 Jean Onimus, *La communication littéraire : culture et savoir*, P., Desclée de Brouwer, 1970.

2 Blanchot, *op. cit.*, p. 255.

3 *ibid.*, p. 256.

donner vie à une œuvre par sa validation et sa libération hors de la portée génitrice de son créateur.

Malgré tout, Blanchot semble quand même admettre à demi-mot l'idée qu'une interaction entre l'auteur et le lecteur se produise par l'intermédiaire du texte. À défaut d'un authentique dialogue, il voit en effet dans la lecture l'expression d'un rapport implicite d'opposition entre ces deux figures :

Sans qu'il le sache, le lecteur est engagé dans une lutte profonde avec l'auteur : [...] toute lecture où la considération de l'écrivain semble jouer un si grand rôle, est une prise à partie qui l'annule pour rendre l'œuvre à elle-même, à sa présence anonyme, à l'affirmation violente, impersonnelle, qu'elle est¹

La piste d'une interaction entre auteur et lecteur ne serait donc pas à rejeter radicalement, mais plutôt à envisager en prenant garde de ne pas tracer une connexion trop directe entre l'émetteur et le récepteur. C'est justement ce que propose la théorie de la communication intersubjective de Couturier, dont nous avons présenté les principales lignes plus tôt dans ce chapitre. Pour rappel, cette approche consiste à réhabiliter la figure de l'auteur dans l'interaction provoquée par l'acte de lecture en partant du principe que cette même lecture se fait au moyen de projections respectives (l'auteur se projette dans le lecteur, et inversement), en plus de se produire à travers le temps et l'espace par l'intermédiaire de la matérialité du texte. La communication établie entre l'auteur et le lecteur ne serait donc pas immédiate mais se ferait par étapes, ce qui la rend certes faillible et loin d'être optimale, mais donne au moins le sentiment d'être opérante.

Si, comme l'affirme Blanchot, l'écriture et la lecture ne sont effectivement pas les deux pôles d'un dialogue au sens propre, il demeure que l'idée d'une interaction autour du texte entre émetteur et récepteur (qu'on pourrait renommer comme « celui qui a écrit » et « celui qui lit ») reste admissible, ne serait-ce que parce que le sentiment d'interaction, c'est-à-dire la sensation en tant que lecteur d'être un interlocuteur, existe et ne peut être ignoré. C'est du moins ce que l'on constate dans la façon dont Blanchot s'efforce de réfuter l'idée du dialogue entre auteur et lecteur sans pouvoir se défaire

1 *ibid.*, p. 254.

complètement de l'idée qu'il y ait au moins une interaction entre eux. Il en va de même pour Onimus, qui tourne lui aussi autour du sujet de l'interaction sans le nommer, notamment lorsqu'il écrit que l'« on ne lit vraiment que si on se sent appelé, interpellé¹ ». Barthes, pour rappel, admet quant à lui l'existence d'un désir, en tant que lecteur, d'avoir face à soi la figure de l'auteur, même si cela peut être pour mieux l'ignorer ou, comme dit Brunn, lui « rire au nez ». Mais Barthes dit aussi qu'en tant qu'écrivain, nous cherchons à « draguer² » le lecteur pour l'inciter à lire notre texte. Il n'y a donc certes pas de véritable conversation entre auteur et lecteur dans le processus de réception, mais il semble toujours pertinent d'envisager que la communication littéraire puisse au moins fonctionner sur un principe d'interaction, que celle-ci soit imparfaite ou même clairement scénarisée, car elle serait en fait conjointement recherchée (ou désirée) par l'auteur et le lecteur.

En ce qui concerne notre corpus, maintenant, une réflexion que nous pouvons formuler en réponse à cet appareil théorique serait premièrement d'admettre l'idée que l'interaction simulée à l'intérieur de nos contes littéraires reste basée sur une projection du destinataire par l'émetteur, et inversement. Ce n'est pas l'auteur qui raconte directement au lecteur, mais plutôt le lecteur qui a l'impression que c'est le cas en raison d'un processus d'assimilations mis en branle dès la première étape de la réception de l'œuvre.

Deuxièmement, il est important de préciser que le lecteur n'est pas complètement dupe de la mise en scène. Bien qu'il ne puisse pas forcément prendre conscience de tous les mécanismes d'identification en place qui l'encouragent à voir dans les « je » du narrateur ceux de la figure auctoriale, le lecteur sait au moins qu'il est en train de lire et qu'il ne se trouve pas véritablement impliqué dans une situation réelle d'interaction avec un « racontant ». Pour autant, le lecteur se rend volontairement crédule et se prête volontiers au jeu du texte, de la même manière qu'il fait semblant de croire à ce qui se passe dans la diégèse. Ce double contrat de lecture est déterminant pour une réception optimale du conte littéraire dans son ensemble, car sans lui l'énonciation du récit perdrait son ancrage contextuel (il ne serait plus raconté) et tout ce qui relève du domaine extra-diégétique serait dépourvu de sens. Par conséquent, en plus de croire

1 Onimus, *op. cit.*, p. 124.

2 Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 17.

temporairement à l'histoire racontée, le lecteur doit aussi se faire croire que quelqu'un (pour nous, la figure auctoriale) est en train de lui raconter cette histoire. Pour cela, le lecteur a besoin de reconnaître la présence d'un interlocuteur qui correspond à la fonction de « racontant » (« celui qui raconte ») pour que lui-même puisse se glisser dans la posture d'« écoutant » (« celui à qui on raconte »).

Ce jeu de rôle instaure dès le début de la réception du conte littéraire un lien implicite, à la fois de complémentarité et d'interdépendance, entre les figures de l'auteur et du lecteur. Ainsi, entre un conte mettant plus en avant la figure émettrice (comme le *Loup-garou*) et un autre, qui souligne d'abord celle réceptrice (tel que *Princesse Miluša*), l'effet produit est en définitive le même, puisque l'interlocuteur correspondant se révèle automatiquement afin que l'interaction imposée fasse sens. Se projeter la figure de l'auteur comme un interlocuteur serait finalement un moyen, pour le lecteur, de se rassurer et de donner du sens à la posture d'« écoutant » que le texte semble lui imposer. Nous retrouvons ici ce que dit Brunn à propos de la figure de l'auteur, qui, selon lui, « sert à situer le texte sur un “plan de dialogue virtuel” avec son lecteur supposé¹. »

Ce qui caractérise pour nous ce second contrat de lecture, qui consiste donc pour le lecteur à faire comme si on était en train de lui raconter une histoire, loge dans l'évidence, ou la facilité, de son adhésion. On observe, en effet, un élément commun aux textes de notre corpus, qui est l'importante économie des moyens déployés dans le texte pour faire en sorte que cette interaction entre « racontant » et « celui à qui on raconte » soit comprise et acceptée.

Bien que nous parlions d'une mise en scène, dans la plupart des cas, celle-ci ne demande en fait pas d'effort particulier de contextualisation (contrairement, par exemple, aux textes réunis par Feuillebois, évoqués plus haut). Une grande majorité de nos contes littéraires, par exemple, commencent directement par le récit. On ne trouve pas de mise en condition systématique où « celui qui raconte » annonce explicitement qu'il va raconter et à qui il va le raconter. Nous pouvons le lire parfois, chez Dal' ou Somov par exemple, ou une fois de manière moqueuse du côté de Âzykov, mais dans la

1 Brunn, *op. cit.*, p. 43.

majorité des cas cette mise en condition n'existe pas (cela vaut pour les contes de Puškin, de Zontag, de Žukovskij, pour la première partie de celui de Eršov, pour une partie de ceux destinés à la jeunesse d'Odoevskij...). Or l'absence de cette répartition explicite des rôles entre « racontant » et « écoutant » ne nuit pas du tout à la réception du conte. Selon nous, il faut y voir le signe que dans le conte littéraire cette interaction entre lecteur et auteur n'a tout simplement pas besoin d'être explicitée. Elle ne demande pas par exemple l'emploi d'un récit-cadre qui poserait les bases de cette énonciation interactive. Dans les quelques cas où la situation d'interaction est mise en place, c'est en fait surtout à des fins esthétiques, pour renforcer la figure du conteur, par exemple, et pas parce qu'elle est nécessaire. On ne peut pas dire non plus que l'interaction se devine au fil de la lecture à mesure que l'individualité du narrateur s'affirme. Elle se confirme, oui, mais elle ne prend jamais au dépourvu le lecteur.

La raison, selon nous, qui fait que cette interaction s'impose de manière évidente au lecteur se loge dans l'idée qu'elle, et par corrélation la présence de l'auteur comme interlocuteur « racontant », satisfait en fait une attente de sa part.

Ce n'est pas la première fois que nous abordons le sujet des attentes suscitées par le conte chez le lecteur. Le fait est que créer des attentes spécifiques est l'une des fonctions fondamentales de l'étiquette générique de conte dans le conte littéraire. Qualifier son texte de « conte » envoie en effet un signal qui, comme nous l'avons dit tout au long de notre étude, annonce diverses choses relatives au style du récit ou à son contenu, mais aussi, nous le voyons à présent, à son mode d'énonciation.

Le thème de l'attente nous conduit aussi irrémédiablement vers le concept plus concret d'horizon d'attente, déjà survolé par nous à plusieurs reprises, mais sur lequel il nous faut ici nous arrêter plus attentivement. L'horizon d'attente, concept essentiellement théorisé par Hans R. Jauss, n'a toutefois pas besoin d'être expliqué dans son ensemble, car nous l'avons en fait déjà indirectement exploré dans le chapitre précédent. Le concept de lecteur modèle¹ n'est en effet pas si éloigné du concept d'horizon d'attente, tous deux se basant sur le même principe de « répertoire » et d'« encyclopédie », comme l'explique Antoine Compagnon :

1 À ce propos, voir la sous-partie C du premier chapitre de la partie 3.

C. Un interlocuteur attendu et désiré

Jauss appelle *horizon d'attente* ce qu'Iser nommait *répertoire* : l'ensemble des conventions qui constituent la compétence d'un lecteur (ou d'une classe de lecteurs) à un moment donné, le système de normes définissant une génération historique¹.

L'intérêt que représente l'horizon d'attente, nous dit Nathalie Piégay-Gros, réside surtout dans sa manière de « déplacer la question de l'innovation du point de vue de l'auteur vers celui du lecteur », et aussi de donner la possibilité d'établir « une histoire en diachronie des lectures² ».

L'horizon d'attente, par conséquent, peut être envisagé comme un ensemble de références établies par le lecteur (ou tout un lectorat) renvoyant à une somme de lectures préalables et de connaissances pouvant être en lien avec le texte lu (son genre, son auteur, son titre...). Ce « répertoire » sert au lecteur d'outil de comparaison à partir duquel surgit une série d'attentes (relatives par exemple à la forme, au style ou au récit) que l'œuvre lue satisfait ou déçoit (par similitude ou écart). Ce bagage de connaissances préalables, à partir desquelles les attentes s'élaborent, s'inscrit en fait dans les compétences du lecteur modèle, présentées dans le chapitre précédent. En élaborant l'image de son lecteur idéal, l'écrivain lui prête en effet aussi des attentes (souvent communes aux siennes³), c'est-à-dire qu'il anticipe (consciemment ou non) ce que son lecteur a pu lire et qui pourrait lui servir de références comparatives.

À titre d'exemple, Jauss mentionne le prologue du *Roman de Renart*, dans lequel l'auteur évoque l'histoire de la guerre de Troie et le *Roman de Tristan*. Jauss voit dans cette introduction le signe que l'auteur attend de ses lecteurs qu'ils aient connaissance de ces récits et qu'ils partagent par conséquent un horizon d'attente (suscité par le roman) construit en partie sur ces derniers⁴. L'introduction déjà citée du *Loup-garou* de Somov nous paraît être un exemple en tout point équivalent, au détail près que Somov annonce dès le départ vouloir se démarquer des ouvrages qu'il nomme, signe qu'il cherche explicitement à creuser un écart avec l'horizon d'attente façonné par ces lectures.

1 Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, P., Seuil, 2004, p. 167.

2 Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 233.

3 Dans sa préface de *Pour une esthétique de la réception* de Jauss, Jean Starobinski parle à ce propos d'une attente « transsubjective », c'est-à-dire commune à l'auteur et au récepteur.

Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, P., Gallimard, 2005.

4 *ibid.* p. 64.

Dans le cas du conte littéraire, les attentes activées par l'étiquette de « conte » peuvent à première vue sembler nombreuses. Si l'on se limite aux seuls contes de notre corpus, nous savons déjà qu'en termes de textes antérieurs, les références potentielles sont trop variées pour permettre de dessiner un horizon général commun. En outre, le conte populaire russe ne disposant pas encore à l'époque romantique d'un corpus fixe communément reconnu, il serait comme nous l'avons dit également difficile de déterminer de quelles connaissances les écrivains (et les lecteurs de la première moitié du XIX^e siècle) disposent véritablement à leur sujet. Nous savons que l'étiquette de « conte » renvoie à un style fantasmé, à un idéal, néanmoins l'hétérogénéité des contes littéraires laisse à penser que ce style et cet idéal peuvent, au moins dans le contexte romantique en Russie, radicalement changer d'un individu à un autre.

C'est peut-être finalement là la posture que l'on observe au sein des études russes ayant pour objet les contes littéraires du début du XIX^e siècle¹ : partir du principe, sous prétexte qu'il s'agirait d'un savoir d'ordre purement culturel, que les attentes des auteurs et des lecteurs de contes à cette époque se basent sur un répertoire commun de contes populaires russes, quand bien même ce même répertoire ne coïncide pas avec ce dont ils avaient à disposition à leur époque.

Notre propos ne consiste toutefois pas à dire que le concept d'horizon d'attente se confronte à une impasse lorsqu'il est mis à contribution pour une analyse d'un corpus comme le nôtre. Pour envisager la question sous un autre angle, il faut néanmoins selon nous inévitablement renoncer à l'idée que la lecture d'un conte littéraire provoque nécessairement chez le lecteur une comparaison avec les contes populaires. Nous proposons pour notre part de nous intéresser plutôt au sujet de l'interaction. Le conte littéraire de la période romantique, d'après nous, aurait pour propriété d'éveiller chez le lecteur, pour mieux le satisfaire, une attente fondamentale qui primerait sur toutes les autres, y compris celles relatives au style populaire ou à l'imaginaire du folklore.

Cette première attente résiderait dans le fait qu'au contact d'un conte, le lecteur s'attend d'abord à trouver « face à lui », de l'autre côté du dialogue impliquant le récit,

1 Nous faisons référence ici aux études folkloristes citées en introduction de cette étude.

un interlocuteur, et *surtout* un interlocuteur qui va lui raconter une histoire, du début jusqu'à la fin.

Par interlocuteur, nous ne parlons pas d'un conteur au sens de la figure de la tradition orale. Celui-ci, et d'autres types d'émetteurs qui pourraient lui ressembler, fait plutôt partie des profils potentiels de l'interlocuteur « racontant » initial, une figure pouvant être considérée comme primordiale dans l'instance émettrice et dont la fonction fondamentale serait de raconter une histoire au lecteur, quelle que soit l'origine de celle-ci. L'interlocuteur « racontant » est une figure activement attendue par le lecteur, car c'est seulement à partir de lui que le conte annoncé dans le paratexte peut être émis. Le conte, de ce point de vue, apparaît comme un genre paradoxal, car même si dans son aspect oral et populaire il n'a pas d'auteur, il est en même temps un type de récit qui n'est vraiment entier que lorsqu'il est envisagé conjointement avec une figure en charge de le raconter. Nous revenons ici à ce que Brunn disait à propos du conte sans auteur, qui s'en produit naturellement un, sous les traits d'un conteur fictif. Le conte ne peut se raconter lui-même, il ne fonctionne pas seul, sans un énonciateur visible. Selon nous, cela vaut aussi pour le conte littéraire, au détail près que ce besoin du genre d'être accompagné par un « racontant » se manifeste précisément par une mise en lumière de la figure auctoriale.

Nous l'avons dit, du fait de son importante visibilité, la figure de l'auteur fait pour le lecteur office d'interlocuteur « racontant » *par défaut*. En remplissant ce rôle, la figure auctoriale se substitue alors à l'émetteur attendu par le lecteur sans qui le récit promis par l'étiquette de conte ne commencera pas.

Le lecteur, dans une telle situation, n'a d'autre choix que d'admettre une forme d'impuissance, car il s'en remet à son interlocuteur pour que l'histoire qu'il attend lui soit donnée. C'est là ce que font surtout ressentir les contes de Somov, Dal', Nekrasov ou Katenin, dans lesquels lire ne suffit pas pour accéder au récit ; il faut que l'interlocuteur « racontant » accepte d'abord de le faire. Ainsi mise en scène, la figure auctoriale du conte littéraire s'érige comme détentrice d'un plein pouvoir sur le processus de lecture et sur la réception du conte. Son contrôle, rendu sensible dans le texte, lui permet de satisfaire le lecteur, de lui faire plaisir en lui racontant l'histoire, ou

à l'inverse de le frustrer en interrompant sa narration du récit par une intervention inopinée, ou bien en rechignant à finir son histoire de manière pleinement satisfaisante.

De l'attente du lecteur, la figure de l'auteur tire ainsi un dernier atout : pouvoir jouer avec le désir de son lecteur en lui faisant miroiter la suite de l'histoire jusqu'à sa résolution. Si l'interaction entre la figure de l'auteur et le lecteur se met par conséquent en place aussi naturellement, ce n'est pas seulement parce qu'elle est attendue, mais aussi parce qu'elle éveille du plaisir chez le lecteur.

Dans *Le Plaisir du texte*, Barthes voit justement dans l'envie du lecteur de connaître la suite et la fin d'une histoire une forme d'excitation motivée par « le plaisir du suspense narratif » :

Ce n'est pas là le plaisir du strip-tease corporel ou du suspense narratif. Dans l'un et l'autre cas, pas de déchirure, pas de bords : un dévoilement progressif : toute l'excitation se réfugie dans l'*espoir* de voir le sexe (rêve de collégien) ou de connaître la fin de l'histoire (satisfaction romanesque¹).

Par « là », Barthes entend l'érotisme, qui, contrairement au texte que l'on se plait à « dénuder » par la lecture, consiste à ne révéler que par intermittence, par une « mise en scène d'apparition-disparition² ». Pour nous, cette pratique du désir s'observe en fait aussi dans le conte littéraire, mais est pratiquée seulement par l'interlocuteur « racontant », qui peut s'arrêter de raconter, changer de sujet ou intervenir au mauvais moment, afin d'attiser l'envie du lecteur d'en savoir plus, et augmenter ainsi sa satisfaction quand vient enfin la suite de l'histoire. En jouant ainsi de sa position d'interlocuteur, la figure auctoriale renforce encore davantage son rapport d'interdépendance avec le lecteur et devient ainsi encore plus centrale au processus de réception.

Le plaisir procuré par le conte littéraire, toutefois, pourrait ne pas seulement résider dans sa façon de jouer avec le sentiment de satisfaction romanesque du lecteur. Il nous semble, en effet, voir également dans l'interaction entre « racontant » et « écoutant » l'invocation d'un désir plus profond en lien avec une expérience intime de lecture.

1 Barthes, *Le plaisir du texte*, *op.cit.*, p. 20.

2 *ibid.*, p. 19.

Se faire raconter une histoire par quelqu'un d'autre touche en effet selon nous à trois types bien spécifiques de plaisir de lecture, chacun fondé sur une forme de nostalgie.

Il faut, en premier lieu, parler des premières lectures de l'enfance. Dans sa description de la double destination de la littérature de jeunesse, Nathalie Prince détaille aussi les caractéristiques de la lecture conjointe. Ce mode de lecture est sans doute l'un des premiers, si ce n'est le premier, que l'enfant met en pratique afin d'accéder au contenu d'un livre. Il implique une division du lecteur en deux acteurs complémentaires : d'une part le « lecteur-auditeur », rôle attribué à l'enfant, et d'autre part le « lecteur-liseur¹ », qui désigne l'adulte (ou du moins la personne en mesure de lire pour l'enfant). Les premières lectures de l'enfant, nous dit Prince, « implique[nt] la compétence d'un lecteur à voix haute », ce à quoi elle ajoute :

Le moment de la lecture se vit à plusieurs, notamment en ce qui concerne la littérature enfantine [...]. La littérature de jeunesse ne suscite pas de lectures immédiatement solitaires et silencieuses. Elle est volubile, diserte, bavarde. La lecture devient polyphonique² [...].

La lecture de l'enfance, autrement dit, repose simultanément sur un échange de voix et sur un rapport d'interdépendance entre un « racontant » (le lecteur-liseur) et un « écoutant » (le lecteur-auditeur). Le parallèle avec le conte littéraire est frappant.

Précisons avant toute chose que nous ne cherchons surtout pas à dire que les contes littéraires seraient racontés selon un modèle visant à reproduire une situation de lecture conjointe entre un enfant et son parent. Il s'agit encore moins de formuler un argument visant à dire que le genre du conte littéraire serait un genre relevant exclusivement de la littérature de jeunesse. Notre propos, ici, a plutôt pour objectif de révéler l'existence d'un parallélisme clair entre l'interaction auteur/lecteur de nos contes littéraires et celle qui caractérise les premières lectures de l'enfance. De ce parallélisme se dégage selon nous l'idée qu'une part du plaisir ressenti par le lecteur du conte littéraire viendrait d'un écho régressif, renvoyant aux premières expériences de lecture où il adoptait déjà la posture d'« écoutant ». L'interaction simulée à l'intérieur des contes littéraires, autrement dit, aurait pour propriété d'atteindre « le noyau d'enfance³ » enfoui en chaque

1 Prince, *op. cit.*, p. 191.

2 *ibid.*, p. 180.

3 Pierre Péju, *La Petite fille dans la forêt des contes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 36.

adulte et de rappeler au lecteur une expérience antérieure, marquée par un sentiment de désir¹.

Par-delà les lectures de l'enfance, il nous semble aussi voir dans l'interaction énonciative du conte littéraire un renvoi plus lointain vers la pratique de la lecture naïve. Selon Jean Onimus, ce type de lecture n'est en réalité pas si éloigné de celle de l'enfance. Là encore, elle se caractérise par le plaisir qu'elle procure au lecteur :

[La lecture naïve est] celle qui marque, celle qu'on n'oublie pas. C'est celle des enfants mais c'est aussi, et cela jusque dans l'âge mûr, la découverte imprévue, le hasard heureux, la subite révélation [...]. De ces premières lectures on garde la nostalgie ; aucune approche savante, plus tard, ne procurera pareil plaisir².

Le double sens de l'expression « première lecture » doit être souligné ici. La lecture naïve désigne en effet autant celle effectuée par l'enfant que celle réalisée plus généralement au premier contact d'un texte. Onimus voit dans la lecture naïve une nostalgie qui vient des premières découvertes qu'elle procure. Un texte n'est lu pour la première fois qu'à une seule reprise, c'est ce qui rend la lecture naïve aussi précieuse. À ce titre, le conte littéraire semble justement être un genre qui cultive ce plaisir de l'imprévu et de la révélation. L'abondance d'interventions et l'attitude du narrateur ne font en effet sens que dans une situation où le récit est raconté pour la première fois. Ainsi, à chaque lecture de texte, le lecteur doit se projeter comme nouveau destinataire d'un récit qu'il devrait ne pas connaître. Bien que sa lecture puisse être « savante », comme le formule Onimus, c'est-à-dire critique, le texte et son mode d'énonciation interactif semble toujours le tirer malgré lui vers l'expérience (et le plaisir) d'une lecture naïve.

Pour Onimus, la lecture naïve est en fait un type de lecture qui renvoie nécessairement au passé, au souvenir. Elle évoque une temporalité perdue qu'aucune autre lecture, aussi minutieuse soit-elle, ne peut ressusciter :

1 Michel Butor, *Répertoire III*, Paris, Ed. de Minuit, 1970, p. 259.

2 Onimus, *op. cit.*, p. 120.

C. Un interlocuteur attendu et désiré

Quand plus tard on lit par métier, en vue du compte-rendu ou de l'information, vite, en « diagonale », pour se faire une idée... et qu'on se souvient des lentes ou lourdes lectures d'autrefois, on a l'impression que le même mot recouvre des choses différentes. Maintenant on se contente de connaître ; jadis on se sentait appelé à vivre¹.

La lecture « mature », expérimentée, serait ainsi une lecture réflexive, qui recherche l'efficacité. La lecture naïve, à l'inverse, peut être envisagée comme une lecture qui touche aux sensations, à l'intensité de l'expérience vécue. Pour autant, précise Onimus, la lecture naïve n'est pas superficielle, « elle reçoit » nous dit-il « plus qu'aucune autre² », ce qui explique sans doute son caractère mémorable.

Retrouver la lecture naïve impliquerait par conséquent une forme de régression pour le lecteur expérimenté, un retour aux sources qui demanderait de renoncer temporairement à la réflexion critique pour renouer avec une forme de pulsion vitale instinctive. Citant tour à tour Vincent Jouve, Charles Grivel et Marthe Robert, pour qui la lecture implique un retour à l'enfance, Nathalie Prince voit justement dans la lecture de fiction une « [mise] à niveau de crédulité originelle » de la part du lecteur. De ce constat, elle établit une connexion directe entre l'expérience provoquée par la découverte de la fiction et la littérature de jeunesse :

La littérature de fiction, si elle suppose un lisant aussi crédule, est en quelque sorte toujours de près ou de loin une littérature pour la jeunesse puisque « le support de la crédulité du lecteur, c'est l'enfant qui a survécu dans l'adulte³ »⁴.

Lire de la fiction reviendrait donc à renouer avec son existence passée, à redevenir ce que l'on n'est plus de manière à pouvoir ressentir à nouveau, même de manière imparfaite, le plaisir de croire à ce qui est raconté et aussi à jouer le rôle d'« écoutant ».

À en croire Prince, cette régression ne concerne toutefois pas seulement le lecteur. En fait, la littérature de jeunesse, à laquelle nous sommes tentés d'ajouter toute forme de pratique littéraire impliquant une interaction entre « racontant » et « écoutant » (clé de

1 *ibid.*, p. 123.

2 *ibid.*

3 Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 85.

4 Prince, *op. cit.*, p. 196.

voûte du conte littéraire), retrouve aussi par sa « fantaisie » et « l'affolement de la double lecture » ce que Prince appelle « la jeunesse de la littérature » :

La lecture semble redevenue une affaire publique, un objet de partage et de communication. Jusqu'au Moyen Âge, en effet, le texte est un espace sans pause, fourmillant de lettres juxtaposées, sans ponctuation, ni retrait, une succession *quasi* illisible de signes, un *scripto continua* qui interdit la lecture silencieuse. Il faut épeler, dire les lettres, articuler les mots pour faire jaillir du sens. C'est l'oreille qui dit le texte, et non pas l'œil¹.

Par l'interaction simulée entre la figure de l'auteur et celle du lecteur, le conte littéraire renoue donc avec une triple nostalgie : celle du retour à l'enfance, celle des premières lectures, et celle, fortement idéalisée dans le romantisme, des anciens temps.

En cela, la lecture du conte littéraire ne donne pas seulement du plaisir au lecteur car elle lui sert une histoire, mais aussi car elle l'incite à adopter la posture profondément satisfaisante de « celui à qui on raconte ». Dans le contexte romantique, occuper ce rôle est même doublement plaisant dans le sens où il encourage le lecteur à renouer avec sa sensibilité et à renoncer à une approche trop réflexive ou analytique, jusqu'alors imposée par la littérature classique. En miroir du poète romantique, le lecteur a ainsi l'impression de vivre une expérience de réception naturelle, instinctive et immédiate qui sollicite ses sens plus que son esprit. C'est semble-t-il à cette réception sensible que vont principalement se fier les critiques russes au cours des années trente et quarante afin de mesurer la *skazočnost'* (la « valeur conte ») d'une œuvre².

On ne peut toutefois se plaire à jouer le rôle de « celui à qui on raconte » sans personne pour raconter au départ. De cette dépendance du lecteur, la figure auctoriale tire un bénéfice évident. Son statut d'interlocuteur « racontant » ne le rend, en effet, pas seulement attendu, mais l'érige également comme le garant exclusif du plaisir du lecteur.

1 *ibid.*, p. 187.

2 Cette idée n'est encore qu'une conjecture, nous pensons surtout au commentaire de Belinskij à propos des contes de Puškin et de Eršov, dans lesquels il dit ne pas trouver « l'esprit » ou « l'odeur » (дух) russe : « В вашей сказке будут русские слова, но не будет русского духа, и потому, несмотря на мастерскую отделку и звучность стиха, она нагонит одну скуку и зевоту. » (В. Г. Белинский, « Конек-горбунок. Русская сказка. Сочинение П. Ершова » (1835), *Полное собрание сочинений: В 13 томах*, Изд-во АН СССР, М., 1954, Т. 1, С. 150-151.)

C. Un interlocuteur attendu et désiré

L'auteur de conte littéraire susciterait donc du désir chez le lecteur, car ce dernier verrait en lui une source importante de plaisir. En faisant mine de ne pas connaître parfaitement le récit, de le raconter avec des lacunes, ou même de ne pas vouloir vraiment le raconter, l'auteur est reçu à première vue par le lecteur comme une figure partiellement déçue, maladroite, imparfaite, qui s'inspire d'autres histoires entendues ailleurs pour produire la sienne. Ce masque, toutefois, tombe rapidement, dans la mesure où par sa façon de contrôler le flux du récit, et donc de satisfaire ou non le lecteur, l'auteur démontre en réalité l'étendue de ses « pleins pouvoirs¹ » sur la totalité du texte qu'il produit. En conclusion, de l'interaction mise en scène entre l'instance émettrice et l'instance réceptrice, la figure auctoriale tire une nouvelle forme de mise en valeur qui achève de consacrer son existence autour de son œuvre. Cette érection, comme l'explique Feuillebois, lui est nécessaire afin de s'affirmer sur une scène littéraire où « il y a urgence à se constituer une image² ». Dans cette quête, le conte littéraire semble se présenter comme un support idéal.

1 Nous reprenons l'expression de Feuillebois, *op. cit.*, p. 36.

2 *ibid.*, p. 29.

Chapitre 3. Lire le conte littéraire russe aujourd'hui

A. Le poids du canon littéraire

Pour cet ultime chapitre, nous proposons de nous livrer à une réflexion autour de la pratique actuelle de la lecture des contes littéraires russes de la période romantique. À présent que nous sommes arrivés au terme de notre analyse approfondie des textes de notre corpus ainsi que des mécanismes de réception à travers l'étude de la figure du lecteur et de l'auteur, il semble en effet temps de prendre du recul et de nous interroger plus largement sur ce que lire un conte littéraire dans le contexte contemporain implique.

Par rapport à la période romantique, le contexte actuel hérite d'une histoire au cours de laquelle les contes qui nous occupent ont tous suivi différentes trajectoires en termes de réception. Outre les rééditions papier, certains ont par exemple connu un rayonnement multimédia par le biais d'adaptations dans d'autres sphères artistiques (comme le dessin animé durant la période soviétique) et, à ce titre, servent encore d'inspiration à l'heure actuelle¹. D'autres, à l'inverse, ont fini par être oubliés, ou sont désormais relégués à quelques rares études réservées aux réseaux scientifiques. Nous héritons, autrement dit, d'un corpus profondément hiérarchisé, façonné par des années de réception et de pratique de la littérature.

¹ Le *Cheval Bossu* a par exemple fait l'objet d'une adaptation au cinéma en 2021, par le réalisateur Oleg Pogodin.

Pour rappel, la réalisation de la présente étude repose sur une méthodologie centrée sur l'analyse textuelle. Notre approche du genre du conte littéraire s'est donc faite avec un postulat explicite : privilégier le texte avant le discours critique dont il fait l'objet, afin d'établir un corpus sur d'autres bases que celles données par le canon littéraire russe, qui place notamment Puškin au premier rang des auteurs de contes.

Cette approche a présenté pour avantage de faciliter la réalisation d'une analyse croisée des différents textes sélectionnés, sans que celle-ci ne soit limitée par la rigidité d'un schéma pyramidal. Notre méthodologie a notamment permis de désactiver tout réflexe de centralisation et de consécration d'une poignée de textes d'ordinaire érigés comme exemplaires du genre par rapport aux autres textes, quant à eux constamment relégués à la périphérie. Le renoncement au renvoi systématique aux textes (ou auteurs) de « référence » a également eu pour atout de remplacer un rapport descendant entre les œuvres (semblable au rapport entre le modèle et la copie) par un dialogisme intertextuel dans lequel les contes se répondent entre eux sans qu'aucun ne prenne autorité sur les autres. Cette dynamique, selon nous, est représentative du genre : hétérogène et multilatéral.

Notre méthodologie ne doit pas néanmoins nous faire oublier le canon dans lequel les textes de notre corpus s'inscrivent. Cette histoire de la littérature reste, en effet, pour le genre du conte littéraire russe romantique, une vitrine indiscutable, et en ce sens les ouvrages qui relèvent la tâche ambitieuse de raconter cette histoire figurent comme le témoin parfait de la place occupée par le genre dans l'ensemble du canon, et donc de la valeur prêtée par le discours de référence à leur existence et réception. Le pragmatisme conduisant à admettre que ces « histoires de la littérature russe » ne peuvent strictement tout restituer, l'établissement de leur contenu passe nécessairement par une phase de sélection, qui privilégie les informations considérées comme historiques, significatives, majeures par rapport à celles vues comme secondaires, de moindre importance. Si par conséquent, dans notre étude, nous nous refusons à adhérer à une forme de hiérarchie entre les textes, on ne peut simplement nier le fait que le discours officiel dans lequel s'inscrivent ces mêmes œuvres repose sur un classement vertical, ce qui joue nécessairement un rôle crucial dans leur réception.

Dans son *Esthétique de la réception*, Jauss présente le processus de réception comme un phénomène fluctuant, dont les modalités dépendent du contexte dans lequel il prend place. Le déplacement de l'horizon d'attente est notamment un paramètre à prendre en compte dans les modifications de l'accueil de l'œuvre par son public : la publication d'une œuvre originale sur la scène littéraire entraîne, en effet, selon Jauss, un déplacement des codes conventionnels, dans la mesure où sa parution installe un nouveau standard, lui-même appelé à être remplacé lors de l'arrivée d'une nouvelle œuvre innovante. Jauss revendique ainsi une approche diachronique de la réception, c'est-à-dire du point de vue de son évolution dans l'histoire :

Déjà l'accueil fait à l'œuvre par ses premiers lecteurs implique un jugement de valeur esthétique, porté par référence à d'autres œuvres lues antérieurement. Cette première appréhension de l'œuvre peut ensuite se développer et s'enrichir de génération en génération, et va constituer à travers l'histoire une « chaîne de réceptions » qui décidera de l'importance historique de l'œuvre et manifestera son rang dans la hiérarchie esthétique¹

L'historien de la littérature, nous dit Jauss, en plus d'étudier cette « chaîne de réception » dans son ensemble ou par le biais des étapes qui la constituent, doit lui-même être conscient qu'il s'inscrit dans cette continuité. La temporalité qu'il occupe fait alors office d'« aboutissement » provisoire de la chaîne de réception, jusqu'à ce que l'histoire de la littérature ne le dépasse.

Jauss voit ainsi dans le processus de réception une dynamique à plusieurs vitesses. Il explique que la réception d'une œuvre peut prendre plus de temps que pour une autre, selon que le public trouve en elle une solution satisfaisante à un problème qui l'occupe ou pas. C'est ainsi qu'après être longtemps passée inaperçue, une œuvre peut réapparaître, car elle suscite un effet nouveau qui ne pouvait s'exprimer dans un contexte différent. Ce changement d'accueil peut aussi s'appliquer dans le sens inverse, c'est-à-dire lorsqu'une œuvre est mise à l'écart, car considérée comme épuisée, convenue. Pour Jauss, un regard nouveau du lecteur permet de « rouvrir l'accès » à une œuvre tombée dans l'oubli. Nous comprenons par là que le fait qu'un texte soit relégué ou mis à l'écart au sein du canon littéraire n'est pas synonyme d'absence de valeur

1 Jauss, *op. cit.*, p. 50.

esthétique ou de vacuité littéraire ; il existe simplement plusieurs vitesses de réception pour les différentes œuvres.

En exposant ainsi sa vision, Jauss s'attaque frontalement aux canons littéraires, qui ont tendance à figer le statut d'une œuvre au fil du temps, c'est-à-dire à automatiser sa réception, en disant comment ladite œuvre doit, ou mérite, d'être reçue. Le canon se construit aussi beaucoup sur la figure de l'auteur, dont la notoriété représente un facteur déterminant de la réception d'une œuvre¹. Dans les « Histoires de la littérature russe », cela est d'autant plus vrai que la grande majorité sont organisées à la manière d'un catalogue, croisant chapitres thématiques et chapitres consacrés aux « principaux » auteurs.

À propos de ces ouvrages de référence, Catherine Géry réalise un tour d'horizon éloquent de la façon dont le canon littéraire russe y est présenté, construit et mis en scène. Dès les premières lignes de son article, elle insiste sur le caractère consécateur du discours général, polarisé autour d'une poignée d'auteurs érigés comme « figures totémiques » d'une « grande » littérature incarnée par ses « illustres » écrivains :

Pour qui est quelque peu familier de la littérature russe, la vénération qui entoure les écrivains entrés dans la catégorie des « Classiques » et les valeurs patrimoniales conférées à leurs œuvres ne manquent pas d'être frappantes. Nul pays ne célèbre plus que la Russie ses « grands » écrivains, réunis sous l'appellation générique de *klassika* (la littérature ou les auteurs classiques du XIX^e siècle) ; et inversement, nul pays ne semble avoir si profondément oublié ses écrivains « secondaires » ou périphériques².

Catherine Géry est ainsi amenée à dresser un bilan à partir de différents manuels ou « Histoires de la Russie » servant encore aujourd'hui de référence à l'enseignement et à l'introduction de la littérature russe du XIX^e au public contemporain. Elle y relève un discours à caractère « ethnocentrique », « anthologique » et « hagiographique » qui participe à l'élaboration et à l'entretien d'un « culte » autour de la figure de certains écrivains, Puškin en tête de liste. Par un tel constat, nous comprenons que le discours de

1 Couturier, *op. cit.*, p. 26.

2 Catherine Géry, « Les Classiques face aux pouvoirs ou une petite histoire de la construction, de la déconstruction et de la reconstruction du canon littéraire russe », *Slavica Occitania*, Toulouse, Université de Toulouse, n°44, 2017, p. 287.

ce type d'ouvrages se construit globalement en circuit fermé, c'est-à-dire sur l'emploi d'un même lexique, d'une même syntaxe, dans un contexte de répétition aux allures de mimétisme, elle-même motivée par une adhésion aveugle des apprenants qui deviennent à leur tour des enseignants.

Dans le cadre d'une étude portant sur un corpus constitué de contes littéraires russes de la période romantique, le poids de ce canon et de ce mode de discours se fait particulièrement sentir.

Sa répercussion principale se manifeste dans une focalisation excessive autour des contes de Puškin par rapport aux autres auteurs, ce qui entraîne un important déséquilibre au sein du corpus construit. Celui-ci est en effet contraint de s'organiser selon un schéma pyramidal qui, comme nos observations tendent à le démontrer, porte préjudice à des textes qui peuvent en réalité tout à fait prétendre à une mise en avant équivalente à celle des contes les plus « grands ». La verticalité apportée par la logique canonique a aussi pour effet d'encourager une méthodologie de construction de corpus allant du centre vers la périphérie ; une base selon nous contestable, dans la mesure où placer les contes de Puškin comme point de départ du genre n'est pas pleinement représentatif de l'histoire du développement du genre.

Afin de donner une illustration plus concrète du poids exercé par le discours autour du canon littéraire russe dans la réception du genre du conte littéraire, nous nous sommes livré à une expérience simple. Nous avons réuni deux « anthologies » de référence de l'histoire de la littérature russe (celle française en plusieurs tomes des éditions Fayard¹, et celle russe en trois tomes réalisée sous la direction de Valentin Korovin²) en plus d'un dictionnaire biobibliographique en deux tomes, dirigé par Petr Nikolaev³. À partir de cet échantillon, nous avons tenté de quantifier la place qu'y

1 Plus précisément les deux volumes portant sur le XIX^e. Ces ouvrages, en français, réunissent des textes russes traduits et d'autres directement rédigés en français :

Efim Ètkind et al., *Histoire de la littérature russe, Le XIXe siècle, 1. L'époque de Pouchkine et de Gogol*, P., Fayard, 1996.

Efim Ètkind et al., *Histoire de la littérature russe, Le XIXe siècle, 2. Le temps du roman*, P., Fayard, 2005.

2 В. Коровин, *История русской литературы XIX века. В 3-х частях*, М., Владос, 2005.

3 П. Николаев и др., и др., *Русские писатели, Биобиблиографический словарь*, М., Просвещение, 1990.

occupaient les contes littéraires de notre corpus, et, dans une plus grande mesure, le genre dans son ensemble.

S'il faut d'abord tirer une observation globale de cette expérience, il s'agirait pour nous de dire que dans les ouvrages sélectionnés, le conte littéraire pourrait en principe être considéré comme complètement invisible, dans la mesure où il n'est jamais nommé comme tel. On parle bien parfois de « contes », mais jamais de « contes littéraires » :

Bien des années après que le groupe d'Arzamas se fut dispersé, Žukovskij transposa son expérience du récit versifié à tonalité ironique ou sérieuse sur le terrain des contes. [...] Žukovskij rédigea son *Conte du tsar Berendej* à partir des notes prises par Puškin écoutant le récit de sa nourrice, Arina Rodionovna. Le conte de Žukovskij *La Princesse endormie* est une réécriture du conte de Charles Perrault¹.

L'extrait que nous avons choisi de citer ici peut selon nous être considéré comme représentatif du type de discours que l'on trouve dans ces ouvrages lorsqu'il est question de contes littéraires, à savoir un discours généralisant, ponctué de raccourcis, de références à Puškin, et comportant même des informations contestables, *La Tsarevna Endormie* se rapprochant plus du texte publié par les Grimm (de qui, pour rappel, Žukovskij tire aussi son *Tulipier*) que de celui de Perrault.

Il faut selon nous voir derrière ce discours lacunaire et maladroit le signe d'une mauvaise appréciation du genre du conte littéraire, voire même d'une méconnaissance de ce dernier, et donc d'une incapacité à manipuler les textes qui relèvent de ce genre en tant que tels. À défaut de disposer de meilleurs outils, les auteurs de ces ouvrages ont recours à des formulations inadaptées, qui donnent dès le départ une image approximative des textes et complexifie grandement leur rattachement au corpus du genre du conte littéraire. Un signe plus éloquent encore de la difficulté à relier les différents textes entre eux s'observe quelques lignes plus loin, après l'extrait cité. Lors de la mention de *La Guerre des souris*, le texte, pourtant qualifié de conte par son auteur, est en effet qualifié de « poème narratif », le rattachant à un genre différent des autres contes de Žukovskij. Comme nous le verrons, ce n'est pas le seul cas de « ré-étiquetage générique » que l'on peut trouver. Dans le cas de l'anthologie des éditions

1 Efim Ètkind et al., *L'époque de Pouchkine et de Gogol*, op. cit., p. 171.

Fayard, difficile en revanche de savoir à qui, entre l'auteur et le traducteur, nous devons ces imprécisions.

Si nous entrons dans le détail, maintenant, nous constatons que parmi la foule d'informations données, au moins une petite majorité des œuvres de notre corpus sont mentionnées. Ces mentions, toutefois, ne sont pas du tout uniformes, en termes de volume textuel occupé, ou de profondeur d'analyse. Certains contes sont à peine mentionnés, quand d'autres (seulement ceux de Puškin, en réalité) font l'objet d'une page pleine, par exemple. Ce type de répartition inégale s'observe de manière équivalente dans chacun des trois ouvrages.

En recoupant les différents cas de figure, nous parvenons à aboutir à un état des lieux à partir duquel nous pouvons déterminer ce qui fait qu'un conte littéraire est mentionné, ou non. Une liste de critères implicites se dessine en effet à mesure que l'on repère les différents contes disséminés dans les ouvrages observés. Cette liste peut être divisée en deux.

Tout d'abord, un conte littéraire a bien moins de chances d'être mentionné quand son auteur est moins renommé qu'un autre. Ce critère de premier ordre découle naturellement de la méthodologie « aucto-centrée » mise en place pour organiser ces ouvrages anthologiques. Un auteur considéré comme plus important qu'un autre se verra naturellement consacrer un plus grand volume textuel. S'il a écrit un ou des contes, ceux-ci ont nécessairement plus de chances d'être mentionnés que ceux d'un auteur « mineur », pour lequel on réserve moins d'espace textuel. Ensuite, dans le cas où un auteur a écrit d'autres œuvres, et qu'au moins l'une d'elle jouit d'une certaine notoriété aux yeux de la critique, celle-ci est toujours mise au premier plan. L'espace dédié à l'auteur est donc principalement consacré à présenter sa vie et une de ses œuvres « majeures » (qui n'est jamais un conte littéraire, à l'exception du *Cheval bossu* sur lequel nous reviendrons). À défaut d'une « grande » œuvre, si l'auteur de conte littéraire a également produit des textes relevant d'un genre plus « prestigieux¹ », comme le poème, ou plus simple à identifier, comme le roman, ces derniers sont aussi priorités par

1 Dans *Les Règles de l'art*, Bourdieu parle d'une « hiérarchie des genres » qui impliquerait la poésie, le roman et le théâtre. Selon lui, ce classement peut changer selon s'il est basé sur le profit commercial du genre ou sur le poids de son « crédit symbolique », c'est-à-dire son prestige. Bourdieu, *op. cit.*, p. 165-168.

rapport au conte. L'exemple le plus représentatif de ces deux situations (focalisation autour de l'œuvre ou du genre) serait celui des *Nuits Russes* d'Odoevskij, toujours priorisées par rapport aux *Contes bigarrés*, eux-mêmes priorisés par rapport aux contes pour la jeunesse, jamais mentionnés. Ce phénomène de focalisation de l'attention provoqué par les *Nuits Russes* s'observe bien dans le passage suivant, tiré de l'anthologie moscovite de 2005 :

В сознании автора его литературные опыты в фантастическом и жизнеподобном образных планах складывались в циклы, часть из которых была осуществлена («Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейко», «Русские ночи»). Книга «Русские ночи» включает в себя наиболее значимые произведения 1830х годов, в том числе фантастические, и по праву считается энциклопедией русского романтизма.

Cette mention d'Odoevskij nous conduit au dernier critère de sélection, qui, pour un conte littéraire, réduit les chances d'être mentionné : son appartenance explicite à la littérature de jeunesse. Le cas d'Odoevskij, dont l'œuvre composite s'adresse en partie aux enfants, est éloquent, dans la mesure où son importante production d'œuvres pour la jeunesse est systématiquement passée sous silence. Seule *La Tabatière* est évoquée, une unique fois, mais c'est pour servir d'exemple à la « prose fantastique », pour laquelle Odoevskij fait souvent office de représentant.

Les trois premiers critères sont le résultat d'un choix d'ordre économique. À défaut de pouvoir tout dire de tous les auteurs, l'approche de l'anthologie veut que l'on se concentre sur ce qui est jugé comme essentiel, comme étant le plus important. Il faut pour cela établir un classement implicite, et il semble que, de ce point de vue, les contes littéraires se situent généralement tout en bas de l'échelle, noyés sous une quantité d'autres titres, face auxquels ils n'ont presque aucun poids.

Le dernier critère, qui porte sur l'appartenance de l'œuvre à la littérature de jeunesse, repose moins sur un choix économique que sur un jugement de valeur dont souffre la littérature de jeunesse en général, et pas uniquement dans le canon littéraire russe.

Que faut-il, alors, pour qu'un conte littéraire soit au moins évoqué ? En miroir au premier critère donné, la notoriété de l'auteur joue évidemment un rôle prépondérant. Si

celui-ci est considéré comme étant de premier plan, son corpus a plus de chances d'être présenté de manière exhaustive, y compris les contes qu'il a pu écrire. Hormis ce paramètre, il semble qu'un conte littéraire a également plus de chances d'être mentionné lorsqu'il peut servir à illustrer une information d'ordre thématique. Dans le passage cité plus haut, les contes de Žukovskij, par exemple, sont évoqués quand il est question de ses expérimentations autour de la métrique dans ses poèmes. De la même façon, les contes d'Odoevskij sont généralement utilisés pour donner un exemple d'écrit relevant du genre fantastique. Le plus souvent, néanmoins, le conte littéraire est au moins évoqué lorsque le sujet du discours porte sur l'intérêt des auteurs pour le folklore et la culture populaire. Quand il ne s'agit pas d'un sujet thématique, on voit que le conte littéraire peut sinon être employé comme un marche-pied permettant d'embrayer sur une œuvre présentée comme plus importante. Le *Cadavre sans propriétaire* d'Odoevskij est ainsi cité de manière explicite pour mettre en avant *Le Nez* de Gogol :

[L']*Histoire d'un corps sans vie dont on ne connaissait pas le propriétaire*, récit relatant la découverte du cadavre d'un inconnu et les démarches de son « titulaire » pour le récupérer, annonce la situation absurde du *Nez* de Gogol, à ceci près que le pur alogisme du récit gogolien est ici désamorcé par l'état d'ébriété du fonctionnaire que vient trouver le titulaire du cadavre¹

Certains contes littéraires ont, enfin, pour particularité d'être cités après avoir fait l'objet d'une sorte de « ré-étiquetage générique », qui consiste à les définir par un genre moins problématique à identifier, et en ce sens sans doute plus adapté au discours canonique généralisant. Outre *La Guerre des souris*, évoquée plus tôt, mentionnons également l'exemple de *Princesse Miluša*, qualifiée de « poème épique » ou de « poème-conte (*poëma-skazka*²) » (terme faisant écho à celui parfois utilisé pour désigner *Ruslan et Lûdmila*), ou encore *L'Oiseau de feu*, lui aussi désigné comme « poème épique », ou plus simplement « œuvre théâtrale (*dramatičeskoe proizvedenie*³) ». Fait notable, le texte de Katenin et celui de Âzykov sont tous deux décrits selon la même stratégie, consistant à les désigner comme « poèmes épiques »

1 Efim Ètkind et al., *L'époque de Pouchkine et de Gogol*, op. cit., p. 468.

2 Николаев, op. cit., c. 333.

3 Николаев, op. cit., c. 437.

À noter que le *Conte du Sanglier* est mentionné juste avant sous l'étiquette de conte, ce qui donne un exemple typique de la dislocation du corpus de contes littéraires dans le discours historique de la littérature russe.

avant d'ajouter la mention vague et approximative « inspiré de certains motifs de contes merveilleux », censée suffire à donner une idée générale du contenu de l'œuvre et de son style.

Ainsi, pour qu'un conte littéraire trouve une place au sein des ouvrages anthologiques sélectionnés, il semble finalement qu'il y ait besoin d'un prétexte externe, qui puisse justifier sa mention. Le genre du conte littéraire n'apparaît donc pas comme un motif suffisant pour rendre visible une œuvre au sein de la masse d'informations du discours de référence.

À en juger par leur sous-représentation au sein des ouvrages de référence sur l'histoire de la littérature russe, les contes littéraires semblent finalement relégués au statut d'œuvres transitoires du canon littéraire russe. Ni fondamentaux, ni source de débats, les contes littéraires semblent n'être que des écrits « de passage » pour leurs auteurs, une production périphérique qui n'a vraiment de valeur que dans la mesure où elle contribue indirectement à l'élaboration des « grandes » œuvres de la littérature russe. C'est à croire que le conte littéraire serait un genre relevant purement de l'anecdote. L'exemple le plus frappant de cette dévalorisation se trouve selon nous dans le chapitre des éditions Fayard consacré à la vie et l'œuvre de Nekrasov. Son conte *Baba-Âga*, en plus d'être à peine cité, y est en effet présenté (avec les autres premières productions du poète) comme écrit presque à contrecœur, produit par Nekrasov seulement pour pouvoir se payer de quoi manger :

Il ne restait au jeune homme qu'une solution : faire de l'écriture son gagne-pain. Nekrasov accepta alors d'écrire, pour un salaire de misère, des drames et des vaudevilles destinés au public peu exigeant du théâtre Alexandra ; il écrivit des petits récits en vers, chronique de la vie citadine ; des contes en vers reprenant des sujets du folklore, et même des slogans rimés pour les affiches du musée de cire¹.

Il faut néanmoins reconnaître à l'anthologie francophone le mérite de dire que Nekrasov a écrit des contes, détail absent du dictionnaire biobibliographique, qui mentionne à la place quelques titres de vaudevilles et feuilletons :

1 Efim Ètkind et al., *Le temps du roman*, op. cit., p. 357.

A. Le poids du canon littéraire

Литературный талант Некрасова подмечает издатель театрального журнала «Репертуар и пантеон» Ф. А. Кони. Не без его поддержки Некрасов пробует силы в театральной критике, но обретает популярность как автор стихотворных фельетонов («Говорун», «Чиновник») и водевилей («Актер», «Петербургский ростовщик¹»).

Selon nous, isoler les différents passages consacrés aux contes littéraires de notre corpus du reste de la masse d'informations recueillies dans ces ouvrages pourrait finalement permettre d'avoir une idée concrète de ce que serait un discours canonique propre au genre du conte littéraire.

Compte-tenu de la présence écrasante que lui procure le volume textuel considérable qui lui est consacré, Puškin se présente par exemple naturellement comme le plus important des auteurs de contes littéraires russes. L'attention portée par la critique à l'ensemble de son œuvre se reporte en effet clairement sur ses contes qui jouissent, par rapport aux autres, de l'avantage d'être au moins toujours cités et présentés. Eux aussi, à certains égards, sont en réalité présentés superficiellement par rapport à d'autres œuvres « plus importantes » du poète, comme *Eugène Onéguine*, néanmoins l'espace ouvert par le seul nom de Puškin fait qu'en comparaison des autres contes littéraires écrits à la même période, les siens disposent d'une vitrine grandement avantageuse, qui contribue à entretenir leur visibilité, et donc leur réception.

D'autres auteurs tels que Pogorel'skij, Somov, Odoevskij ou Žukovskij, restent malgré tout indéniablement présents au sein du canon. Ils doivent toutefois cette visibilité plus à leurs autres œuvres (*Les Sorcières de Kiev*, *Le Double*, *Les Nuits Russes...*) qu'à leurs contes littéraires, brièvement mentionnés, dans la majorité des cas.

Pour les auteurs comme Katenin, Âzykov ou Nekrasov, c'est-à-dire ceux dont le conte ne représente qu'une faible proportion de l'œuvre générale, le conte littéraire est généralement à peine mentionné, voire même complètement écarté, comme nous l'avons vu pour Nekrasov. Pour ces auteurs, contrairement aux précédents, il s'agit d'informer qu'à un certain moment de sa vie l'écrivain s'est intéressé aux motifs des contes, ou plus largement au folklore.

1 Николаев, *op. cit.*, с. 68.

Le cas de Dal' et de Lermontov n'est pas très éloigné, dans la mesure où leurs contes semblent servir de preuve de leur intérêt plus général pour le folklore (respectivement russe et perse). Néanmoins on constate, en particulier dans le cas de Dal', que dès que le discours s'intéresse au folklore, l'attention est rapidement réorientée vers Puškin, présenté comme la figure représentative, voire l'initiateur de l'intérêt pour le folklore au cours de la période romantique¹.

Quant à Eršov, il est celui que le discours canonique général malmène le plus. En l'absence d'une autre œuvre pouvant justifier sa place, la visibilité de cet auteur au sein du canon dépend directement de celle de son conte. Or comme tend à le montrer son absence notable de l'anthologie française, y compris dans le chapitre consacré à l'usage du folklore dans la littérature écrite, la centralisation marquée du discours portant sur le conte autour de la seule figure de Puškin entraîne la mise à l'écart de textes pourtant très connus et appréciés, à l'instar du *Petit Cheval bossu*. Avec Eršov, Zontag est elle aussi largement ignorée. Plus encore, comme en fait part Catherine Géry, l'autrice est en fait complètement absente de tous ces ouvrages. Cette invisibilisation, aussi contestable soit-elle, peut s'expliquer : d'une part, ses contes s'inscrivent, comme nous venons de le voir dans un genre peu mis en avant, ensuite, le fait qu'ils relèvent de la littérature de jeunesse les conditionnent à une partie spécifique de la littérature, et enfin, on peut légitimement imaginer que son statut de femme a pendant un temps été défavorable à son rayonnement.

En conclusion, la place occupée par les contes littéraires au sein de l'« Histoire de la littérature russe » nous incite à envisager le genre comme un genre « récessif » (à l'image d'un gène récessif), dans le sens où sa visibilité sur la scène littéraire semble dépendre radicalement du discours dans lequel il s'insère. À côté des « grands » auteurs et des œuvres « classiques », ainsi que des genres connus comme le roman, l'importance du genre du conte littéraire pour la littérature russe demande selon nous à être davantage étudiée pour être mieux valorisée.

La problématique principale, selon nous, ne réside toutefois pas tant dans la discrétion du conte littéraire au sein des ouvrages de référence, mais plutôt de l'impact

1 Une citation tirée de l'anthologie de Korovin, dans le chapitre consacré à Pouchkine et ses contes, est à ce propos éloquent : « Пушкинские сказки – воплощение народного духа. »

A. Le poids du canon littéraire

que ce dernier a dans le discours circonscrit au genre en particulier. On voit en effet dans le tour d'horizon de la littérature scientifique réalisé au seuil de notre étude que les mécanismes de récession que nous venons d'exposer sont exactement les mêmes : l'attention est captée par une figure consacrée, un auteur « majeur » dont les textes sont placés au centre et au sommet du corpus mis en place. Les autres écrivains sont quant à eux relégués à la périphérie et deviennent tributaires de l'œuvre centrale, dont ils ne deviennent que des annonceurs ou des successeurs. Restent enfin les cas marginaux, cités seulement lorsque l'espace textuel le permet et que le discours s'y prête. Entre le discours canonique général et le discours propre aux contes littéraires, toutefois, il est important de noter la place particulière occupée par Eršov, tantôt complètement éclipsé, tantôt érigé comme le digne successeur de Puškin, un constat que partage Ben Hellman dans le cadre de la littérature de jeunesse :

Dans la littérature pour adultes, Pëtr Eršov est inexistant, mais dans la littérature de jeunesse, son statut de classique surpasse même celui de Puškin. *Le Petit Cheval bossu* est l'un des livres russes pour enfants les plus populaires de tous les temps¹.

Quelle attitude adopter, alors, face à un tel constat ? Dans le cas des textes et du genre qui nous occupent, renoncer aux a priori et aux phrases préconstruites approximatives que l'on a tendance à rencontrer dans les ouvrages historiographiques de référence (comme par exemple dire que Puškin a « mis en vers des contes appartenant au répertoire universel² ») constitue selon nous une première étape indispensable en vue d'un changement de regard sur le conte littéraire et sa place au sein de la littérature russe. Selon nous, ces raccourcis discursifs doivent être employés avec précaution, car ils nous semblent trop fondés sur une vision idéalisée et imprécise du conte, et contribuent activement à donner au conte littéraire l'aspect d'un genre vague, éparpillé et dépourvu d'épaisseur.

Ce renoncement aux tournures réductrices (à l'instar d'« inspiré de motifs de contes merveilleux ») passe néanmoins par une prise de conscience de leur existence puis de leur vacuité. Pour cela, un double travail s'impose : déconstruire, d'une part, le discours

1 « In literature for adults, Pyotr Ershov is a nonentity, but in children's literature, his position as a classic surpasses even that of Pushkin. *The Little Humpbacked Horse* is one of the most popular Russian children's book of all time. » Hellman, *op. cit.*, p. 37.

2 Efim Ètkind et al., *L'époque de Pouchkine et de Gogol*, *op. cit.*, p. 171.

conventionnel dont fait l'objet le canon littéraire, y compris du point de vue du langage. Pour le conte littéraire russe, il ne s'agit pas simplement de repenser une approche du genre encore très centralisée autour des mêmes auteurs, mais aussi de manipuler avec plus de rigueur le lexique en lien avec le conte littéraire, de manière à rendre le rendre plus visible et moins éparse en raison d'étiquettes génériques qui ne correspondent pas. Le second travail, d'autre part, se déroule plutôt du côté du genre du conte, qui selon nous pâtit lui aussi d'un discours conventionnel dans lequel les approximations et les idées reçues sont banalisées. Pour nous, la méconnaissance générale du genre du conte se sent surtout dans les travaux non spécialisés, qui regorgent de formules maladroites et de confusions (entre conte populaire et conte littéraire par exemple) basées sur une représentation naïve et idéalisée du genre. Sans la reconnaissance du fait que le conte est un genre complexe qui ne peut se permettre trop de raccourcis, il sera difficile de donner une forme concrète au genre du conte littéraire russe de la période romantique au sein d'un discours dont il n'est pas l'objet principal, car les textes ne seront jamais désignés de la même manière. Ce réapprentissage du genre du conte passe aussi selon nous par un effort qui consiste à replacer le conte littéraire dans son statut d'*œuvre littéraire*, et mettre temporairement de côté son lien avec le conte populaire et le folklore, pour pouvoir ensuite mieux réinsérer cet aspect du genre à l'intérieur d'un horizon moins centralisé et fantasmé.

Pour qu'une réception innovante du conte littéraire russe de la période romantique soit possible, il est par conséquent nécessaire de repenser en amont notre pratique du discours, de manière à soulager le corpus de textes du poids d'un canon qui peut parfois compromettre sa visibilité. Il nous semble que le contexte actuel de la recherche autour de la littérature russe du XIX^e se prête tout à fait à ce changement de paradigme.

B. Un genre pour la jeunesse ?

On peut légitimement affirmer que dans le contexte actuel, l'enfant est conventionnellement considéré par l'opinion générale comme le premier destinataire du genre du conte (que nous parlions de contes populaires, ou littéraires).

Cette affirmation nous paraît être en tout cas au moins valable pour une grande partie des textes de notre corpus, en témoigne leur présence dans les différentes anthologies

B. Un genre pour la jeunesse ?

pour jeunes lecteurs publiées à intervalle régulier en Russie depuis plus de quarante ans¹. Ces recueils sont explicitement destinés au jeune public ; il suffit de voir les illustrations utilisées en page de couverture et à l'intérieur des livres pour comprendre que ces derniers ont été pensés pour des enfants. Dans le marché du livre actuel, ces recueils à vocation d'anthologies constituent le support principal de réédition des contes littéraires russes de la période romantique. C'est par conséquent essentiellement par ces ouvrages regroupant plusieurs textes et plusieurs auteurs que les œuvres qui nous occupent continuent d'être lues et conservent une présence active sur le marché du livre actuel.

Le lien étroit que les contes littéraires romantiques entretiennent avec la littérature de jeunesse est donc ce qui légitime et motive aujourd'hui principalement leur réédition au fil des ans. On ne les publierait non pas en tant qu'œuvres littéraires, mais plutôt en tant qu'œuvres littéraires *pour la jeunesse*, détail qui a son importance et sur lequel nous reviendrons.

Pour le moment, un bref examen des anthologies repérées permet de constater que les contes littéraires qui nous intéressent occupent généralement la même position, quel que soit le corpus que les recueils contemporains tendent à construire ou reproduire. Presque toujours placés en début de sommaire, les contes des années trente semblent en effet servir systématiquement de point d'entrée dans le genre. Cette position s'explique généralement par une organisation chronologique du recueil, mais on observe qu'à certaines occasions la chronologie est abandonnée, pour placer en ouverture du recueil tantôt les contes de Puškin, tantôt ceux d'Odoevskij. De manière générale, les contes littéraires russes de la période romantique restent néanmoins reçus, à l'échelle de tout le corpus, comme les « premiers » contes littéraires d'un ensemble de textes recouvrant

1 Ci-dessous une liste non exhaustive d'ouvrages publiés au cours de ces dernières années :
- *Сказки русских писателей*, М., Детская литература, 1980.
- *Литературная сказка пушкинского времени*, М., Правда, 1988.
- *Сказки русских писателей XIX века*, М., Дрофа-Плюс, 2004.
- *Русская литературная сказка (хрестоматия)*, М., Дрофа-Плюс, 2005.
- *Городок в табакерке, Сказки русских писателей*, М., АСТ Астрель, 2006.
- *Лучшие сказки русских писателей*, М., АСТ, 2015.
- *Сказки русских писателей*, М., Искателькнига, 2017.

soit la totalité du XIX^e siècle (avec comme point d'horizon les contes de Mamin-Sibirâk), soit le XIX^e et une partie de la période soviétique¹.

À défaut d'être vraiment rendus visibles dans le canon véhiculé par les *Histoires de la littérature russe*, nous pouvons admettre que les contes littéraires russes de la période romantique profitent au moins d'une assise relativement confortable et pérenne dans le contexte plus spécifique de la littérature de jeunesse en Russie. Cette situation a ses avantages, car elle semble au moins assurer aux textes une visibilité ainsi qu'une forme de préservation, mais elle présente aussi des limites, dans la mesure où elle fait passer le conte littéraire russe comme un genre exclusivement pensé et produit pour la jeunesse.

Le rattachement du conte littéraire romantique à la littérature de jeunesse n'est bien entendu pas le fruit du hasard. Ce n'est en effet pas sans raison qu'une partie des contes de notre propre corpus se retrouve placée en tête de liste des recueils contemporains : certains contes font véritablement office de textes fondateurs au sein de la littérature de jeunesse russe, comme le fait savoir Ben Hellman dans son impressionnante étude sur le sujet :

1829 est une année mémorable dans l'histoire de la littérature de jeunesse russe. La parution de *La Poule noire, ou le peuple souterrain* d'Anton Pogorel'skij a en fait signé la naissance d'une littérature de jeunesse russe originale. [...] L'autre conte merveilleux important de cette période, *La Petite ville dans la tabatière* de Vladimir Odoevskij, se base également sur le concept d'un monde double avec un enfant servant de lien entre les deux réalités².

Parmi l'ensemble des contes de notre corpus, néanmoins, seuls ceux d'Odoevskij, de Pogorel'skij et de Zontag peuvent être vraiment considérés comme explicitement destinés à la jeunesse, en raison de l'intitulé de leurs recueils (ou de l'œuvre pour *La Poule noire*) dans lequel la formule « pour enfants » figure de manière explicite.

1 La plus grande des anthologies citées dans la note précédente, qui date de 1980, contient par exemple des contes de Konstantin Paustovskij, publiés entre 1945 et 1948.

2 « 1829 is a memorable year in the history of Russian children's literature. The publication of Antony Pogorelsky's *The Black Hen, or the Underground Inhabitants* in fact signified the birth of an original, prominent Russian children's literature. [...] The other significant fantasy tale of the period, Vladimir Odoevsky's *The Little Town in the Snuffbox*, is also based upon the concept of a dual world, with a child functioning as the bond between the two realities. » Hellman, *op. cit.*, p. 26-30.

B. Un genre pour la jeunesse ?

Par rapport aux autres contes littéraires de la période, ces textes, hormis leur destination claire, s'illustrent surtout par leur mode d'écriture adapté au lecteur enfant, ainsi qu'à leur portée didactique, qui cible directement le besoin d'apprentissage du jeune destinataire. Nous comprenons, à leur lecture, que ces contes « pour enfants » ne sont pas seulement pensés comme un support servant à véhiculer et inculquer à l'enfant une morale masquée par une trame narrative basique (ce que l'on reprochait à l'époque aux textes antérieurs). Ils sont plutôt construits de manière à satisfaire simultanément l'appétit de lecture de l'enfant et son envie d'apprendre et de faire des découvertes (en termes de lecture, de langage, ou autour de sujets thématiques plus spécifiques).

En soulignant ainsi que ces textes sont explicitement destinés aux jeunes lecteurs nous cherchons surtout à rappeler qu'au cours de la période romantique, écrire un conte ne signifiait que très rarement écrire pour la jeunesse.

La distinction était donc nette au sein du genre. Nous savons qu'Odoevskij a su jouer sur les deux tableaux, mais le fait est que la majorité des auteurs de contes de cette époque n'avaient pas pour objectif de contribuer, comme lui ou Zontag, à l'élaboration, via leurs créations, d'une littérature spécifiquement dédiée à la jeunesse russe. Ce marché là était encore naissant. À en juger par sa présence circonscrite aux anthologies pour jeunes lecteurs, cette autonomie du conte littéraire russe par rapport à la littérature de jeunesse semble en revanche aujourd'hui s'être fortement affaiblie, surtout car la littérature de jeunesse, elle, s'est affermie. Mais cette cristallisation du genre autour de la jeunesse n'est pas un phénomène récent. Des signes précurseurs s'observent en fait déjà durant la période romantique, notamment quand Belinskij, dans son article déjà mentionné, consacré à la question des livres pour enfants, cite des contes de Puškin dont il souligne « l'accessibilité » à tout type de lecteur :

[...] давайте им некоторые из народных сказок Пушкина, как, например, «О рыбаке и рыбке», которая, при высокой поэзии, отличается, по причине своей бесконечной народности, доступностию для всех возрастов и сословий и заключает в себе нравственную идею¹.

1 Белинский, « О детских книгах », *op cit.*, с. 88.

Or comme le relève Ben Hellman¹, les contes de Puškin n'ont pas du tout été pensés pour le jeune lectorat, c'est dans le processus de réception que cette place a fini par leur être attribuée (ce qui vaut également pour d'autres contes en vers comme ceux de Žukovskij ou de Eršov).

Ce besoin de trouver dans des œuvres tout public une piste de lecture potentielle pour les enfants est en fait le symptôme d'un besoin de combler une lacune de la littérature russe de la période romantique. Ce manque, avant d'être pointé du doigt par Belinskij, est déjà ressenti par Aleksandr Šiškov² en plus d'être mentionné par Pëtr Vâzetskij dans un article paru en 1830 dans la *Literaturnaâ Gazeta*. Le critique exprime alors son regret face à l'incapacité de la littérature russe à satisfaire un « besoin » des lecteurs enfants avec des textes faits pour eux (et différents des récits moralistes lus jusqu'alors) :

В публике много детей: им нужны сказки. Почему наши лучшие писатели не искушались в подобных предприятиях? потому, что истинное достоинство строго к себе, потому, что истинное дарование не захочет просто тешить праздность читающей черни и служить чтением при ночнике на сон грядущий³ [...].

Par cette remarque, Vâzetskij pointe la responsabilité des écrivains, à qui il reproche de céder trop facilement aux sirènes du genre du roman, qui a l'avantage, selon lui, de trouver facilement ses lecteurs. Un tel discours, formulé en 1830, précède de peu la vague de publications de contes littéraires que connaîtront les années suivantes. À en juger par l'article de Belinskij publié dix ans plus tard, le développement rapide des contes littéraires n'a néanmoins pas constitué une réponse satisfaisante au problème, puisque le critique formule un constat relativement similaire à celui de Vâzetskij à propos du manque d'œuvres pour la jeunesse :

-
- 1 Hellman : « Même si ses contes en vers n'ont pas été créés pour des enfants, ils ont fini par devenir un classique de la lecture enfantine. » (His fairy tales in verse, even if they were not created for young people, have become classic children's reading.) (Hellman, *op. cit.*, p. 31)
 - 2 Hellman, *op. cit.*, p. 52.
 - 3 Пётр Вяземский, « О московских журналах » (1830), *Литературная газета А. С. Пушкина и А. А. Дельвига, 1830 год №1-13*, М., Советская Россия, 1988, с. 114.

B. Un genre pour la jeunesse ?

Книги, которые пишутся собственно для детей, должны входить в план воспитания, как одна из важнейших его сторон. Наша литература особенно бедна книгами для воспитания, в обширном значении этого слова, то есть как учебными, так и литературными детскими книгами. Но эта бедность нашей литературы покуда еще не может быть для нее важным упреком.

Contrairement à la remarque de Vâzetskij toutefois, quelques noms d'auteurs émergent dans le texte de Belinskij, signe que la situation change. Hoffmann et Odoevskij (sous les traits de Grand-Père Irinej) sont les deux noms les plus mis en avant, l'article servant à promouvoir leur ouvrage. Plus subtilement, Puškin et ses contes sont, comme nous l'avons dit, au moins cités comme lecture potentielle.

Le besoin dont parle Vâzetskij semble toutefois toujours palpable à l'issue des années trente, le recueil à paraître d'Odoevskij annoncé par Belinskij ne suffisant manifestement pas à combler ce manque. C'est sans doute pourquoi ce dernier appelle l'auteur de contes à continuer à écrire d'autres histoires, une incitation que l'on peut lire comme un souhait d'agrandir la bibliothèque de textes russes destinés à la jeunesse, et plus particulièrement de textes pouvant contribuer à l'élaboration d'une conscience nationale dès le plus jeune âge ; une problématique centrale aux yeux du critique :

Давайте детям больше и больше созерцание общего, человеческого, мирового; но преимущественно старайтесь знакомить их с этим чрез родные и национальные явления: пусть они сперва узнают не только о Петре Великом, но и о Иоанне III, чем о Генрихах, Карлах и Наполеонах. Общее является только в частном: кто не принадлежит своему отечеству, тот не принадлежит и человечеству.

Pendant la période romantique, le conte littéraire russe ne constituait donc pas seulement une réponse potentielle et provisoire au manque de récits populaires « russes », mais aussi à l'insuffisance d'œuvres adaptées pour la jeunesse (même si la majorité des contes n'ont pas été écrits pour cette raison). Dans le cas des contes populaires, il nous semble que la publication du recueil d'Afanas'ev constitue un tournant, car elle offre à la scène littéraire un corpus riche et concret de textes à partir desquelles il devient possible d'établir des références fiables. Dans le cas de la littérature de jeunesse, la réponse au manque de textes s'est formulée de manière plus

progressive, en plus de ne pas se jouer uniquement sur le terrain du conte. On peut toutefois partir du principe que les œuvres comme *La Poule Noire* ou *La Tabatière*, auxquels il nous semble légitime d'ajouter les contes de Zontag¹, marquent une étape décisive de l'évolution de la littérature de jeunesse en Russie et, en cela, de l'évolution du genre du conte littéraire russe dans son ensemble.

Depuis la période romantique, le contexte littéraire a inévitablement profondément changé. La littérature de jeunesse s'est depuis étoffée de nombreuses œuvres, y compris de contes littéraires. Aujourd'hui, par conséquent, le manque d'ouvrages en russe pour les enfants ne se fait pas sentir comme à l'époque, ce qui pourtant ne semble pas empêcher les contes littéraires de notre corpus de maintenir leur présence dans la littérature écrite. On trouverait donc autre chose dans ces contes qui fait que l'on continue de les lire, ou du moins, de les faire lire aux enfants.

On pourrait à première vue penser à la dimension didactique des textes en question, qui continue dans une certaine mesure de jouer son rôle auprès du lecteur enfant. Néanmoins, depuis la période romantique, la littérature de jeunesse compte nécessairement de nouvelles œuvres dont la portée didactique est plus adaptée au lecteur contemporain. Certains éléments des contes littéraires de notre corpus peuvent certes être considérés comme universels, mais on ne peut pas dire que cela les rend irremplaçables.

Pour nous, une réponse plus pertinente se loge dans l'étiquette de « classique » que Hellman utilise justement pour désigner *La Poule Noire* et *La Tabatière*².

Dans le contexte littéraire contemporain, les contes romantiques existent sur la scène littéraire à la manière d'un monument, comme les témoins d'une époque. Si ces contes sont réédités et continuent de l'être, c'est potentiellement car ils font partie de l'histoire et en signent une étape déterminante. Plus encore, leur position en entrée de chronologie revient à les ériger comme piliers fondateurs, à partir duquel le corpus postérieur de

1 Il convient de noter que dans son étude, Hellman (*op. cit.*) est l'un des rares chercheurs à mentionner Zontag, d'ordinaire toujours mise à l'écart. Nous pouvons néanmoins regretter le fait que sa mention soit essentiellement circonscrite à un sous-chapitre intitulé « Les femmes écrivaines » (*Women writers*, p. 52), un passage rapidement éclipsé par le sous-chapitre suivant intitulé « Les grands hommes de la Russie » (*The Great Men of Russia*, p. 56).

2 *ibid.*, p. 24.

B. Un genre pour la jeunesse ?

contes littéraires se serait construit. De cette position se dégage un caractère intemporel, propre aux « grandes » œuvres dont la présence au sein d'un corpus installe une sorte de cadre nécessaire. Les contes littéraires romantiques dessineraient en fait une ligne de crête au sein du genre qui contribuerait à leur donner un statut de « classiques ».

Si l'on part maintenant du principe que ces textes peuvent figurer parmi les lectures d'un enfant, nous pouvons nous demander si ceux-ci ne servent pas finalement surtout à initier ce jeune lecteur au concept du canon littéraire et ses « classiques », c'est-à-dire à prendre conscience de l'existence d'un ensemble de textes relevant d'une culture commune édifiée, des textes « connus de tous » ou « qu'il faut avoir lu ».

En ce sens, en participant à la lecture d'un conte littéraire romantique, l'enfant s'exercerait en fait aussi à une pratique, nouvelle pour lui, de la littérature écrite, fondée sur la reconnaissance de l'œuvre littéraire et surtout de son auteur, tous deux symboles d'une part privilégiée de la littérature écrite, estimée « grande » d'un point de vue canonique. La lecture du conte littéraire romantique à travers l'ouvrage anthologique aurait aussi pour effet de préparer plus largement le jeune lecteur au système implicite de classification entre les auteurs en découvrant des « premiers » noms en parallèle des textes qu'il découvre. Ces noms, devenus familiers, ont de fortes chances d'être reconnus, et donc de gagner en importance lorsque l'enfant, ayant grandi, les retrouve lors de son apprentissage de la littérature du XIX^e siècle.

La lecture contemporaine d'un conte littéraire romantique constituerait donc bien un apprentissage pour le lecteur enfant. Il s'agirait cette fois pour lui d'apprendre à regarder en arrière, à prendre conscience d'une histoire d'une littérature, dont il se découvrirait héritier. Un enfant de moins de dix ans, évidemment, a peu de chances d'expérimenter une telle prise de conscience ; cet apprentissage correspondrait alors surtout à une utilisation des textes par les adultes pour les enfants. Le recours aux contes romantiques servirait ainsi à faire en sorte qu'aux yeux de l'enfant, le texte soit, en plus d'une histoire divertissante, un objet précieux accompagné d'un nom d'auteur amené à faire sens des années plus tard. De ce point de vue, le fait que le genre du conte littéraire romantique ait à son époque évolué simultanément sur les terrains de la littérature de jeunesse et de la littérature générale permettrait dans un contexte contemporain d'en

faire un outil d'introduction à la littérature dite « classique » pour les enfants. En plus d'assumer le rôle de lecture de divertissement, le conte littéraire pourrait en effet en parallèle être à la fois présenté comme œuvre « classique » et comme œuvre d'apprentissage (de la lecture, d'un registre de langue plus soutenu, d'une culture livresque...). Dans la pratique, en revanche, il n'est pas certain qu'une telle réception s'applique pour l'enfant, qui a surtout besoin de ces lectures pour son développement psychique.

Le fait que la pratique de l'anthologie de contes d'auteurs remonte au moins à 1980 (à en juger par la liste d'ouvrage élaborée plus haut) nous invite à envisager également la situation du point de vue générationnel. Les enfants lecteurs des années 1980 sont, déjà dans les années 2010, désormais des adultes, et potentiellement des parents. Le fait que les mêmes contes soient présents dans le recueil de leur enfance et dans celui qui s'adresse à leur enfant, malgré la trentaine d'années qui les sépare, implique nécessairement l'existence d'un moteur à la base de la lecture, fondé dans la reconnaissance du texte et les souvenirs (potentiellement idéalisés) que le parent lecteur en garde.

En prenant en compte ce paramètre, il paraît pertinent de penser que certains contes littéraires romantiques parviennent aussi à maintenir leur présence dans le champ littéraire grâce au transfert de parent (ou d'adulte) à enfant. Un parent charmé par un conte de son enfance éprouvera en effet un certain plaisir à redécouvrir le récit et à le partager avec son propre enfant. La préservation des contes littéraires russes de la période romantique au sein de la littérature de jeunesse reposerait alors aussi en partie sur un plaisir nostalgique lié aux sentiments et impressions que le lecteur adulte garde de sa première expérience¹.

Il ne faut pas oublier qu'outre son statut de classique de la littérature de jeunesse, le conte littéraire russe demeure avant tout un genre composé de textes riches sur le plan de l'imaginaire, qui proposent un univers souvent unique dont les images visent à susciter le « ravissement² » du lecteur, et c'est selon nous d'abord pour cela qu'il reste

1 Nous avons vu dans le chapitre précédent que ce plaisir nostalgique jouait une part importante de la réception des contes littéraires de notre corpus.

2 Péju, *op.cit.*, 1980, p. 43.

B. Un genre pour la jeunesse ?

mémorable : par sa capacité à séduire. Malgré tout, nous voyons que dans le contexte contemporain, le processus de réception des textes de notre corpus (et plus précisément ceux le plus souvent inclus dans les anthologies) implique aussi pour le jeune lecteur une initiation à une pratique littéraire centrée autour d'une classification verticalisée des œuvres, à une pratique fondée sur une reconnaissance d'un « âge d'or » de la littérature russe, illustrée par une pléiade de figures consacrées.

La situation est finalement paradoxale pour le genre du conte littéraire : lui qui comme nous avons pu le constater est souvent mis à l'écart dans le discours de référence à propos de la littérature russe, sa lecture dès le plus jeune âge participerait en fait à l'adhésion du lecteur en devenant à une représentation de la littérature dans laquelle, au final, le genre et les textes qui le composent peinent à attirer l'attention.

Ce paradoxe s'explique d'après nous par l'existence d'un fossé plus ou moins marqué entre le canon littéraire tel qu'il est présenté dans les anthologies de référence et le canon propre à la littérature de jeunesse russe. Cet écart se remarque nettement quand on constate les divergences entre les deux canons sur le plan hiérarchique. L'exemple le plus parlant à ce titre est sans doute celui de Puškin, dont l'hégémonie écrasante se retrouve grandement affaiblie dans le contexte de contes pour la jeunesse. En plus de ne pas être systématiquement présents, les contes de l'auteur sont parfois relégués au second plan, en témoigne l'anthologie référencée plus haut datant de 2005, qui emprunte le titre de *La Tabatière* pour en faire son intitulé général, malgré le fait que les contes de Puškin y sont inclus¹. Ce que dit Hellman à propos de l'écart extrême de visibilité dont fait l'objet Eršov entre la littérature générale et celle pour la jeunesse, vaut en fait dans une certaine mesure pour d'autres auteurs comme Odoevskij et Pogorel'skij, et plus particulièrement pour leurs contes. Cette situation montre bien que les contes de Puškin ne sont pas véritablement adaptés au jeune lecteur. Ils le deviennent en réalité dans un cadre plus spécifique d'apprentissage de la lecture et de la récitation de textes versifiés. Dans ce contexte, les contes de Puškin figurent effectivement comme d'authentiques classiques, car ils se situent à mi-chemin entre la littérature de jeunesse (dont ils se démarquent, finalement) et la littérature plus canonique.

¹ Cette décentralisation de Puškin semble s'opérer plutôt à partir des années 2000, les anthologies des années 80 mettant encore en avant les textes du poète, soit en les mettant en tête de liste, soit par le titre du recueil.

Il convient de noter enfin que certains contes de notre corpus ne semblent trouver leur place ni dans le canon littéraire, ni dans la littérature de jeunesse, et c'est finalement ce qui montre les limites de la réception contemporaine du genre. Où sont, en effet, les contes de Somov, Katenin, Âzykov et Nekrasov ? Ni suffisamment adaptées au jeune public, ni suffisamment reconnues pour occuper une place significative dans le canon, les œuvres en question peinent à se trouver une place au sein de la littérature écrite en raison d'un manque, selon nous, de reconnaissance du genre du conte littéraire au départ, et pour certains, d'une faible réputation de leur auteur.

Zontag, pourtant autrice reconnue d'œuvres pour la jeunesse, se remarque, elle-aussi, par sa discrétion au sein des ouvrages anthologiques destinés aux enfants. Malgré une présence ponctuelle, ses textes ne se voient manifestement pas dotés du même poids que les contes de Pogorel'skij, *Dame Bouleau* ayant pourtant été publié la même année que *La Poule Noire*, ou d'Odoevskij. À ce titre, il est néanmoins intéressant de relever que Zontag n'a pas toujours été ainsi mise à l'écart : un ouvrage encyclopédique en plusieurs tomes sur la littérature de jeunesse, publié en 1927, consacre par exemple une entrée complète à sa vie et son œuvre¹.

Il faut par conséquent comprendre que la réception du conte littéraire au sein de la littérature de jeunesse obéit à des lois différentes de celles qui régissent le canon littéraire conventionnel. Quelques transferts s'opèrent parfois, comme lorsque les contes de Puškin se retrouvent placés machinalement en tête de sommaire quand bien même cela ne respecte pas l'ordre chronologique, ou à l'inverse quand *La Poule Noire* est évoquée parmi les autres œuvres de Pogorel'skij, mais ils restent rares. Face à ce constat, une piste à envisager serait de replacer le genre du conte littéraire dans le canon général, en passant par la réhabilitation, au sein de ce même canon, de la littérature de jeunesse, dont la prise en compte permettrait peut-être d'apporter de nouveaux éléments en faveur d'une vision différente de la littérature écrite, et une reconsidération du système pyramidal qui la gouverne.

1 A. K. Покровская, *Материалы по истории русской детской литературы*, М., Издание ИМВР, 1927, т. 1., p. 167-185.

C. Relever le défi du classement

Dans *Penser/Classer*, Georges Perec établit une liste de différents types de classements à partir desquels les livres peuvent être rangés :

- classement alphabétique
- classement par continents ou par pays
- classement par couleurs
- classement par date d'acquisition
- classement par date de parution
- classement par formats
- classement par genres
- classement par grandes périodes littéraires
- classement par langues
- classement par priorité de lecture
- classement par reliure
- classement par séries

Selon lui, « aucun de ces classements n'est satisfaisant à lui tout seul », c'est pourquoi « toute bibliothèque s'ordonne à partir d'une combinaison de ces modes de classements¹ ». À partir de là, Perec distingue au moins les classements provisoires des classements stables, les premiers servant généralement de temps intermédiaire, avant que le livre ne trouve sa « place définitive » dans une bibliothèque, une fois celle-ci choisie.

À travers les mots de Perec, la bibliothèque apparaît comme un environnement sans cesse balancé entre l'ordre et le désordre et régi par des systèmes de classements arbitraires, dont le but premier est de faire en sorte que chaque livre soit considéré par le classificateur comme étant à sa place. Le classement n'est en rien obligatoire ; Perec admet lui-même qu'il n'a jamais classé la majorité de ses propres livres. Mais il reconnaît au moins l'existence d'une envie ou d'un réflexe de « mettre de l'ordre dans ses livres », une tension que l'on suppose motivée par un besoin instinctif de trouver une forme de logique dans un pénible chaos de pages et de couvertures. L'usage d'une bibliothèque veut aussi que cet ordre serve à retrouver aisément un livre que l'on recherche en suivant les règles d'une classification scrupuleusement respectée. Toute bibliothèque publique fonctionne par exemple à partir d'une combinaison de

1 Perec, *op. cit.*, p. 39.

classements, ce qui permet au visiteur de naviguer aisément entre les sections, comme pris dans un parcours fléché allant de catégories principales à catégories secondaires ou tertiaires, jusqu'à mettre la main sur le livre ou le type de livre qu'il recherche. Enfin, nous montre Perec, l'ordre d'une bibliothèque est ce qui permet à un livre de sortir de l'oubli, d'être « retrouvé », par exemple au cours d'un grand rangement, avant d'être lu à nouveau.

Dans cet environnement propre aux livres où l'ordre s'oppose sans cesse au désordre, où pourrait-on ranger les contes littéraires russes de la période romantique ? Quelle serait, pour reprendre la formule de Perec, leur « place définitive » ? En ont-ils seulement une ?

En accord avec l'intitulé de ce chapitre, nous posons cette question dans une perspective contemporaine. Notre intention n'est pas de trouver une place pour chaque conte de notre corpus de manière individuelle, une entreprise au moins déjà plus ou moins réalisée par les anthologies de référence à propos de la littérature russe de la période romantique, mais bien de conserver l'intégrité du corpus construit et de situer ce dernier à l'intérieur d'une bibliothèque regroupant des œuvres de diverses époques, auteurs et genres. Pour cette fin de chapitre, nous nous mettons donc dans la peau d'un classificateur.

Parmi l'ensemble des modes de classements listés par Perec, celui « par genres » et celui « par grandes périodes littéraires » nous semblent les plus fiables. Un troisième mode, celui par auteurs, mérite à ce stade d'être également pris en compte.

Très vite, toutefois, le classement par genres se présente comme étant le plus adapté pour remplir notre objectif. Ranger les contes littéraires par auteurs nous conduit en effet inévitablement à l'éclatement du corpus, ce que nous cherchons à éviter. Le classement par périodes est quant à lui trop vague en termes d'échelle et conduit nécessairement à solliciter un second type de classement pour apporter plus d'ordre, ce qui nous renvoie au problème initial. Le classement par genres convient naturellement à un corpus à caractère générique comme le nôtre, et comme le dit Perec, il peut être combiné aux deux autres modes (auteurs et périodes) pour rendre la navigation au sein de notre bibliothèque facile et cohérente. La question qui se pose à nous désormais est

de savoir où placer le conte littéraire dans l'organigramme complexe des genres littéraires existants.

Dans son ouvrage synthétique portant sur le genre littéraire, Marielle Macé commence par dépeindre ce qu'elle nomme l'espace littéraire au moyen d'une carte divisée en quatre principales régions :

Le public des lecteurs, le monde de l'édition, celui de l'enseignement s'accordent à maintenir quatre grandes régions — roman, poésie, théâtre, essai — et à y trouver des repères minimaux pour s'orienter dans l'espace littéraire¹.

En écartant le genre de l'essai, nous retrouvons, dans les trois points cardinaux restants, les genres majeurs que Macé nomme la « triade romantique », une tripartition fondamentale et profondément enracinée des genres littéraires, qui se superpose dans une certaine mesure à la division dramatique/épique/lyrique héritée du romantisme². Pour notre part, il nous semble deviner sous cette répartition ternaire une autre, implicite, basée cette fois sur une différence formelle entre prose, vers et forme théâtrale, mais nous y reviendrons. Comme l'explique Macé, ces trois régions peuvent au moins servir de repères généraux au lecteur, à l'auteur³, à l'éditeur, ou au classificateur, dans leur tentative respective de situer l'œuvre dont ils disposent dans l'espace littéraire, et plus concrètement dans tout type de bibliothèque. C'est ainsi que par assimilation et comparaison, les autres genres se rangent dans ou aux côtés de la région qui leur convient le mieux. Selon cette logique, la nouvelle se rangerait par exemple avec le roman, tandis que la fable irait du côté du poème.

Pour nos contes littéraires, toutefois, ces indicateurs ne font que nous plonger dans une plus grande désorientation. Vers où se diriger, en effet, quand les trois principales directions sont simultanément envisageables ? Certes, lorsque nous isolons un seul conte du corpus, le processus de classement peut être relativement simple et logique, mais dès que l'on rassemble les contes littéraires entre eux, la moindre tentative de classification devient un dilemme.

1 Marielle Macé, *Le Genre littéraire (textes choisis et commentés)*, P., Flammarion, 2004, p. 14.

2 Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, P., Seuil, 1979, p. 40-43.

3 Macé, *op. cit.*, p. 18-21.

Pour illustrer le rapport d'un texte aux genres littéraires, Macé propose l'image d'un champ magnétique¹ au sein duquel un même texte peut être simultanément attiré par plusieurs forces. Cette idée correspond tout à fait à ce dont semble faire l'objet notre corpus, dans la mesure où nous avons le sentiment qu'il subit la pression ou l'attraction de plusieurs pôles opposés, ce qui l'enferme dans un mouvement permanent qui empêche de lui trouver une place fixe. La première solution qui permettrait de retrouver une forme de stabilité serait évidemment de diviser le corpus en plusieurs parties, autrement dit de céder au magnétisme ambiant, et nous avons vu au début de ce chapitre que c'est effectivement le sort communément réservé aux contes littéraires au sein du canon (hors littérature de jeunesse).

Pour savoir si cette issue est effectivement inévitable, il nous faut mieux comprendre dans quelle mesure le corpus est tiraillé entre les différentes orientations génériques.

La région du roman, tout d'abord, semble principalement attirer le conte littéraire par son statut de genre narratif, d'une part, et par d'œuvre en prose, de l'autre. Le conte littéraire porte avant tout un récit, il paraît donc évident de le ranger avec d'autres genres de récit comme le roman ou la nouvelle. Certains contes, *les Contes Bigarrés* et *la Poule Noire* en tête de liste, sont même si semblables sur le plan formel aux autres genres narratifs en prose, comme la nouvelle fantastique, que l'on est fortement tentés de les y assimiler, c'est-à-dire de ne pas prendre en compte leur statut de conte, afin de leur trouver une place aux côtés d'autres récits en prose. La prose n'est toutefois un critère fiable qu'en apparence, puisque les contes de Dal', ou ceux de Zontag, ne sont pas véritablement à leur place aux côtés de genres comme la nouvelle. Quant aux contes en vers, ceux-là n'ont pas du tout leur place dans une section pensée d'abord pour accueillir des genres comme le roman et la nouvelle, et se voient pour cette raison mis à l'écart.

Les contes littéraires en vers, justement, trouveraient plutôt leur place dans une section de bibliothèque réservée à la classe générique des poèmes. On peut admettre en effet que les contes de Žukovskij, Puškin ou Âzykov peuvent avoisiner sans mal les fables ou certains poèmes comme *Ruslan et Lûdmila*. Le chant épique peut d'ailleurs lui

1 *ibid.*, p 18.

aussi être considéré comme un genre voisin du conte littéraire versifié ; rappelons à ce titre que *L'Oiseau de feu* et *Princesse Miluša* sont communément qualifiés de « poèmes épiques » dans l'*Histoire de la littérature russe* des éditions Fayard, un autre exemple où le genre du conte, par impératif de classement, se retrouve mis de côté et remplacé par une étiquette générique traitée comme équivalente. Nous retrouvons néanmoins le même problème que dans la section du roman : que faire des contes en prose, qui ne peuvent être rangés aux côtés de ceux en vers ? La nécessité de couper le corpus en deux s'impose à nouveau.

Il nous faut maintenant revenir au cas de *L'Oiseau de feu*, qui bien qu'en vers, pose quand même problème dans notre entreprise de classement en raison de sa forme théâtrale. Ce conte n'occupe certes qu'une place minimale dans notre corpus, mais son statut ne peut être ignoré pour autant.

Outre le fait qu'il soit un exemple isolé, ce que le conte de Âzykov montre au moins est que le genre du conte littéraire peut également être attiré par le pôle du théâtre, ouvrant ainsi une possibilité de classement complémentaire aux deux autres déjà présentées. Le fait que le conte de Âzykov soit qualifié de « poème » ou plus précisément de « poème épique inspiré de certains motifs de contes merveilleux » nous paraît finalement être symptomatique de l'embarras plus général que posent les contes littéraires romantiques lorsqu'il devient nécessaire de les généraliser, c'est-à-dire de les désigner de manière économique et de façon à ce que l'on comprenne grossièrement où est leur place dans le champ littéraire. On voit en effet que dans ce type d'opération, le genre se heurte à une grille de lecture limitée qui contraint (le lecteur critique, dans le cas présent) à faire aveu de faiblesse, en se réfugiant dans un rattachement maladroit à de genres voisins, plus reconnaissables, bien qu'ils ne correspondent que partiellement au texte, dépossédé d'une partie de sa substance (pourtant majeure, le conte de Âzykov étant, rappelons-le, explicitement qualifié par son auteur de « conte dramatique »).

À cet égarement provoqué par les trois pôles de la triade romantique s'ajoute celui causé par d'autres genres plus spécifiques, qui à leur tour exercent chacun leur force d'attraction propre sur une partie de notre corpus et encouragent ainsi son éclatement.

Le genre fantastique, tel qu'il a été écrit par Todorov, auquel *La Poule Noire* ou *La Tabatière*, entre autres, peuvent d'une certaine manière correspondre, est l'un de ces genres. Le gothique, dont certains contes de Somov présentent des traits caractéristiques, en est un autre, comme potentiellement la parodie, qui comme nous l'avons vu, concerne une partie de nos textes. La littérature de jeunesse, bien qu'elle ne puisse en aucun cas être ramenée à un simple genre littéraire, est du moins une autre section potentielle vers laquelle une partie des contes littéraires est fortement attirée. Celle-ci, nous l'avons vu, est semble-t-il plus disposée à accueillir les contes littéraires sous forme de corpus, mais le sacrifice de certaines œuvres, comme les premiers contes de Dal', celui de Katenin et les contes parodiques dans leur ensemble, semble toujours inévitable.

Dans cette multitude de directions potentielles, il peut être tentant d'en distinguer une qui serait propre au genre du conte. Cette solution n'est qu'apparente, le genre du conte (qui lui-même regroupe plusieurs sous-catégories) étant lui aussi confronté à des problèmes de classification. Nous pourrions dire que ces derniers ont été partiellement résolus dans le champ littéraire contemporain au moyen d'une forte polarisation du genre autour du folklore ou de la littérature de jeunesse, une catégorisation qui, comme on l'a vu, n'est pas adaptée pour notre corpus.

Le tiraillement entre différentes régions génériques nous incite enfin à évoquer de nouveau la question de la hiérarchie établie entre les genres selon leur niveau de prestige. En s'appuyant par exemple sur le schéma dessiné par Bourdieu¹, des trois genres de la triade romantique, la poésie, « consacrée comme l'art par excellence par la tradition romantique », serait considérée comme la plus élevée par la critique. Par sa capacité à exister sous différentes formes, le conte littéraire ne serait alors pas seulement partagé entre plusieurs genres, mais aussi entre plusieurs niveaux de prestige littéraire. Les contes en vers, selon cette hypothèse, correspondraient mieux à l'idée du texte canonique, du « classique romantique », que ceux en prose. De ces divergences émergent différentes attentes, différentes raisons pour lesquelles les textes sont lus, et différentes façons de les ranger et les classer au sein de la littérature. En prenant en

1 Précisons que ce classement est basé sur une réception dans le contexte français du début du XXe siècle. Nous nous en servons donc seulement à titre d'exemple pour notre hypothèse. Bourdieu, *op. cit.*, p. 165-168.

compte cet aspect de la réception, il nous semble mieux comprendre pourquoi les contes de Puškin ou de Žukovskij trouvent plus facilement leur place dans un corpus canonique que ceux de Somov ou celui de Pogorel'skij, dont la mention semble toujours causer une gêne. Nous comprenons aussi d'une certaine façon pourquoi *L'Oiseau de feu* ou *Princesse Miluša* sont à l'inverse réservés à ces corpus canoniques et retirés des anthologies souvent traitées comme moins « prestigieuses » de la littérature de jeunesse.

Les forces magnétiques génériques qui s'exercent sur les contes littéraires russes de la période romantique sont donc nombreuses et concurrentes, en plus d'agir à différentes échelles. Plutôt qu'un simple manque de place, le véritable problème se logerait selon nous dans le fait qu'aucune place potentielle qu'offre une bibliothèque n'est pleinement adaptée au corpus dont nous disposons. Diviser le corpus n'est donc pas qu'un impératif de classification : c'est aussi un choix, celui de privilégier l'ordre établi de la bibliothèque, en renonçant au lien générique partagé par les contes littéraires. Isoler ainsi les œuvres les unes des autres permet certes de leur trouver une place dans la bibliothèque, mais le genre qui les unit, lui, s'en retrouve gommé, effacé de l'horizon d'un espace littéraire déjà occupé (dirions-nous même monopolisé ?) par d'autres genres.

Le nœud du problème, finalement, réside dans la coupure formelle qui caractérise le genre. De la division entre prose et vers se produit, en effet, cet éclatement en étoile déjà présenté, qui, à l'époque romantique, était la marque d'une innovation esthétique et poétique, mais qui, dans le contexte contemporain, complexifie la moindre entreprise de classement basée sur des modes conventionnels.

La littérature scientifique ainsi que la littérature de jeunesse ont pourtant montré qu'il était possible d'envisager les contes littéraires comme un ensemble, en dépit de leurs divergences formelles. Leur trouver une place commune au sein de la littérature écrite n'est d'ailleurs pas indispensable pour construire un corpus qui les rassemble. Néanmoins la réalité d'une situation concrète, comme celle du classement dans une bibliothèque, révèle rapidement la persistance d'un système de réception des œuvres littéraires basé sur un ordre préétabli entre les genres, ordre dans lequel le genre du

conte littéraire n'a pas de place attirée et reconnue (ce qui, d'une certaine manière, fait quand même sa richesse et son intérêt).

Il ne s'agit donc pas tant de trouver une place au genre du conte littéraire, mais plutôt de la lui donner. Ce geste implique toutefois un réexamen critique, non seulement du canon littéraire et de son organisation, mais plus largement d'un système de classement générique, certes parfois malmené, mais, dans les faits, toujours opérant.

L'introduction du genre du conte littéraire dans le paysage littéraire est néanmoins difficile car elle demande d'accepter un désordre au sein d'un classement qui repose en partie sur une organisation des textes basée sur leur ressemblance, ou leur différence d'ordre formel. À défaut de pouvoir directement allouer une section propre aux contes littéraires au sein de l'horizon littéraire contemporain, une première étape nécessaire serait en fait de reconnaître leur statut, en les nommant comme tels dès qu'il est question d'eux dans un discours généralisant. On ne devrait pas seulement parler de contes, ou d'œuvres (poèmes, récits, histoires...) « inspirées de motifs de contes », mais de contes *littéraires* dont la caractéristique principale est le fait d'avoir un auteur qui revendique leur création. Il s'agirait, autrement dit, de reconnaître la valeur de leur étiquette générique, et de ne pas l'écarter comme s'il s'agissait d'un élément décoratif. Procéder de cette façon permettrait, même dans un contexte anthologique où les œuvres sont disséminées dans un paysage complexe, de conserver le lien générique entre les textes et de le rendre visible. Autrement dit, d'ouvrir la possibilité d'établir un système de classement secondaire, transversal au premier, dans lequel les contes littéraires russes de la période romantique trouveraient naturellement leur place. Pour reprendre l'image du champ magnétique, toute cette entreprise reviendrait finalement à créer un nouveau pôle au sein du champ littéraire, qui attirerait les contes littéraires entre eux et faciliterait ainsi la constitution d'un corpus en la rendant simple et spontanée.

Conclusion

Pour cette étude, nous avons fait le choix d'analyser un corpus de contes littéraires écrits et publiés en Russie au cours de la période romantique afin d'en déterminer les potentielles caractéristiques génériques. En réponse à l'absence d'une définition claire du « conte littéraire », notre sélection des œuvres s'est basée sur une approche performative : doit être considéré « conte littéraire » tout texte désigné comme « conte » par son auteur.

De ce postulat, nous avons formulé l'hypothèse que l'étiquette générique était le signe de l'appartenance du texte au genre du conte littéraire, et qu'au-delà de ce signe, les œuvres partagent aussi des éléments communs d'ordre textuel (narratifs, structurels, thématiques, stylistiques), qui justifient d'une part leur unification au sein d'un corpus et d'autre part la mise en place d'un réseau intertextuel dynamique entre eux, sans polarisation ou biais exercé par l'influence du conte populaire.

À l'issue de nos observations, réflexions et analyses, notre hypothèse s'est vérifiée : les contes littéraires russes de la période romantique rassemblés dans notre corpus partagent bel et bien des caractéristiques communes qui justifient de les réunir dans le cadre d'une approche générique.

Une analyse préalable du contexte littéraire dans lequel ces contes ont été publiés a permis d'attester que le développement du genre du conte littéraire en Russie au cours des années trente n'était pas le résultat d'une série de publications coïncidentes, mais bien d'un phénomène collectif en lien étroit avec le paradigme romantique. La rupture avec les canons classiques, l'éveil d'un intérêt collectif pour la culture populaire, ainsi

que la consécration de la figure créatrice de l'écrivain, sont trois facteurs majeurs ayant joué un rôle déterminant dans la poussée du genre du conte littéraire sur la scène littéraire. Par sa plasticité formelle et son statut hybride de genre à la fois familier et nouveau pour le lecteur russe, le conte littéraire s'est adapté aux expérimentations des auteurs, mettant en avant, par son caractère innovant et moderne, leur créativité et leur identité auctoriale, le tout dans un champ littéraire en pleine mutation. Dans la période romantique, écrire un conte n'est donc pas un acte isolé, il s'agit d'un geste notable qui gagne en résonance à mesure que d'autres contes sont créés.

Le conte littéraire russe de la période romantique se caractérise ainsi d'abord par un contexte historique et littéraire spécifique, qui donne du sens à son existence et le distingue des contes littéraires produits dans d'autres littératures, qui répondent à d'autres enjeux. Nous pouvons parler d'un genre russe romantique, car c'est précisément au fil de l'évolution de ce courant qu'il s'est construit.

Ce qui définit ensuite le conte littéraire russe de la période romantique est son hétérogénéité. Le conte littéraire peut être un long récit versifié divisé en chapitres, comme un bref texte en prose de quelques paragraphes. C'est là le résultat de l'absence au cours de ces années d'un modèle hégémonique du genre, un manque qui incite les auteurs à se référer à une conception plus personnelle du conte, basée sur un bagage empirique aux multiples influences. Dans cette diversité, l'étiquette générique est le lien le plus visible qui permet aux textes de rester connectés malgré des directions diverses. Mais une analyse plus approfondie des œuvres et de leur fonctionnement révèle que celles-ci partagent en réalité bien plus qu'une appellation.

Le point central qui fait la genericité du conte littéraire russe de la période romantique se loge dans sa structure : l'espace textuel du conte littéraire ne se compose pas seulement d'un récit, mais aussi d'une situation dans laquelle ce dernier est raconté, et c'est le rapport entre ces deux niveaux (intra et extra-diégétique) qui donne au texte son unité.

Le corpus présente un narrateur fortement individualisé. C'est lui qui est en charge de raconter le conte, mais le « je » qu'il revendique lui donne un rôle supplémentaire, celui d'interlocuteur. Le narrateur n'est en effet pas seul : son discours est généralement

composé de questions ou de références au destinataire de son énonciation, dont l'effet produit est la mise en avant de la figure du narrataire, désigné comme interlocuteur direct. Même si ce dernier n'a pas la possibilité d'intervenir directement dans le texte, son implication est presque imposée par le narrateur, qui engage la responsabilité du destinataire par l'usage fréquent d'un « nous » fédérateur ainsi que par le recours à des lacunes narratives que le narrataire est invité à combler ou au moins à remarquer.

Cet échange discursif extra-diégétique n'a néanmoins pas pour seule fonction de servir de cadre d'énonciation au récit du conte littéraire. Autrement dit, il ne s'agit pas d'un récit-cadre servant par exemple à introduire ou à conclure le récit. Le discours narratif et le discours commentateur du narrateur ont plutôt tendance à s'entrechoquer, ou du moins à s'entremêler de telle sorte que les interventions extra-diégétiques semblent interrompre inopinément le cours du récit. L'alternance plus ou moins fréquente entre les deux types de discours n'est donc pas prévisible, elle ne peut être attendue, ce qui donne l'impression, du point de vue du lecteur, que la narration se fait en temps réel et peut être modifiée, déviée ou corrigée à tout moment. Par ce faux rythme, les figures du narrateur et du narrataire existent dans le texte sous l'impulsion d'un effet de surprise, ce qui leur permet de rester visibles de manière implicite en surplomb du récit tout le long de son déroulement, même après un unique renvoi vers le niveau extra-diégétique.

Ce niveau, dans sa façon de mettre en scène un narrateur émetteur du récit et un narrataire destinataire, occupe une fonction supplémentaire que l'on pourrait qualifier d'embranchement vers un plan pouvant être désigné comme extra-textuel.

Par jeu d'identification, le narrateur et le narrataire des contes littéraires russes de la période romantique renvoient en effet respectivement à la figure de l'auteur et à celle du lecteur. L'interaction simulée à l'intérieur du texte donne l'impression lors de la lecture (et peut-être lors de l'écriture ?) que l'émission et la réception du récit n'impliquent pas qu'un acteur isolé. Autrement dit, le lecteur, et potentiellement l'écrivain, ont le sentiment d'avoir quelqu'un en face de soi à écouter ou à qui s'adresser. Cette connexion entre les instances émettrice et réceptrice n'est toutefois rendue possible que par le biais de projection (du lecteur par l'auteur, et inversement), ce qui fait de

l'interaction ressentie un rapport imparfait, incomplet et différé dans l'espace et dans le temps. Le fait que l'échange simulé soit faillible n'est néanmoins pas problématique pour une bonne réception du conte littéraire. L'impression d'une interaction suffit, car c'est par elle que la structure à deux niveaux du genre parvient à faire sens, tout comme le mode dynamique de sa narration.

La stratification des niveaux d'énonciation n'entraîne pas seulement une mise en avant de la voix du narrateur, mais installe plus largement autour et à l'intérieur du récit une polyphonie impliquant l'ensemble des acteurs du conte. Dans les contes littéraires russes de la période romantique, le style de l'auteur résonne par les différentes formes qu'il adopte selon le personnage locuteur et le registre de son discours. Le style de l'auteur ne s'exprime donc pas uniquement dans une forme en particulier, mais dans sa variété en plus de sa capacité à changer selon la situation d'énonciation. Le seul terrain sur lequel le style de l'auteur ne change pas est celui de la forme, où chaque auteur privilégie et construit son propre style de conte littéraire (en vers, en prose, pour enfants, court, en chapitres...).

On trouve également au sein de cette polyphonie une dimension acoustique notable, qui contribue activement à l'impression d'interaction présentée plus haut. Grâce aux phrases exclamatives et interrogatives, à l'usage d'assonances et d'allitérations par le biais de formules récurrentes, la narration du conte a l'allure d'une énonciation orale dynamique, produite dans l'instant. D'un point de vue stylistique, les contes sont ainsi racontés de manière à dépasser leur textualité ; ils résonnent dans une dimension supplémentaire, moins fixe, qui se rapproche beaucoup de l'oralité. Cette oralité, toutefois, n'est pas à envisager seulement comme un ressort stylistique déployé par les auteurs pour reproduire l'image du conte oral. Cela peut être le cas dans certains contes (ceux de Dal', surtout), mais en amont de cette tentative de reproduire par écrit l'oralité du conte oral se trouve selon nous une stratégie commune aux auteurs, visant à mimer une situation plus globale dans laquelle un interlocuteur raconte oralement une histoire à un autre interlocuteur qui l'écoute. Naturellement, la dimension fixe et visuelle du texte écrit empêche l'installation d'une oralité authentique, c'est pourquoi un contrat est instauré avec le lecteur, qui fait comme si le conte était en train de lui être raconté.

L'oralité créée dans les contes littéraires apparaît de ce point de vue comme une oralité spécifique, ne pouvant exister que sous forme textuelle.

Ce qu'il faut finalement retenir des œuvres de notre corpus sur le plan stylistique est le fait que le style populaire n'est pas la cible systématique des écrivains. Écrire un conte au cours de la période romantique en Russie ne signifie donc pas toujours chercher à (re)produire un style populaire. L'usage du style populaire est bien présent dans certains textes, mais il s'inscrit dans un travail plus général des auteurs de contes littéraires autour de leur propre style, qu'ils modifient, adaptent ou dissimulent derrière un faux. De ces variations émerge une singularité stylistique propre à chaque auteur, et c'est cette singularité qui caractérise vraiment le genre.

En termes de thématiques, enfin, les œuvres du corpus semblent à première vue suivre des trajectoires différentes. Cet éclectisme, toutefois, cache en fait encore des points de convergence qui se révèlent lorsque les textes sont rappelés au contexte romantique dans lequel ils s'inscrivent. L'universalité, la consécration de la nature, la critique du matérialisme ou la découverte d'une part invisible du monde sont en effet des motifs récurrents que chaque auteur s'emploie à développer à sa manière. Mais outre ces croisements thématiques, le fait le plus notable concerne l'approfondissement dont les différents thèmes abordés font l'objet. Aux axes respectifs du temps et de l'espace, il faut selon nous ajouter celui de la profondeur. Cet axe traverse simultanément la diégèse et sa périphérie et apporte une dimension supplémentaire au récit qui se manifeste principalement par le biais de la psychologie des personnages et de leur sens moral. Dans les contes littéraires russes de la période romantique, les acteurs principaux du récit (ainsi que le narrateur) ne sont pas réduits à leur fonction de surface. Leurs réflexions, leur capacité à évoluer sur le plan psychologique au fil du récit, ou encore à se faire une opinion propre vis-à-vis de leur comportement, sont accessibles au lecteur, ce qui leur procure une épaisseur particulière. Dans les contes littéraires, plutôt qu'être définis par ce qui leur arrive comme c'est le cas dans les contes populaires, les personnages se définissent davantage par ce qu'ils font et ce qu'ils sont. Leurs actions disposent ainsi d'un poids dont se sert parfois le narrateur pour interpeller le narrataire et l'inciter à son tour à méditer et réfléchir sur les personnages et leurs agissements.

En cela, le conte littéraire russe de la période romantique se révèle être un genre qui dépasse le stade de l'œuvre naïve, dont l'usage principal serait de servir d'objet de divertissement. Beaucoup d'auteurs, en réalité, saisissent l'occasion que leur offre le conte littéraire de plonger leurs personnages dans des situations invraisemblables afin de poser des questions d'ordre moral et d'illustrer des problématiques invitant à la réflexion, bien que cette dernière soit souvent implicitement guidée, en particulier dans les œuvres pour la jeunesse.

Le genre du conte littéraire russe de la période romantique est donc structuré de manière à ce que le récit et la situation d'énonciation dans laquelle s'effectue sa narration fassent tous les deux parties du même texte. Le discours narratif, formulé comme s'il était en cours d'énonciation bien qu'il soit écrit, change régulièrement de ton et de style selon les personnages du récit et le style général que l'auteur désire donner à son conte. De cette stratification énonciative et de cette polyphonie émerge l'impression d'une interaction dynamique, centralisée autour des figures du narrateur et de son destinataire, qui eux-mêmes renvoient respectivement aux figures de l'auteur et du lecteur. Pour fonctionner, la réception du conte repose ainsi sur une implication active du lecteur, préparée par la présence du narrateur dans le texte. Cette participation du récepteur va jusqu'à la sollicitation de son sens moral propre, en réponse à la profondeur psychologique et morale dont font preuve les personnages.

Pour nous, ces caractéristiques communes du genre remontent toutes au même geste créatif : celui de raconter une histoire à une personne présente face à soi. Le genre du conte littéraire pourrait de ce point de vue se définir par un mode d'écriture de l'instant, c'est-à-dire qu'il se construit comme une production qui serait en cours. Pour le conte littéraire, ce geste s'ajoute à celui d'écrire un conte, qui a surtout une portée sur le plan contextuel.

Finalement, nous constatons que l'étiquette générique de conte n'est pas le seul critère qui permet de réunir les contes littéraires écrits en Russie au cours de la période romantique dans un même corpus. De tous les critères, cette étiquette a néanmoins pour avantage d'être la plus visible. Ce que l'analyse littéraire des œuvres du corpus nous révèle, toutefois, est qu'elle ne suffit pas à faire du texte reçu un conte littéraire. Elle

crée avant tout une attente spécifique, celle d'une histoire sur le point d'être racontée, une attente à laquelle le texte répond par la stratégie que notre étude a permis d'explicitier.

Pour qu'il y ait conte littéraire, il faut donc une synergie entre une étiquette générique et des caractéristiques textuelles précises (structurelles, narratives, stylistiques et thématiques). Selon nous, cette association découle d'un geste d'écriture particulier qui implique l'écrivain ainsi que le lecteur pour qui il écrit. Difficile néanmoins de savoir ce qui, entre l'étiquette générique de conte et le mode interactif d'écriture, appelle véritablement l'autre. Comme nous l'avons vu, écrire un « conte » au cours de la période romantique en Russie est un choix esthétique qui a son importance, ce qui suppose que l'étiquette générique, qui incarne cette décision de l'écrivain d'utiliser le genre pour son nom, est à la base des stratégies employées à l'intérieur du texte. Dans un même temps, il paraît pertinent de penser que le choix du conte peut aussi découler d'une volonté des auteurs romantiques d'expérimenter un nouveau geste créatif, un geste qui serait innovant dans sa façon de faire de la figure de l'auteur « celui qui raconte », mais aussi dans sa manière de prendre en compte un autre type de lecteur (enfant, par exemple). En cherchant à raconter une histoire d'une autre manière, les auteurs ont pu se tourner vers le genre du conte, qui se présentait alors comme le support générique idéal. Peut-être la réponse à cette question se loge dans l'idée d'une alchimie entre une quête d'expérimentation des écrivains et l'existence d'un genre naturellement fait pour leur servir de cobaye.

Une dernière particularité que nous décelons dans le genre du conte littéraire est le fait que celui-ci n'existe véritablement comme tel qu'à partir du moment où il est en situation de réception. L'auteur de conte littéraire n'écrit pas à proprement parler un « conte littéraire », mais un « conte » avant tout : c'est ce que dit le titre de son œuvre. Le qualificatif « littéraire », lui, ne peut venir que postérieurement, c'est-à-dire une fois la figure de l'auteur placée aux côtés du titre de l'œuvre qu'il a produite.

Il faut par conséquent reconnaître que la classification de conte *littéraire* reste un outil critique qui sert d'abord à situer un type de conte ne pouvant être qualifié ni d'oral, ni de populaire, et à lui donner du sens. En cela, le genre du conte littéraire russe de la

période romantique se définit avant tout comme un genre de la réception, c'est-à-dire un genre ne prenant pleinement forme que lorsqu'il est reçu. Au stade de sa production, il n'est qu'un « conte », car l'écrivain doit apposer son sceau d'auteur sur son œuvre finie pour que celle-ci puisse être désignée comme conte littéraire. Le conte littéraire n'existe autrement dit que dans le regard du lecteur, voire même du lecteur critique, qui sait par exemple faire la distinction avec un conte populaire. Au cours de la période romantique en Russie, cette spécificité du genre à être « conte » avant d'être « littéraire » lui a permis de servir temporairement de substitut aux contes populaires, parus plus tard. Le fait qu'il dépende d'une réception avertie pour trouver sa place sur la scène littéraire, est selon nous grandement responsable de la confusion qu'entraîne sa classification dans le champ littéraire contemporain. Il a en effet fallu du temps pour que l'on prenne conscience de l'existence du genre du conte littéraire, en grande partie car il était nécessaire, avant lui, de mieux cerner ce que l'on entendait par conte oral et surtout populaire. Les études dans le domaine de la folkloristique ont en grande partie rempli ce dernier objectif, et leur attention pour les contes littéraires peut finalement être envisagée comme un pont nécessaire ayant permis d'introduire ces derniers dans un champ d'analyse plus adapté à leur statut d'œuvre littéraire d'auteur.

Le conte littéraire peut donc être décrit comme genre de la réception d'autant plus qu'il demande désormais à être pleinement reçu par les études littéraires. C'est en effet selon nous par leur biais que son existence, et son unité générique, peuvent continuer à se concrétiser.

Cet accueil, néanmoins, nécessite de repenser en partie l'approche formaliste du genre littéraire, qui repose sur des règles et des codes inadaptés aux contes littéraires. Le genre du conte littéraire, et dans le champ d'observation où se place notre étude, le conte littéraire russe de la période romantique, s'épanouit manifestement dans l'intermédialité. Au regard des œuvres de notre corpus, il semble que ce qui définit le conte littéraire est le fait qu'il n'est ni totalement un conte, ni totalement autre chose, mais un peu des deux à la fois. Il s'agit d'un genre mouvant qui existe par ce mouvement, ce qui le rend nécessairement singulier et nous incite, en tant que récepteurs, à accepter son hétérogénéité et son hybridité. Chercher à ranger le conte littéraire dans une case comme d'autres genres plus conventionnels et connus depuis

plus longtemps reviendrait en fait à lui ôter une partie de ce qui le définit. Le genre du conte littéraire demande à être envisagé à partir de ce qui peut sembler être des imperfections ; c'est en acceptant son côté transversal aux systèmes de classification et de généralisation usuels que l'on peut parvenir à le saisir dans toute sa complexité.

Nous nous confrontons néanmoins là aux limites posées par le corpus sur lequel s'appuie notre travail. Celui-ci ne recouvre qu'une petite partie de ce que le genre du conte littéraire est véritablement en mesure de désigner, y compris dans le seul domaine de la littérature russe. Les perspectives de recherche ouvertes par notre étude se révèlent par conséquent nombreuses. À ce stade, nous décelons déjà deux directions potentielles à explorer.

La première est celle de l'enrichissement du corpus de contes littéraires romantiques russes. Bien que notre propre corpus puisse à ce stade être considéré comme représentatif du genre par rapport à ce que l'on sait de lui, notre étude a démontré que l'histoire de la littérature russe s'est construite sur l'oubli de plusieurs textes, écartés en raison de facteurs défavorables à leur rayonnement (le fait que leur auteur soit une femme, ou qu'ils soient écrits pour des enfants, notamment). Il nous paraît fortement probable que ce qui aujourd'hui est considéré comme la littérature de masse des années 1830 contienne en réalité des contes d'auteurs originaux qui méritent d'être sortis de l'oubli. Cette entreprise, toutefois, demande un important effort d'exploration et de réhabilitation de textes potentiellement perdus ; un ouvrage dont l'ampleur nécessite un travail de recherche spécifiquement dédié à la redécouverte d'un corpus partiellement égaré et dénigré. Une approche comparatiste trouverait quant à elle un intérêt certain à confronter ce corpus russe au sein d'un autre, plus large, composé de contes littéraires issus d'autres littératures romantiques.

À cette perspective de recherche synchronique s'ajoute une seconde, d'ordre diachronique, qui viserait cette fois à situer les contes littéraires russes de la période romantique dans l'évolution du genre au fil des années et des générations. Dans le cas de la littérature russe, nous savons qu'une étape majeure de l'histoire du genre est la publication des contes d'Afanas'ev à partir de 1855. Il serait donc intéressant de réaliser une comparaison entre les œuvres publiées avant et après la parution des recueils de

contes populaires, de manière à identifier dans quelle mesure et de quelle manière ces derniers ont exercé une influence sur la création de contes littéraires publiés à partir des années 1860. Pour donner des résultats nouveaux, la méthodologie à employer ne devrait néanmoins pas reposer sur une comparaison centrée sur les contes d'Afanas'ev, mais plutôt sur les traits génériques (formels, stylistiques, structurels...) des contes littéraires des périodes choisies, pour voir si ceux-ci sont conservés, s'ils évoluent ou sont par exemple propres aux contes romantiques. C'est selon nous cette approche générique qui manque encore aux recherches diachroniques contemporaines ayant pour sujet les contes littéraires russes.

Cette seconde perspective de recherche nous semble d'autant plus séduisante qu'elle contribuerait à dissocier davantage le genre du conte littéraire de celui du conte populaire en donnant au premier son unité sur des critères propres, indépendants du second. Suivre l'histoire du conte littéraire en Russie à partir de ses caractéristiques génériques permettrait aussi de décentraliser la place des contes romantiques russes, qui représentent davantage une étape déterminante de l'ensemble du développement du genre qu'un point de départ, comme leur statut de « classique » peut laisser sous-entendre.

Du point de vue des études folkloristes, enfin, une approche générique du conte littéraire russe pourrait trouver pour intérêt de servir de point d'appui à une perspective de recherche inverse à celle habituellement engagée. Il nous semble en effet pertinent d'envisager l'idée que les contes littéraires publiés au cours de la période romantique, en particulier ceux ayant recours à des images du folklore, ont installé un standard au sein de la littérature russe et auprès de ses lecteurs. Autrement dit, ils ont donné forme à une attente, en lien avec ce que pourrait être le conte populaire russe avant que celui-ci ne paraisse sous la forme d'un corpus concret. Une hypothèse à explorer serait d'identifier dans quelle mesure la réception des contes littéraires russes au cours de la période romantique a pu influencer celle à venir des contes populaires. Ont-ils, par exemple, servi d'outil de comparaison ? Certains contes populaires ont-ils été choisis, mis en avant par rapport à d'autres, grâce au fait que les images qu'ils véhiculaient avaient déjà été introduites dans des œuvres d'auteur ? Nous le voyons, l'approche générique des contes littéraires n'a pas pour objectif d'arracher le genre des mains de la

Conclusion

folkloristique, mais plutôt de lui apporter de nouveaux outils d'analyse, permettant aux études littéraires et folkloristes de travailler de concert.

Notre espoir à l'issue de cette étude est finalement qu'elle puisse en inspirer de futures et qu'elle contribue, à son échelle, à la (re)découverte d'un genre encore mal connu et des œuvres qu'il réunit. À nos yeux, les connexions qui ont pu être établies dans le cadre de ce travail, entre les textes, les auteurs, et les récepteurs (nous y compris), semblent en tout cas avoir révélé une richesse scientifique qui ne demande désormais qu'à être exploitée davantage. Si, enfin, par l'attention qu'elle consacre aux contes littéraires russes de la période romantique, notre étude offre un éclairage nouveau de la littérature russe et de son histoire, alors nous estimons qu'elle a déjà rempli une bonne part de son objectif.

ANNEXE : LISTE DES ŒUVRES DU CORPUS CLASSÉES PAR AUTEURS

Cette liste réunit l'ensemble des œuvres du corpus de la thèse. Elle est organisée par auteurs, eux-mêmes classés par patronyme, dans l'ordre alphabétique russe. Chaque œuvre est listée avec son titre abrégé (en corps gras), utilisé dans le corps de la thèse, suivi du titre complet, traduit en français, et enfin du titre original en russe, entre crochets. Lorsqu'un conte figure dans un recueil, ce dernier est placé en tête de liste, et les textes qu'il rassemble sont placés à sa suite.

Dal', Vladimir (1801-1872)

— *Contes du cosaque (1832, Recueil)*

Contes russes tirés de légendes populaires orales, adaptés à la langue civile, adaptés à la vie quotidienne et agrémentés de proverbes par le cosaque Vladimir de Lugansk — Cinq premiers contes

[Русские сказки из предания народного изустного на грамоту гражданскую переложенные, к быту житейскому приуроченные и поговорками ходячими разукрашенные казаком Владимиром Луганским — Пяток первый]

— *Conte du jeune sergent*

Conte d'Ivan le jeune sergent à la tête hardie, sans famille, sans tribu, simplement sans sobriquet.

[Сказка о Иване Молодом Сержанте, Удалой Голове, без роду, без племени, спроста без прозвища]

— *Conte de Šemâkin*

Conte du tribunal de Šemâkin, de sa fonction de voïvode, et d'autres choses encore; c'était autrefois une histoire vraie et maintenant c'est un conte de tous les jours.

[Сказка о Шемякином суде и о воеводстве его и о прочем; была когда-то быль, а ныне сказка буднишняя]

Eršov, Pëtr (1815-1869)

— *Le Petit Cheval bossu (1834)*

Le Petit Cheval bossu, conte russe

[Конёк-Горбунок, Русская сказка]

Žukovskij, Vasilij (1783-1852)

— *Conte du tsar Berendej ou Le Tsar Berendej (1831)*

Conte du Tsar Berendej, de son fils Ivan-Tsarevitch, de la malice de Košej l'Immortel et de la sagesse de Mar'â-Tsarevna, fille de Košej

[Сказка о царе Берендее, о сыне его Иване-царевиче, о хитростях Кощея Бессмертного и о премудрости Марьи-царевны, Кощеевой дочери]

— *La Tsarevna endormie (1831)*

[Спящая Царевна]

— ***La Guerre des souris (1831)***

La Guerre des souris et des grenouilles (Extrait)

[Война мышей и лягушек (Отрывок)]

— ***Le Chat botté (1845)***

[Кот в сапогах]

— ***Le Tulipier (1845)***

[Тюльпанное дерево]

— ***Conte du Loup Gris ou Le Loup Gris (1845)***

Conte d'Ivan-Tsarevitch et du loup gris

[Сказка о Иване-царевиче и Сером Волке]

Zontag, Anna (1785-1864)

— ***Dame Bouleau (1829)***

[Девушка Березница]

— ***Maître et serviteur, conte (1831)***

[Господин и слуга, сказка]

— ***Le Nain au violon (1833)***

[Карлик со скрипкой]

— ***Le Chasseur heureux (1834)***

[Счастливым охотник]

— ***Le Fouet dans la sacoche (1834)***

[Кнутик в мешочке]

Katenin, Pavel (1792-1853)

— ***Princesse Miluša (1834)***

[Княжна Милуша]

Lermontov, Mihail (1814-1841)

— *Ašik-Kerib (1837)*

[Ашик-Кериб]

Nekrasov, Nikolaj (1821-1878)

— *Baba-Âga, jambe d'os (1840)*

Baba-Âga, jambe d'os. Conte populaire russe en vers.

[Баба-Яга, Костяная Нога. Русская народная сказка в стихах.]

Odoevskij, Vladimir

— *Contes bigarrés (1833, Recueil)*

Contes bigarrés narrés avec éloquence, rassemblés par Irinej Modestovič Gomozejko, maître ès philosophie et membre de diverses sociétés savantes, édités par V. Bezglasnyj.

[Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринеем Модестовичем Гомозейкой, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданные В. Безгласным]

(traduction de ce titre et des suivants du recueil des *Contes Bigarrés* par Victoire Feuillebois)

— *La Cornue*

[Реторта]

— *Le Cadavre sans propriétaire*

Conte du cadavre sans propriétaire connu

[Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем]

— *Le Nouveau Jocko*

La Vie et les aventures d'une créature habitant un bocal de verre, ou le Nouveau Jocko (Nouvelle classique)

[Жизнь и похождения одного из здешних обывателей в стеклянной банке, или Новый Жоко (Классическая повесть)]

— *Ivan Bogdanovič Otnošenje*

Histoire d'Ivan Bogdanovič Otnošenje ou comment il arriva qu'un conseiller de collègue ne put pas souhaiter une bonne fête à ses supérieurs à l'occasion du dimanche de Pâques.

[Сказка о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в Светлое воскресенье поздравить своих начальников с праздником]

— *Igoša*

[Игоша]

— *Un Simple Conte*

[Просто сказка]

— *Conte de la perspective Nevskij*

Conte où l'on raconte comme il est dangereux pour un groupe de jeunes filles de se promener sur la perspective Nevskij

[Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту]

— *Le Conte à l'envers*

Le Même conte, mais à l'envers *ou* Le Convive de bois, ou l'histoire de la poupée redevenue lucide et de Monsieur Opinenbois

[Та же сказка, только на изворот *или* Деревянный гость, или Сказка об очнувшейся кукле и господине Кивакеле]

— *Contes de grand-père Irinej (1841, Recueil)*

[Сказки дедушки Ириня]

— *La Tabatière (prem. ed. 1834)*

La Petite ville dans la tabatière

[Городок в табакерке]

— *La Cruche brisée (prem. ed. 1835)*

[Разбитый кувшин]

— *La Chenille (prem. ed. 1835)*

[Червячок]

— *Moroz Ivanovič*

[Мороз Иванович]

— *Les Quatre sourds*

[О четырёх глухих]

Puškin, Aleksandr

— *Conte du pope (1830)*

Conte du Pope et de son serviteur Balda

[Сказка о попе и о работнике его Балде]

— ***Conte de l'Ourse (1830)***

[Сказка о медведихе]

— ***Conte du tsar Saltan ou Le Tsar Saltan (1831)***

Conte du tsar Saltan, de son brave et puissant fils le preux prince Gvidon Saltanovič et de la très belle tsarevna Cygne

[Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди]

— ***Conte du pêcheur (1833)***

Conte du pêcheur et du petit poisson

[Сказка о рыбаке и рыбке]

— ***Conte de la tsarevna morte ou La Tsarevna morte (1833)***

Conte de la tsarevna morte et des sept preux

[Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях]

— ***Conte du Coq d'or (1834)***

[Сказка о золотом петушке]

Pogorel'skij, Anton

— ***La Poule noire (1829)***

La Poule noire ou le peuple souterrain, histoire merveilleuse pour enfants

[Черная курица или подземные жители, волшебная повесть для детей]

Somov, Orest

— ***Le Loup-garou (1829)***

[Оборотень]

— ***Conte de l'ours Briseur-d'os (1829)***

Conte de l'ours Briseur-d'os et d'Ivan, fils de marchand

[Сказка о медведе костоломе и об Иван кунецком сыне]

— ***Ukrom le gardien de chevaux (1830)***

Histoire du vaillant preux Ukrom le gardien de chevaux

[Сказание о храбром витязе Укrome-табунщике]

— ***Sur le champ de bataille (1830)***

Sur le champ de bataille, le sang n'a pas de couleur

[В поле съезжаются, родом не считаются]

— ***Nikita Vdovinič (1831)***

Conte de Nikita Vdovinič

[Сказка о Никите Вдовиниче]

Âzykov, Nikolaj

— ***Conte du sanglier sauvage (1835)***

[Сказка о диком вепре]

— ***L'Oiseau de feu (1836-1838)***

L'Oiseau de feu, conte dramatique

[Жар-птица - Драматическая сказка]

Bibliographie

OUVRAGES GÉNÉRAUX

ARON Thomas, *Littérature et littéarité, un essai de mise au point*, P., Les Belles Lettres, 1984.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, P., Éditions Points, 2014.

BELMONT Nicole, *Petit-Poucet rêveur*, P., Corti, 2017.

BELMONT Nicole, *Poétique du conte : essai sur le conte de tradition orale*, P., Gallimard, 1999.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace Littéraire*, P., Gallimard, 1955.

BOLLÈME Geneviève, *La Bibliothèque bleue. La littérature populaire en France du XVII^e au XIX^e siècle*, P., Julliard, 1971.

BOOTH Wayne Clayton, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, P., Seuil, 1992.

BUTOR Michel, *Répertoire III*, P., Ed. de Minuit, 1970.

Bibliographie

CANEPA Nancy L., *Out of the Woods : The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France*, Detroit (Michigan), Wayne State University Press, 1997.

CHANDLER Robert, *Russian Magic Tales from Pushkin to Platonov*, s. l., Penguin Books Ltd, 2012.

CHARLES Michel, *Rhétorique de la lecture*, P., Seuil, 1977.

COUTURIER Maurice, *La Figure de l'auteur*, P., Seuil, 1995.

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, P., Seuil, 2004.

DELÈGUE Yves, *Le Royaume d'exil : le sujet de la littérature en quête d'auteur*, P., Obsidiane, 1991.

DESPRÉS Isabelle, *Théories esthétiques et polémique littéraire dans les revues moscovites de l'époque romantique*, Thèse de doctorat, P., Université Paris IV-Sorbonne, 1994.

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Milan, Bompiani, 1994.

FEUILLEBOIS Victoire, *Portraits de l'écrivain romantique en conteur nocturne*, P., Classiques Garnier, 2021.

FRANÇOIS Cyrille, *Les Voix des contes, Stratégies narratives et projets discursifs des contes de Perrault, Grimm et Andersen*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2017.

GENETTE Gérard, *Figures III*, P., Seuil, 1972.

GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, P., Seuil, 1979.

GOODY Jack, *La Raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, P., Éditions de Minuit, 1978.

Bibliographie

HEIDMANN Ute & ADAM Jean-Michel, *Textualité et intertextualité des contes*, P., Classiques Garnier, 2014.

HELLMAN Ben, *Fairy Tales and True Stories; The History of Russian Literature for Children and Young People*, Leiden-Boston, Brill, 2014.

JAKOBSON Roman, *Questions de poétique*, P., Seuil, 1973.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, P., Gallimard, 2005.

JOLLES André, *Formes Simples*, P., Seuil, 1972.

JOUBE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, P., Presses universitaires de France, 1998.

LABRIE Vivian, *Précis de transcription de documents d'archives orales*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1982.

LECLERC Charles, *Le Sceau de l'œuvre*, P., Seuil, 1998.

LÜTHI Max, *The European folktale: form and nature* (1947, Traduction de John D. Niles), Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1982.

MANDROU Robert, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles, La Bibliothèque bleue de Troyes*, P., Stock, 1964.

MELETINSKIJ Eléazar, « L'Étude structurale et typologique du conte », *Morphologie du conte*, P., Points, 2015.

MERSEREAU Jr. John, *Orest Somov, Russian Fiction between Romanticism and Realism*, Ann Arbor (Michigan), Ardis Publishers, 1989.

MEYNIEUX André, *Pouchkine homme de lettres et la littérature professionnelle en Russie*, P., Librairie des Cinq Continents, 1966.

Bibliographie

ONIMUS Jean, *La communication littéraire : culture et savoir*, P., Desclée de Brouwer, 1970.

PÉJU Pierre, *L'Archipel des contes*, P., Aubier, 1989.

PÉJU Pierre, *La Petite fille dans la forêt des contes*, P., Robert Laffont, 1980.

PEREC Georges, *Penser/classer*, P., Hachette, 1985.

PRINCE Nathalie, *La Littérature de jeunesse*, P., Armand Colin, 2021.

PROPP Vladimir, *Le Conte russe* (traduction de Lise Gruel-Apert), P., IMAGO, 2017.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, P., Points, 2015.

RIMASSON-FERTIN Natacha. *L'Autre monde et ses figures dans les Contes de l'enfance et du foyer des frères Grimm et les Contes populaires russes d'A. N. Afanassiev*, Thèse de doctorat, Grenoble, Université Stendhal - Grenoble III, 2008.

ROBERT Raymonde, *Le Conte de fées littéraire en France : de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*, P., Honoré Champion, 2002.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, P., Gallimard, 1948.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, P., Seuil, 1970.

UTHER Hans-Jörg, *The Types of International Folktales : A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, coll. « Folklore Fellow's Communications, 284-286 », 2004.

VAILLANT Alain, *La Crise de la littérature : romantisme et modernité*, Grenoble, Ellug, Bibliothèque stendhalienne et romantique, 2005.

ZIPES Jack, *Fairy Tales and the Art of Subversion* (1983), s. l., Routledge Classics, 2012.

AUTRES OUVRAGES

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, P., Seuil, 1984, p. 63-69.

BRUNN Alain, *L'Auteur (textes choisis et commentés)*, P., Flammarion, 2001.

ÈTKIND Efim et al., *Histoire de la littérature russe, Le XIX^e siècle, 1. L'époque de Pouchkine et de Gogol*, P., Fayard, 1996.

ÈTKIND Efim et al., *Histoire de la littérature russe, Le XIX^e siècle, 2. Le temps du roman*, P., Fayard, 2005.

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1970) dans *L'Auteur* (édition de Alain Brunn), P., Flammarion, 2001, p. 75-82.

MACÉ Marielle, *Le Genre littéraire (textes choisis et commentés)*, P., Flammarion, 2004.

NOILLE-CLAUZADE Christine, *Le Style (textes choisis et commentés)*, P., Flammarion, 2004.

PIÉGAY-GROS Nathalie, *Le Lecteur (textes choisis et commentés)*, P., Flammarion, 2002.

ARTICLES SCIENTIFIQUES

ALBERTINO Simon, « Le conte littéraire russe de la période romantique face à ses sources : la place des archives dans la construction du genre », *Slovo*, P., n°53, 2023, p. 51-60.

BONNEFOY Yves, « Lever les yeux de son livre », *La Lecture, Nouvelle revue de psychanalyse*, P., Gallimard, n°37, 1988, p. 9-20.

Bibliographie

BOSKOVIC Sanja, « Le temps et l'espace - de la conscience mythique à la conscience phénoménologique », *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [En ligne], Poitiers, Université de Poitiers, n°2, 2006. <https://doi.org/10.4000/mimmoc.204> [consulté le 17 septembre 2024]

DECOURT Lætitia & SINICHKINA Daria, *La littérature de masse en question : le cas russe* [En ligne], 2021. <https://gdrus.hypotheses.org/files/2021/02/Litterature-de-masse-introduction-masse-arg-augmente.pdf> [consulté le 17 septembre 2024]

GÉRY Catherine. « Les Classiques face aux pouvoirs ou une petite histoire de la construction, de la dé-construction et de la reconstruction du canon littéraire russe », *Slavica Occitania*, Toulouse, Université de Toulouse, n°44, 2017, p. 287-301.

GÉRY Catherine, « La création verbale dans le skaz de N. S. Leskov », *Revue des études slaves*, P., t. 70, n°1, 1998, p. 261-270.

KOUZMINA Margarita, « Le motif de la nourriture et ses fonctions dans le conte littéraire russe pour enfants au XIX^e siècle », *Revue russe*, P., n°44, 2015, p. 87-95.

MERSEREAU Jr. John & LAPEZA David, « Russian Romanticism », *Romanticism in national context*, Cambridge, Cambridge university press, 1988, p. 284-316.

MONTALBETTI Christine, « Narrataire et lecteur, deux instances autonomes », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], LIRCES, n°11, 2004. <http://journals.openedition.org/narratologie/13> [consulté le 17 septembre 2024]

PEYTARD Jean, « La place et le statut du “lecteur” dans l'ensemble “public” », *Semen* [En ligne], Presses universitaires de Franche-Comté, n°1, 1983. <https://doi.org/10.4000/semen.4231> [consulté le 17 septembre 2024]

POIRION Daniel, « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Littérature*, P., n°41, 1981, p. 109-118.

SCHMIDT Siegfried J., « La Communication littéraire », *Stratégies discursives*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 19-33.

Bibliographie

TARLANOV Z. K., « Les proverbes russes : statut et étude », *Revue des études slaves*, P., t. 76, n°2-3, 2005, p. 249-262.

VIELLARD Stéphane, « Trois siècles de parémiographie russe, Introduction », *Revue des études slaves*, P., t. 76, n°2-3, 2005, p. 181-189.

VOISIN Bérangère, « La notion de lisibilité : entre théories de l'effet et théories de la réception », *Questions de réception*, P., SFLGC Éditions Lucie, 2009, p. 19-39.

OUVRAGES GÉNÉRAUX EN RUSSE (POSTÉRIEURS À 1950)

АЗАДОВСКИЙ М. К., *История русской фольклористики*, М., Гос. учебно-педагогическое изд. Мин. прос. РСФСР, 1958.

ГЕРЛОВАН О. К., *Русская литература сказка XVIII - начала XIX в : (Понятие. Истоки. Типология)*, Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к филол.н., М., Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького, 1996.

ЕРЕМЕЕВ С. Н., *Русская литературная сказка первой половины XIX века: к проблеме преемственности*, Мичуринск, МГПИ, 2007.

ЕРМАКОВОЙ-БИНТЕР Г. В., *П.А. Катенин. Избранные произведения*, М.-Л., Советский писатель, 1965.

ЗВОРЫГИНА О. И., *Система именованний персонажей русской литературной сказки*, М., Изд-во ИГПИ, 2007.

ЗВОРЫГИНА О. И., *Русская литературная сказка : жанр, язык, стиль*, М., Изд-во ИГПИ, 2009.

ЗУЕВА Т. В., *Сказки А. С. Пушкина*, М., Просвещение, 1989.

ИЕЗУИТОВА Р. В., *Пути развития романтической повести. Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра*, Л., Наука, 1973.

КИРЕЕВА О. И., *Становление русской литературной сказки: (Вторая половина XVIII-первая половина XIX века)*, Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к филол.н., СПб., Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 1995.

КОРОВИН В., *История русской литературы XIX века. В 3-х частях*, М., Владос, 2005.

Bibliographie

ЛЕОНОВА Т. Г., *Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке : (Поэтич. система жанра в ист. развитии)*, Томск, Изд-во Том. Ун-та, 1982.

ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н., *Поэтика литературной сказки (На материале рус. лит. 1920-1980-х гг.)*, Свердловск, Изд-во Урал. Ун-та, 1992.

ЛУПАНОВА И., *Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века*, Петрозаводск, Госиздат Карел. АССР, 1959.

НИКИТЕНКО А. В., *Дневник в трех томах (1826-1857)*, Л., Гос. изд. худ. литературы, 1955, т. 1.

НИКОЛАЕВ П. А. и др., *Русские писатели, Библиографический словарь*, М., Просвещение, 1990.

ОВЧИНИКОВА Л. В., *Русская литературная сказка XVIII - XIX веков*, М., Дрофа, 2009.

ПРОПП В. Я., *Русская сказка (Собрание трудов В. Я. Проппа.) Научная редакция, комментарии Ю. С. Рассказова*, М., Лабиринт, 2000.

ТИМАНОВА О. И., *Русская литературная сказка второй половины XVIII - первой половины XIX века: становление жанра*, СПб., Наука, 2007.

ШУСТОВ М. П., *Сказочная традиция в русской литературе XIX века*, Новгород, НГПУ, 2000.

ARTICLES SCIENTIFIQUES EN RUSSE (POSTÉRIEURS À 1950)

БРАУДЕ Л. Ю., «К истории понятия "Литературная сказка"», *Серия литературы и языка*, М., Наука, 1977, т. 36, № 3, с. 226-234.

Bibliographie

МЕЛЬНИКОВ А., «К вопросу о переводах сказки Шарля Перро "Красная Шапочка"», *Детские чтения*, СПб., Фед. гос. бюджетное учреждение науки «Институт русской литературы (Пушкинский Дом)» Российской академии наук, 2018, т. 13, № 1, с. 285-309.

СУРАТ И. З., «Русская литературная сказка: история поэтика», *Вопросы литературы*, М., ИМЛИ, 1984, № 8, с. 263-267.

ЯРМЫШ Ю., «О жанре мечты и фантазии», *Теория Фантастики*, Киев, Радуга, 1972, № 11, с. 173-179.

OUVRAGES GÉNÉRAUX EN RUSSE (ANTÉRIEURES À 1950)

АЗАДОВСКИЙ М. К., *Литература и фольклор, очерки и этюды*, Л., Художественная литература, 1938.

ГРОТ Я. К., *Воспоминание о В. И. Дале : (с извлечениями из его писем)*, СПб., Тип. Имп. акад. наук, печ., 1873.

ПОКРОВСКАЯ А. К., *Материалы по истории русской детской литературы*, М., Издание ИМВР, 1927, т. 1.

САКУЛИН П. Н., *Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский: Мыслитель. — Писатель*, М., Издание М. и С. Сабашниковых, 1913, т. 1, ч. 2.

ЦЕРТЕЛЕВ Н. А., *Взгляд на старинные русские сказки и песни*, СПб., тип. Греча, 1820.

ЧУЛКОВ М. Д., *Краткий мифологический лексикон*, СПб., Тип. Академии наук, 1767.

ARTICLES CRITIQUES EN RUSSE (ANTÉRIEURS À 1950)

АЗАДОВСКИЙ М. К., «Источники сказок Пушкина», *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии*, М., Л., Изд-во АН СССР, 1936, №1, с. 134-163.

БЕЛИНСКИЙ В. Г., «Молодик на 1844 год, украинский литературный сборник. Издаваемый И. Бецким» (1844), *Полное собрание сочинений: В 13 томах*, М., Изд-во АН СССР, 1955, т. 8, с. 214-221.

БЕЛИНСКИЙ В. Г., «О детских книгах» (1840), *Полное собрание сочинений: В 13 томах*, М., Изд-во АН СССР, 1954, т. 4, с. 68-109.

БЕЛИНСКИЙ В. Г., «Конек-горбунок. Русская сказка. Сочинение П. Ершова» (1835), *Полное собрание сочинений: В 13 томах*, М., Изд-во АН СССР, 1954, т. 1, с. 150-151.

ВЯЗЕМСКИЙ П., «О московских журналах» (1830), *Литературная газета А. С. Пушкина и А. А. Дельвига, 1830 год №1-13*, М., Советская Россия, 1988, с. 111-115.

КРАЕВСКИЙ А., «Обозрение русских газет и журналов за первую половину 1834 года», *Журнал министерства народного просвещения*, СПб., тип. Императорской Академии Наук, 1834, ч. 4, с. 110-149.

ПУШКИН А. С., «О народности в литературе» (1825), *Собрание сочинений в 10 томах*, М., ГИХЛ, 1959-1962, т. 6, с. 267-268.

RÉFÉRENCES ÉDITORIALES DES TEXTES DU CORPUS

ÉDITIONS RUSSES EN LIGNE ET SOURCES¹

ДАЛЬ В. И., «Сказка первая, О Иване молодом Сержанте удалой голове, спроста без прозвища, без роду без племени», *Русские сказки*, СПб., А. Плюшара, 1832. [https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_Иване_молодом_сержанте_\(Даль\)/1832_\(ВТ\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_Иване_молодом_сержанте_(Даль)/1832_(ВТ))

ДАЛЬ В. И., «Сказка вторая, О Шемякином суде и о воеводстве его и о прочем; была когда-то быль, а ныне сказка буднишняя.», *Русские сказки*, СПб., А. Плюшара, 1832. [https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_Шемякином_суде_\(Даль\)/1832_\(ВТ\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_Шемякином_суде_(Даль)/1832_(ВТ))

ЕРШОВ П. П., *Конек-Горбунок : Русская сказа. Сочинение Петра Ершова. С семью картинками*, СПб., изд. М. М. Крашениниковой и Д. Ф. Федорова, 1868. [https://ru.wikisource.org/wiki/Конёк-горбунок_\(Ершов\)/1868_\(ВТ\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Конёк-горбунок_(Ершов)/1868_(ВТ))

ЖУКОВСКИЙ В. А., «Сказка о царе Берендее, о сыне его Иване-царевиче, о хитростях Кощея Бессмертного и о премудрости Марьи-царевны, Кощеевой дочери» (1833), *Собрание сочинений в 4 томах*, М., Л., Гос. издат. худ. Лит., 1960, т. 3: Орлеанская дева. Сказки. Эпические произведения. [https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_царе_Берендее_\(Жуковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_царе_Берендее_(Жуковский))

ЖУКОВСКИЙ В. А., «Спящая царевна» (1832), *Собрание сочинений в 4 томах*, М., Л., Гос. издат. худ. Лит., 1960, т. 3: Орлеанская дева. Сказки. Эпические произведения. [https://ru.wikisource.org/wiki/Спящая_царевна_\(Жуковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Спящая_царевна_(Жуковский))

ЖУКОВСКИЙ В. А., «Война мышей и лягушек» (1832), *Собрание сочинений в 4 томах*, М., Л., Гос. издат. худ. Лит., 1960, т. 3: Орлеанская дева. Сказки. Эпические произведения. [https://ru.wikisource.org/wiki/Война_мышей_и_лягушек_\(Жуковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Война_мышей_и_лягушек_(Жуковский))

¹ Toutes les éditions en ligne listées ici ont été consultées pour la dernière fois le 19 septembre 2024.

Bibliographie

ЖУКОВСКИЙ В. А., «Кот в сапогах» (1846), *Собрание сочинений в 4 томах*, М., Л., Гос. издат. худ. Лит., 1960, т. 3 : Орлеанская дева. Сказки. Эпические произведения. [https://ru.wikisource.org/wiki/Кот_в_сапогах_\(Жуковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Кот_в_сапогах_(Жуковский))

ЖУКОВСКИЙ В. А., «Тюльпанное дерево» (1846), *Собрание сочинений в 4 томах*, М., Л., Гос. издат. худ. Лит., 1960, т. 3 : Орлеанская дева. Сказки. Эпические произведения. [https://ru.wikisource.org/wiki/Тюльпанное_дерево_\(Жуковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Тюльпанное_дерево_(Жуковский))

ЖУКОВСКИЙ В. А., «Сказка о Иване-царевиче и Сером Волке» (1845), *Собрание сочинений в 4 томах*, М., Л., Гос. издат. худ. Лит., 1960, т. 3 : Орлеанская дева. Сказки. Эпические произведения. [https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_Иване-царевиче_и_Сером_Волке_\(Жуковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_Иване-царевиче_и_Сером_Волке_(Жуковский))

ЗОНТАГ А. П., «Девушка Березница», *Волшебные сказки для детей первого возраста*, М., Издание братьев Салаевых, Типография С. Орлова, 1862. http://az.lib.ru/z/zontag_a_p/text_1867_devitza-bereznitza.shtml

ЗОНТАГ А. П., «Господин и слуга», *Волшебные сказки для детей первого возраста*, М., Издание братьев Салаевых, Типография С. Орлова, 1862, с. 127-141.

ЗОНТАГ А. П., «Счастливый охотник», *Волшебные сказки для детей первого возраста*, М., Издание братьев Салаевых, Типография С. Орлова, 1862, с. 141-160.

ЗОНТАГ А. П., «Карлик со скрипкой», *Волшебные сказки для детей первого возраста*, М., Издание братьев Салаевых, Типография С. Орлова, 1862, с. 160-186.

ЗОНТАГ А. П., «Кнутик в мешочке», *Волшебные сказки для детей первого возраста*, М., Издание братьев Салаевых, Типография С. Орлова, 1862, с. 186-232.

КАТЕНИН П. А., *Княжна Милуша. Сказка. Сочинение Павла Катенина.*, СПб., Тип. Х. Гинце, 1834. http://public-library.ru/Katenin.Pavel/knyazhna_milusha.html

ЛЕРМОНТОВ М. Ю., «Ашик-Кериб», *Полное собрание сочинений: В 5 томах*, М., Л., Academia, 1937, т. 5. [https://ru.wikisource.org/wiki/Ашик-Кериб_\(Лермонтов\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Ашик-Кериб_(Лермонтов))

Bibliographie

НЕКРАСОВ Н. А., *Баба-Яга, Костяная нога. Русская народная сказка в стихах в восьми главах*, СПб., без изд., 1841. <http://nekrasov-lit.ru/nekrasov/stihi/baba-yaga.htm>

ОДОЕВСКИЙ В. Ф., *Пёстрые сказки*, СПб., Наука, 1996. <https://traumlibrary.ru/book/odoevskiy-pestrieskazki/odoevskiy-pestrieskazki.html>

ОДОЕВСКИЙ В. Ф., «Городок в табакерке», *Пёстрые сказки; Сказки дедушки Ириня*, М., Худож. лит., 1993. [https://ru.wikisource.org/wiki/Городок_в_табакерке_\(Одоевский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Городок_в_табакерке_(Одоевский))

ОДОЕВСКИЙ В. Ф., «Червячок», *Пёстрые сказки; Сказки дедушки Ириня*, М., Худож. лит., 1993. [https://ru.wikisource.org/wiki/Червячок_\(Одоевский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Червячок_(Одоевский))

ОДОЕВСКИЙ В. Ф., «Разбитый кувшин», *Пёстрые сказки; Сказки дедушки Ириня*, М., Худож. лит., 1993. [https://ru.wikisource.org/wiki/Разбитый_кувшин_\(Одоевский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Разбитый_кувшин_(Одоевский))

ОДОЕВСКИЙ В. Ф., «О четырёх глухих», *Пёстрые сказки; Сказки дедушки Ириня*, М., Худож. лит., 1993. [https://ru.wikisource.org/wiki/О_четырёх_глухих_\(Одоевский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/О_четырёх_глухих_(Одоевский))

ОДОЕВСКИЙ В. Ф., «Мороз Иванович», *Пёстрые сказки; Сказки дедушки Ириня*, М., Худож. лит., 1993. [https://ru.wikisource.org/wiki/Мороз_Иванович_\(Одоевский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Мороз_Иванович_(Одоевский))

ПОГОРЕЛЬСКИЙ А., *Черная курица или подземные жители. Волшебная повесть для детей*, М., Изд-во "Росмэн", 1999. http://az.lib.ru/p/pogorel-xskij_a/text_0020.shtml

ПУШКИН А. С., «Сказка о попе и о работнике его Балде», *Полное собрание сочинений: в 10 томах*, Л., Наука, 1977, т. 4. Поэмы. Сказки. [https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_попе_и_о_работнике_его_Балде_\(Пушкин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_попе_и_о_работнике_его_Балде_(Пушкин))

Пушкин А. С., «Сказка о медведихе», *Полное собрание сочинений: в 10 томах*, Л., Наука, 1977, т. 4. Поэмы. Сказки. [https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_медведихе_\(Пушкин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_медведихе_(Пушкин))

Пушкин А. С., «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди», *Полное собрание сочинений: в 10 томах*, Л., Наука, 1977, т. 4. Поэмы. Сказки. [https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_царе_Салтане_\(Пушкин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_царе_Салтане_(Пушкин))

Пушкин А. С., «Сказка о рыбаке и рыбке», *Полное собрание сочинений: в 10 томах*, Л., Наука, 1977, т. 4. Поэмы. Сказки. [https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_рыбаке_и_рыбке_\(Пушкин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_рыбаке_и_рыбке_(Пушкин))

Пушкин А. С., «Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях», *Полное собрание сочинений: в 10 томах*, Л., Наука, 1977, т. 4. Поэмы. Сказки. [https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_мёртвой_царевне_и_о_семи_богатырях_\(Пушкин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_мёртвой_царевне_и_о_семи_богатырях_(Пушкин))

Пушкин А. С., «Сказка о золотом петушке», *Полное собрание сочинений: в 10 томах*, Л., Наука, 1977, т. 4. Поэмы. Сказки. [https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_золотом_петушке_\(Пушкин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Сказка_о_золотом_петушке_(Пушкин))

Сомов О. М., «Оборотень, народная сказка», *Были и небылицы*, М., Советская Россия, 1984. http://az.lib.ru/s/somow_o_m/text_0030.shtml

Сомов О. М., «Сказка о медведе костоломе и об Иване, купецком сыне», *Были и небылицы*, М., Советская Россия, 1984. http://az.lib.ru/s/somow_o_m/text_0130.shtml

Сомов О. М., «Сказание о храбром витязе Укроме-табунщике», *Были и небылицы*, М., Советская Россия, 1984. http://az.lib.ru/s/somow_o_m/text_0120.shtml

Сомов О. М., «Сказка о Никите Вдовиниче», *Были и небылицы*, М., Советская Россия, 1984. http://az.lib.ru/s/somow_o_m/text_0140.shtml

Bibliographie

СОМОВ О. М., «В поле съезжаются, родом не считаются», *Были и небылицы*, М., Советская Россия, 1984. http://az.lib.ru/s/somow_o_m/text_0090.shtml

ЯЗЫКОВ Н. М., *Жар-птица (Драматическая сказка)*, М., издание М.В. Ключкина, 1901. http://az.lib.ru/j/jazykow_n_m/text_0110.shtml

ЯЗЫКОВ Н. М., «Сказка о пастухе и диком вепре», *Стихотворения и поэмы*, Л., Советский писатель, 1988. http://az.lib.ru/j/jazykow_n_m/text_0050.shtml

ÉDITIONS TRADUITES

ODOÏEVSKI Vladimir, *Les Contes bigarrés et autres nouvelles* (traduction de Victoire Feuillebois), P., Classiques Garnier, 2016.

POUCHKINE Alexandre, *Contes* (traduction de Hélène Vivier-Kousnetzoff), P., GINGKOéditeur, 2023.

RECUEILS ANTHOLOGIQUES

ТАРХОВА Н. А., *Литературная сказка пушкинского времени*, М., Правда, 1988.

ŒUVRES HORS CORPUS

RECUEILS TRADUITS, PRÉFACÉS ET ANNOTÉS

AFANASSIEV Alexandre, *Contes populaires russes* (traduction de Lise Gruel-Apert), P., IMAGO, 2014-2016, T. 1-3.

ANDERSEN Hans Christian, *Udvalgte eventyr og historier, Contes et histoires choisies* (édition de Cyrille François), P., Classiques Garnier, 2023.

HOFFMAN Ernst Theodor Amadeus, *Tableaux nocturnes* (présentation, traduction et notes de Philippe Forget), P., Imprimerie nationale édition, 1999.

Bibliographie

GRIMM Jacob et Wilhelm, *Contes pour les enfants et la maison* (traduction de Natacha Rimasson-Fertin), P., José Corti, 2013.

AUTRES

HOFFMANN E. T. A., *Die Serapionsbrüder; Gesammelte Erzählungen und Märchen* (Les Frères de Saint-Sérapion, recueil de récits et de contes), Berlin, G. Reimer, 1819-1821.

DE POUGENS Charles, *Jocko, Anecdote détachée des Lettres inédites sur l'instinct des animaux*, P., P. Persan, 1824.

ГОФМАН Э. Т. А., *Сказка о Щелкуне, Сочинение Гофмана*, М., в тип. Лазаревых, 1835.

ОДОЕВСКИЙ В. Ф., *Сборник детских песен бабушки Ирины Для пения с ф.-п.* (1847), М., Юргенсон, 1897.

ПЕРРО Ш. *Повести волшебные с нравоучениями, на российском и французском языках, сочиненные господином Перольтом для детей*, М., в тип. Решетникова, 1795.

ЛЕВШИН В. А., *Русские сказки*, М., в унив. тип. у Н. Новикова, 1780.

ЧУЛКОВ М. Д., *Пересмешник, или Славянские сказки* (в 4 частях), М., Сенатская типография, 1783-1784.

INDEX DES AUTEURS

- ÂZYKOV, NIKOLAJ.....p. 49, 58, 62, 71, 82, 96, 107, 108, 120, 129, 131, 132, 134, 135, 139, 148, 150, 176, 178, 182, 188, 202, 204, 206, 216, 219, 221, 251, 277, 278, 282-284, 297, 306, 309, 324, 329, 337, 348, 361-363, 416, 430, 444, 446, 454, 459, 510-512, 567, 571-573, 610, 614, 619, 639, 641, 654, 658, 659, 681, 703
- DAL', VLADIMIR.....p. 31, 50, 74, 86, 94, 100, 121, 122, 127, 129, 140, 142, 143, 146-149, 151, 160, 161, 164, 166, 167, 169, 176, 183, 184, 186, 191-193, 200, 204-206, 232, 242, 243, 262, 268, 299, 316, 335, 342, 390-392, 394, 421, 422, 466, 478, 493, 554, 575, 581, 588, 590, 601, 613, 619, 623, 642, 658, 660, 666, 676, 703, 707
- ERŠOV, PĚTR.....p. 34, 36, 41, 49, 56, 60, 75, 96, 98, 118, 120, 124-127, 129, 135, 140, 142, 146, 148, 149, 151, 159-161, 164, 176, 205, 206, 210, 229, 252, 255, 256, 261, 269, 270, 278, 294, 295, 311, 313, 320, 323, 326, 328, 329, 331, 338, 342, 346-349, 401, 419-421, 435, 436, 474, 483, 484, 497, 499, 501, 504, 522, 613, 620, 628, 642, 643, 648, 653, 676, 703
- KATENIN, PAVEL.....p. 49, 68, 80, 97, 98, 102, 118, 120, 132, 133, 139, 175, 200, 202, 206, 213-217, 226, 242, 246, 254, 256, 258, 264-268, 276, 279, 285, 296, 297, 305, 340, 343, 346, 347, 349, 369, 418, 452, 464, 469, 476, 529, 567-569, 580, 581, 614, 623, 639, 641, 654, 660, 677, 695, 703
- LERMONTOV, MIHAIL.....p. 50, 56, 71, 172, 173, 179, 212, 237, 306, 331, 450, 488, 503, 531, 564, 642, 678, 703
- NEKRASOV, NIKOLAJ.....p. 27, 34, 39, 49, 56, 58, 60, 82, 93, 98, 118, 120, 124, 132-136, 139, 150, 160, 161, 163, 164, 186, 202, 211-214, 228, 235, 237, 248, 251, 256, 257, 267, 268, 270, 280, 295, 333, 343, 353, 364, 388, 413, 414, 427, 444, 447, 448, 450, 451, 480, 499, 500, 614, 623, 640, 641, 654, 678, 696, 703
- ODOEVSKIJ, VLADIMIR.....p. 13, 36, 39-41, 49, 50, 56, 59, 60, 69, 71, 74, 77, 79, 80, 92, 98, 99, 102, 106, 107, 109, 110, 115, 116, 120, 124-126, 138, 139, 148, 150, 165, 172, 175, 178, 180, 182, 184, 185, 190, 196-202, 206, 216-219, 223, 226, 230-232, 242, 243, 247, 250, 251, 261, 264, 266-268, 274, 275, 277-279, 281, 288, 298, 303-306, 328, 335, 337, 339, 342, 352, 353, 360, 367-369, 371, 372, 374, 375, 377, 381, 383, 389, 396-399, 401, 411-413, 424, 426, 427, 452-454, 460, 485, 494, 495, 499, 505, 506, 517, 523, 525, 526, 529, 530, 541, 558, 560, 566, 567, 573-576, 578, 581, 588-590, 613, 620, 638, 639, 641, 645-647, 649, 653, 654, 678, 704
- POGOREL'SKIJ, ANTON.....p. 13, 36, 41, 49, 50, 74, 96, 99, 100, 107, 109, 110, 121, 125, 165, 185-189, 201, 214, 215, 217, 226, 230, 235, 240, 259, 261, 268, 269, 274, 291, 303, 304, 306, 309, 355, 383, 390, 399, 402, 406-411, 413, 417, 419, 422, 424, 427, 430, 462, 463, 512, 515, 573, 578, 581, 588, 589, 613, 641, 646, 653, 654, 661, 680, 705

Index des auteurs

- PUŠKIN, ALEKSANDR.....p. 13, 25, 26, 34, 36, 40-42, 44, 48, 56, 70, 74, 75, 77, 80, 81, 88, 90, 92, 96, 102, 104, 105, 120, 121, 127, 129-131, 133, 137, 146, 151, 161, 178-180, 182-184, 201, 205, 206, 213, 224, 235, 244, 265, 295, 299, 313, 327-329, 338, 342, 345-348, 362, 366, 369, 371, 374, 375, 378, 401, 419, 421, 426, 432, 434, 448, 471, 489, 495, 497, 499, 504, 529, 545, 569, 570, 580, 581, 597, 613, 620, 628, 632, 634-637, 641-643, 645, 647-649, 653, 654, 658, 661, 679, 705
- SOMOV, OREST.....p. 34, 43, 49, 56, 60, 65, 69, 75, 78, 80, 89, 90, 96-98, 102, 118-120, 161, 162, 164, 166, 167, 169, 178, 179, 190, 200, 204, 211, 214, 224, 226, 240, 243, 244, 247, 261, 264, 266, 267, 269, 274, 275, 286-288, 292, 298, 305, 309, 310, 324, 340-342, 345, 351-353, 357, 369, 381, 383, 389, 399, 414, 417, 478, 484, 487, 488, 493, 498, 504, 512, 518, 519, 522, 523, 541, 542, 565-567, 613, 619, 621, 623, 641, 654, 660, 661, 680, 685, 705
- ZONTAG, ANNA.....p. 9, 39, 50, 60, 69, 72, 74, 96, 118, 120, 121, 174, 178, 184, 185, 190, 201, 203, 213-215, 221, 223, 226, 234, 244, 247, 264, 268, 269, 273, 276, 288, 289, 310, 318, 331, 342-345, 350-352, 358-360, 366, 369, 373-375, 378, 379, 384-390, 394-397, 401, 436, 438, 467, 501, 503, 504, 515, 517, 529, 541, 573, 576, 578, 581, 589, 590, 597, 613, 620, 642, 646, 647, 650, 654, 658, 677, 695, 706
- ŽUKOVSKIJ, VASSILIJ.....p. 7, 25, 34-36, 41, 45, 48, 56-58, 60, 70, 71, 74, 75, 81, 82, 88-90, 92, 96, 108, 109, 120, 122, 123, 127, 129-131, 133, 135, 138, 139, 143, 150, 151, 161, 164, 170, 175, 178, 180, 182, 183, 188, 190, 200, 203, 204, 206, 207, 212-214, 221, 229, 232, 235, 236, 241, 249-251, 258, 269, 270, 278, 285, 292, 293, 295, 298, 324, 332, 334, 342-344, 347, 348, 356, 357, 361-364, 367, 370, 374, 380, 381, 390-392, 394, 396, 397, 416, 417, 426, 432-434, 436, 438, 448, 454, 461, 471, 483, 484, 499-501, 510, 520, 521, 569, 570, 580, 613, 620, 636, 639, 641, 648, 658, 661, 676, 706

INDEX DES ŒUVRES

- ÂZYKOV, NIKOLAJ.....
- CONTE DU SANGLIER SAUVAGE.....p. 49, 57, 62, 71, 129, 134, 178, 210, 252,
 277, 324, 458, 553, 571, 681
- L'OISEAU DE FEU.....p. 49, 57, 58, 71, 82, 107, 135, 148, 149,
 176, 178, 182, 188, 200, 206, 215, 219, 221, 223, 236, 282, 284, 292, 294, 306-309,
 329, 337, 348, 361, 371, 373, 388, 416, 420, 434, 443-445, 447, 450, 461, 474, 475,
 477, 481, 482, 490, 510, 520, 521, 544, 571-573, 581, 614, 639, 659, 661, 681
- DAL', VLADIMIR.....
- CONTES DU COSAQUE.....p. 50, 140, 143, 184, 676
- CONTE DE ŠEMÂKIN.....p. 50, 160, 206, 335, 676
- CONTE DU JEUNE SERGENT.....p. 50, 160, 169, 204, 236, 242, 268, 357, 391,
 402, 421, 422, 425, 443, 466, 467, 493, 543, 544, 551, 579, 676
- ERŠOV, PĚTR.....
- LE PETIT CHEVAL BOSSU.....p. 43, 44, 49, 55, 57, 58, 60, 77, 78, 98,
 100, 101, 126, 127, 140, 142, 145, 148, 149, 160, 161, 168, 176, 203, 205, 206, 210,
 224, 227, 229, 234, 236, 241, 247, 248, 252-254, 260, 266, 269, 280, 296, 310, 312,
 323, 331, 434, 436, 454, 457, 458, 465, 467, 474, 480, 481, 483, 484, 487, 488, 497,
 499, 521, 553, 571, 642, 643, 676
- KATENIN, PAVEL.....
- PRINCESSE MILUŠA.....p. 49, 57, 58, 62, 68, 71, 82, 132, 133, 200,
 206, 213, 217, 221, 226, 228, 236, 241, 245, 254, 255, 259, 264, 265, 276, 278, 294,
 295, 297, 305, 337, 346, 350, 352, 418, 430, 450-452, 455, 461, 463, 465, 469, 504,
 519, 527-529, 543, 545, 551, 554, 559, 565, 567-569, 575, 619, 639, 659, 661, 677
- LERMONTOV, MIHAIL.....
- AŠIK-KERIB.....p. 49, 71, 98, 172, 173, 211, 222, 237, 241,
 278, 316, 368, 442, 443, 450, 472, 488, 503, 531, 564, 678
- NEKRASOV, NIKOLAJ.....
- BABA-ÂGA, JAMBE D'OS.....p. 49, 58, 60, 133, 163, 413, 678

ODOEVSKIJ, VLADIMIR.....

CONTES BIGARRÉS.....p. 45, 49, 59, 73, 95, 99, 115, 121, 148, 165, 174, 180, 182, 184, 196, 197, 200, 204, 206, 218, 247, 249, 264, 267, 298, 369, 397, 413, 452, 529, 543, 556, 557, 559, 560, 564, 566, 570, 578, 589, 601, 613, 638, 658, 678, 698

1. LA CORNUE.....p. 99, 174, 216, 218, 281, 352, 353, 485, 529, 556, 557, 678

2. CONTE DU CADAVRE SANS PROPRIÉTAIRE p. 76, 117, 184, 221, 231, 277, 280, 304, 305, 315, 413, 427, 639, 678

3. LE NOUVEAU JOCKO.....p. 174, 197, 232, 233, 288, 337, 338, 367, 529, 556, 557, 566, 678, 699

4. IVAN BOGDANOVIČ OTNOŠENIE .p. 230, 235, 412, 678

5. IGOŠA.....p. 174, 197, 315, 327, 328, 415, 679

6. UN SIMPLE CONTE.....p. 198, 199, 227, 305, 328, 338, 397, 398, 413, 679

7. CONTE DE LA PERSPECTIVE NEVSKIJ p. 98, 121, 206, 226, 231, 247, 249, 302, 303, 352, 364, 371, 452, 453, 505, 529, 530, 559, 581, 590, 679

8. CONTE À L'ENVERS.....p. 530, 557, 559, 560, 679

CONTES DE GRAND-PÈRE IRINEJ.....p. 49, 121, 184, 529, 577, 588, 596, 649, 679

LA CHENILLE.....p. 77, 121, 232, 235, 337, 367, 368, 374, 424, 426, 529, 679

LA CRUCHE BRISÉE.....p. 98, 121, 223, 242, 248, 285, 306, 323, 376, 454, 460, 494, 575, 576, 679

LA TABATIÈRE.....p. 13, 26, 43, 49, 75, 79, 100, 101, 149, 173, 184, 199, 231, 233, 315, 331, 381-384, 389, 394, 397-399, 402, 411, 454, 523, 525, 537, 538, 565, 573, 577, 578, 638, 646, 650, 653, 660, 679

LES QUATRE SOURDS.....p. 62, 71, 172, 183, 241, 242, 264, 275, 335, 575, 679

MOROZ IVANOVIČ.....p. 59, 62, 92, 138, 169, 173, 180, 201, 222, 223, 235, 247, 264, 275, 285, 312, 313, 315, 318, 323, 334, 352, 360, 363, 370, 374, 376, 454, 460, 494, 517, 540, 542, 559, 573, 576, 577, 679

- POGOREL'SKIJ, ANTON.....
- LA POULE NOIRE.....p. 13, 43, 45, 49, 59, 62, 73, 77, 78, 95, 101, 107, 121, 165, 168, 173, 185-190, 201, 214, 215, 222, 223, 225-227, 230, 234, 235, 239, 257, 259, 261, 269, 273, 291, 294, 302, 303, 306, 314, 315, 320, 322, 328, 336, 355, 356, 362, 363, 376, 377, 380, 399, 402-408, 410-412, 415, 416, 421, 423, 424, 427, 439, 440, 455, 461, 463-465, 487, 489, 505, 512-516, 529, 541, 553, 554, 559, 564, 573, 577, 589, 614, 646, 650, 654, 658, 660, 680
- PUŠKIN, ALEKSANDR.....
- CONTE DE L'OURSE.....p. 25, 48, 338, 680
- CONTE DE LA TSAREVNA MORTE.....p. 48, 70, 120, 228, 235, 246, 248, 270, 295, 342, 424, 426, 431, 495, 504, 506, 680
- CONTE DU COQ D'OR.....p. 26, 95, 101, 201, 206, 234, 239, 264, 295, 312, 342, 680
- CONTE DU PÊCHEUR.....p. 48, 70, 77-79, 117, 120, 170, 210, 223, 226, 245, 293, 323, 341, 342, 345, 346, 366, 378, 401, 474, 569, 680
- CONTE DU POPE.....p. 48, 57, 146, 295, 313, 315, 342, 345, 346, 348, 530, 679
- CONTE DU TSAR SALTAN.....p. 13, 48, 57, 71, 80, 120, 168, 170, 205, 223, 235, 285, 319, 321, 326, 327, 342, 346, 347, 419, 432, 434, 436, 442, 448, 469, 488, 492, 493, 496, 497, 504, 680
- SOMOV, OREST.....
- CONTE DE L'OURS BRISEUR-D'OS.....p. 49, 55, 60, 119, 211, 236, 264, 276, 292, 324, 342, 345, 368, 377, 487, 495, 521, 680
- LE LOUP-GAROU.....p. 49, 59, 65, 97, 118, 119, 122, 166, 200, 204, 227, 233, 235, 243, 244, 247, 251, 258, 266, 267, 274, 275, 286-288, 310, 336, 341, 342, 345, 351-353, 368, 380, 402, 414, 415, 422, 457, 472, 474, 484, 508, 509, 518, 522, 523, 537, 538, 541, 542, 565, 566, 570, 619, 621, 680
- NIKITA VDOVINIČ.....p. 49, 78, 79, 97, 117, 120, 163, 169, 191, 201, 205, 222-227, 234, 246, 287, 291, 298, 305, 310, 322, 336, 357, 376, 399, 402, 417, 420, 427, 454, 474, 493, 504, 541, 681
- SUR LE CHAMP DE BATAILLE.....p. 49, 68, 118, 120, 248, 504, 681
- UKROM LE GARDIEN DE CHEVAUX.....p. 49, 119, 369, 504, 680

- ZONTAG, ANNA.....
- DAME BOULEAU.....p. 50, 74, 77, 78, 118, 163, 184, 210, 222, 226, 234, 235, 288-291, 313, 323, 340-343, 349, 358-360, 363, 366, 368, 370, 373, 377, 384, 386-388, 394-396, 423, 436, 438, 489, 490, 516, 517, 573, 576, 589, 654, 677
- LE CHASSEUR HEUREUX.....p. 50, 213, 296, 322, 342, 343, 351, 358, 359, 373, 494, 677
- LE FOUET DANS LA SACOCHE.....p. 50, 60, 201, 202, 221-223, 233, 244, 246, 248, 264, 272, 288, 311, 342-344, 358, 363, 376, 378, 385-387, 390, 437, 438, 487, 541, 573, 578, 677
- LE NAIN AU VIOLON.....p. 50, 71, 101, 213, 227, 356, 358, 359, 384-386, 390, 501-503, 529, 530, 545, 677
- MAÎTRE ET SERVITEUR.....p. 50, 350, 360, 467, 677
- ŽUKOVSKIJ, VASILIJ.....
- CONTE DU LOUP GRIS.....p. 49, 57, 77, 81, 85, 101, 108, 139, 164, 165, 182, 184, 188, 203, 211, 212, 222, 223, 227, 228, 236, 241, 283, 285, 288, 292, 293, 295, 298, 316, 332, 341, 342, 344, 347, 356, 361-363, 370, 373, 375, 380, 392, 394, 396, 402, 416, 426, 454, 459, 461, 474, 490, 510, 512, 520, 521, 571, 677
- CONTE DU TSAR BERENDEJ.....p. 48, 57, 120, 122, 123, 139, 163, 183, 236, 249, 312, 316, 342-344, 356, 368, 380, 381, 402, 432, 433, 483, 500, 506, 569, 636, 676
- LA GUERRE DES SOURIS.....p. 25, 49, 57, 175, 200, 204, 206, 338, 367, 374, 543, 579, 636, 639, 677
- LA TSAREVNA ENDORMIE.....p. 49, 60, 108, 138, 169, 178, 183, 225, 228, 229, 232, 251, 258, 270, 278, 279, 293, 329, 342, 344, 367, 371, 402, 416, 417, 424, 427, 469, 636, 676
- LE CHAT BOTTÉ.....p. 49, 108, 138, 183, 206, 250, 285, 362, 433, 434, 438, 677
- LE TULPIER.....p. 49, 70, 183, 235, 278, 279, 357, 368, 500, 636, 677

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE.....	11
INTRODUCTION.....	13
1. Définir le conte	14
2. Conte oral, conte populaire, conte littéraire	20
3. Conte ou <i>skazka</i> ?	29
4. État des recherches sur le conte littéraire russe	33
5. Démarche, méthodologie et corpus	46
PREMIÈRE PARTIE : LE CONTE LITTÉRAIRE EN CONTEXTE.....	53
Chapitre 1. S'affranchir des classiques.....	55
A. Éclatement de la forme textuelle.....	55
B. Emploi de nouveaux modèles.....	66
C. Redéfinition de la qualité littéraire.....	76
Chapitre 2. Se positionner dans la construction d'une littérature russe nationale....	85
A. (Re)Trouver le conte populaire russe.....	85
B. Créer un conte russe.....	94
C. En miroir de la littérature européenne.....	103
Chapitre 3. Faire valoir son individualité.....	115
A. Écrire quelque chose de différent.....	115
B. Le conte, nouveau genre à la mode.....	126
C. L'impertinence du conte littéraire.....	140
DEUXIÈME PARTIE : ANALYSE TEXTUELLE DU CORPUS.....	153
Chapitre 1. Les styles du conte littéraire.....	155
A. Un style composite.....	155
1. Le registre populaire et ses marqueurs	157
2. Les masques stylistiques	172
B. Formes et styles de contes.....	177
1. Deviner l'auteur derrière la forme	179
2. Les différents emplois de l'étiquette générique	183
3. Les limites de la forme : le cas des contes de Dal'	191
4. La forme comme marque d'auctorialité	193
C. La vocalité du conte littéraire.....	195
Chapitre 2. Les temps du conte littéraire.....	209
A. Le temps diégétique.....	209
1. Le temps en place, dit « contextuel »	209
2. Le temps en cours, dit « intra-diégétique »	219
3. Compter pour mieux conter	233
B. Le temps de l'énonciation extra-diégétique.....	239
1. Les commentaires du narrateur	241
	707

Table des matières

2. Les aveux d'un narrateur faillible	253
3. La prise en compte du narrataire	263
C. Passages et mouvements temporels.....	271
1. Du temps diégétique au temps extra-diégétique	272
2. Les mouvements temporels à l'intérieur de la diégèse	285
3. Le conte littéraire comme objet d'un passage temporel	297
Chapitre 3. Les espaces du conte littéraire.....	301
A. L'illusion du réel et ses transgressions.....	301
1. L'espace diégétique, (faux) miroir du réel	302
2. L'espace <i>extra</i> -ordinaire, par-delà le reflet du réel	317
3. Les types de rapports entre monde ordinaire et monde extra-ordinaire	335
B. Les espaces naturels.....	339
1. À chaque auteur son espace naturel	342
2. L'espace naturel, l'arbre qui cache la forêt	349
3. L'espace naturel personnifié, de nature à Nature	358
C. Les objets magiques.....	374
1. L'objet magique et sa place dans l'espace diégétique	376
2. L'objet magique et sa finalité matérielle	383
3. L'unicité des objets magiques du conte littéraire	389
D. Le sommeil et son rapport à l'espace.....	401
Chapitre 4. Profondeur(s) du récit.....	429
A. Sentiments et sensibilité des personnages.....	431
B. Raisonnements logiques et évolution psychologique des personnages.....	456
C. Réagir face au surnaturel.....	478
D. La profondeur morale.....	491
1. Le bien et le mal	491
2. L'évolution morale des personnages	507
3. La subjectivité du jugement moral	522
TROISIÈME PARTIE : LE CONTE LITTÉRAIRE AU PRISME DE SA RÉCEPTION.....	535
Chapitre 1. Le lecteur impliqué.....	537
A. Le « je » implicite du lecteur.....	537
B. L'auto-perception du lecteur et de son environnement.....	548
C. Les lecteurs modèles du conte littéraire.....	560
Chapitre 2. La place de l'auteur.....	583
A. Le nom de l'auteur.....	583
B. Auteur, Conteur, Narrateur.....	598
C. Un interlocuteur attendu et désiré.....	614
Chapitre 3. Lire le conte littéraire russe aujourd'hui.....	631
A. Le poids du canon littéraire.....	631
B. Un genre pour la jeunesse ?.....	644
C. Relever le défi du classement.....	655

Table des matières

CONCLUSION.....	663
ANNEXE : LISTE DES ŒUVRES DU CORPUS CLASSÉES PAR AUTEURS.....	675
BIBLIOGRAPHIE.....	683
INDEX DES AUTEURS.....	701
INDEX DES ŒUVRES.....	703