

L'écologie du conte

1. En parlant de l'évolution du cheval, Gregory Bateson a écrit qu'on ne doit pas penser ce processus comme une adaptation de l'*Eohippus* aux plaines herbues, mais comme une « *constance dans la relation* » entre l'animal et l'environnement¹. « Il est certain, dit Bateson, que les plaines herbues elles-mêmes ont évolué *pari passu* avec l'évolution des dents et des sabots des chevaux et des autres ongulés. La motte herbue a été la réponse évolutive de la végétation à l'évolution du cheval². » Les changements concomitants du cheval et de l'environnement sont « adaptatifs » de moment en moment. Pourtant, prévient Bateson, la relation entre l'animal et l'environnement ne peut pas être seulement de nature adaptative, puisqu'autrement les pathologies systémiques n'auraient pas lieu : leur existence est la preuve du fait que la « logique » de l'adaptation diffère de la « logique » de l'évolution du système en son entier. Et d'ailleurs, continue-t-il, nous ne devons pas présumer qu'il y ait dans cette relation une variable dépendante et une variable indépendante, qu'il y ait des actions qui se produisent *dans* un contexte, quoiqu'en évolution. Toute action est aussi une « part » du contexte *avec lequel* elle se produit et ne devrait donc pas en être analytiquement séparée. Autrement dit, il ne faut pas penser la survie et l'évolution du cheval comme si celui-ci était un être isolé et bien défini agissant dans un contexte ; au contraire, dit Bateson, c'est son « écologie qui survit et évolue lentement³ ».

L'écologie de Bateson est au fond une tentative de penser autrement la relation entre l'action et le contexte ; il nous invite à reconnaître que chacune des microvariations de cette relation toujours en devenir retombe dans le « contexte » écologique et contribue à sa création. L'écologie batesonienne correspond donc à une désobjectivation et une désobjectivation : penser écologiquement signifie penser par *intensités*, par processus qui traversent également les êtres et leur environnement, en déjouant le leurre de leurs autonomies réciproques. D'où la position intermédiaire occupée par les idées, qui pour Bateson sont justement des intensités de ce type, à l'intérieur du monde culturel et social : elles composent une écologie mouvante et protéiforme qu'il

¹ BATESON G., *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Northvale (New Jersey)-London, Jason Aronson, 1987, p. 345. C'est moi qui traduit ; dorénavant, quand je citerai des éditions étrangères, ce sera toujours le cas.

² *Ibid.*, p. 164.

³ *Ibid.*, p. 345.

appelle « Esprit », et que nous pouvons envisager comme une matrice de subjectivation et d'objectivation. C'est au sens de Bateson que je parle d'écologie du conte.

2. Une approche écologique de l'étude de la littérature est tout à fait nécessaire, puisqu'elle nous aide à dissiper un ensemble d'idées reçues particulièrement coriaces, concernant notamment la relation entre le personnage et son environnement. Il s'agit d'idées qui constituent le plus souvent, dans les textes critiques, une toile de fond impensée. Mais elles émergent parfois de façon très explicite, comme c'est le cas de certaines théories élaborées par Iouri Lotman. Il écrit : « [...] l'espace [artistique] cesse [...] de coïncider avec la totalité des objets qu'il *contient* en soi et se transforme en *langage abstrait* [...] » ; « dans les œuvres littéraires, l'espace littéraire *est un continuum où les personnages sont disposés et l'action se développe* » ; « l'espace artistique n'est pas, pourtant, un *réceptacle* passif d'épisodes et de personnages. [...] Son langage n'est pas un *réceptacle* vide, mais l'un des composants du langage commun de la langue universelle avec laquelle les œuvres d'art s'expriment⁴ ». Ces affirmations révèlent clairement la tendance du sémiologue à réifier l'espace artistique : il en fait un universel, un « invariant⁵ », un *primum* où l'action (le temps) se déploie et où les objets sont contenus (bien que non passivement). Si, quelque temps plus tard, Lotman modifie partiellement sa position et écrit que l'« espace est toujours donné à l'homme sous forme de contenu concret⁶ », cet espace reste tout de même *au fond* des aspects qu'il revêt : il est l'arrière-plan qui se dessine lorsqu'on s'est débarrassé du « premier plan de la métaphore⁷ » ; la teneur que l'analyse textuelle doit libérer du véhicule⁸. C'est pourquoi, Lotman se propose de faire abstraction de toutes les propriétés des objets fictionnels, à l'exception de celles qui sont déterminables par des rapports spatiaux⁹. Cet espace semble le résultat d'un procédé inductif ; mais chez Lotman il s'agit plutôt de remonter platoniquement à la vérité intime des formes concrètes : c'est la concrétion des formes qui est une « déduction » ; elles

⁴ LOTMAN J.M., « Il problema dello spazio artistico in Gogol' », LOTMAN J.M. et USPENSKIJ B.A., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, p. 199, 201, 203. C'est moi qui souligne.

⁵ Cf., par exemple, LOTMAN J.M., « Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura », *ibid.*, p. 150.

⁶ LOTMAN J.M., *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor, University of Michigan, 1977, p. 231.

⁷ LOTMAN J.M., « Il problema dello spazio artistico in Gogol' », *art. cit.*, p. 202. Le « premier plan de la métaphore » est son sens propre, littéral ; il correspond à ce que les formalistes appelaient le niveau transitif de l'expression figurée.

⁸ J'emploie les termes « teneur » et « véhicule », bien évidemment, au sens de I.A. RICHARDS (cf. *The Philosophy of Rhetoric*, London, Oxford University Press, 1936).

⁹ LOTMAN J.M., *The Structure of the Artistic Text*, *op. cit.*, p. 218.

matérialisent une structure idéale qu'il s'agit de dégager. En définitive, il paraît que ce qui reste de la spatialité de l'espace littéraire n'est rien d'autre que la spatialité d'un schéma mental.

Pourtant l'espace littéraire est inséparable des configurations concrètes qu'il prend (je ne parlerais pas de « contenus concrets »). Surtout parce qu'il est inséparable du temps, autant d'un point de vue historique (de sorte qu'il n'y aurait pas *l'espace* littéraire mais plutôt *des typologies d'espace* littéraire) que d'un point de vue intratextuel. En effet, afin que l'espace littéraire puisse apparaître (et ensuite, le cas échéant, être analysé « scientifiquement »), il faut tout d'abord qu'il soit imaginé (à moins que l'on ne s'occupe de l'espace de la page écrite). C'est-à-dire que son apparition exige une certaine attitude (et habileté) de la part du lecteur ; une attitude qui donne libre cours à la production d'images intersensorielles, et qui est suggérée notamment par les formes narratives. Il me semble évident que ces formes ne peuvent pas être dépourvues d'une ou plusieurs temporalités internes (des apparences de suite) qui se heurtent au temps de la lecture. Par conséquent, les espaces littéraires des formes narratives ne sont pas des espaces « fixes » ; leur spatialité n'est pas une spatialité diagrammatique. En outre la narrativité d'un texte n'est pas, comme le voudrait Lotman, quelque chose qui est localisé dans des parties narratives (le héros) s'opposant à des parties « a-narratives » (environnement du héros) ; elle est plutôt une sollicitation diffuse à comprendre le texte par la représentation de son sens¹⁰.

Certainement l'action est l'un des artisans principaux, sinon l'artisan principal, d'une telle invite adressée au lecteur ; Aristote (*Rh.* 1411b) avait déjà reconnu la nature temporelle de l'image littéraire ; il a soutenu que pour placer devant les yeux (*pró ommáton*) il faut représenter des objets en action (*hósa energoûnta*). Toutefois l'action reste une possibilité disséminée qui traverse le texte narratif de part en part ; dans les textes fictionnels, narrativité et a-narrativité sont envisageables tout au plus comme des « dominants¹¹ », qui laissent intact le fondement représentatif. Pour cette série de raisons il ne semble pas correct de dire que l'« espace littéraire est un continuum où les personnages sont disposés et l'action se développe », ni que le héros se déplace entre des espaces « fixes » qui lui préexistent ; plutôt, le héros et les situations spatio-

¹⁰ Par exemple, dans un texte narratif, un catalogue est interprété automatiquement (Iser dirait *passivement*) comme une série d'images de choses situées dans un espace-temps hypothétique (et ceci même si le texte nous invite explicitement à considérer le catalogue comme un catalogue de mots, parce que dans ce cas les mots doivent aussi bien apparaître matériellement, en tant que voix ou en tant qu'écriture). Mais dans un texte non-narratif (i.e. une liste), le catalogue n'est rien d'autre qu'une série de mots qui possèdent une intension et peut-être une extension, mais qui sont dépourvus de chronotopie fictionnelle.

¹¹ Cf. HAMON PH., *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

temporelles dont il fait partie *sont concrètes*, autant par l'action que par l'errance du point de vue d'un lecteur (implicite) qui est tenu de se représenter par images une partie du sens du texte fictionnel. Autrement dit, les mondes littéraires sont des mondes écologiques.

3. Il y a des typologies narratives où la nature écologique du monde représenté est, pour ainsi dire, « mise en cage », déguisée ; il y en a d'autres où elle saute aux yeux. Le conte merveilleux (allemand : *Märchen* ; italien : *fiaba*) fait partie de ces dernières. D'ailleurs la tradition critique a posé les jalons pour son interprétation écologique dès la première moitié du siècle dernier. Même Vladimir Propp, en 1928, déconstruisait l'opposition entre le personnage et les autres éléments représentatifs du conte. D'une part, nous dit Propp, les choses et les animaux sont animés et peuvent agir exactement comme les personnages humains ; de l'autre, les motivations de ces derniers n'ont aucun poids sur le développement de l'intrigue : les personnages sont en pratique dépourvus d'intériorité et coïncident précisément avec leur propre sphère d'action. D'où la fameuse théorie de la permutabilité des êtres à fonction égale (une fée en position d'Auxiliaire, par exemple, peut être substituée par des bottes magiques remplissant la même fonction).

La question de l'uniformité substantielle entre les éléments représentatifs du conte merveilleux a été reprise et résolue différemment par Max Lüthi en 1947. Pour Lüthi ce ne sont pas tant les « fonctions », la répétabilité et la commutativité des noyaux narratifs qui sont fondamentales, mais plutôt la forme et la nature du monde représenté : son « unidimensionnalité », son a-perspectivisme, son abstraction (au sens de Worringer). Sa théorie contraste avec celle de Propp, qui demeurerait à l'époque, avec Aarne, Thompson et Jolles, l'autorité en matière de conte populaire ; toutefois, les points de contact ne manquent pas. Lüthi développe une intuition proppienne, par exemple, quand il écrit que le « héros du conte merveilleux *agit*¹² » sans avoir ni le temps ni la prédisposition pour éprouver quoi que ce soit. Selon Lüthi les personnages, à l'instar des autres éléments représentatifs du conte, sont des formes planes, stylistiquement abstraites et isolées. Comme si elles étaient, pourrait-on ajouter suivant une suggestion d'Agamben, des *figurines miniatures*¹³. D'autre part c'est justement le mot « figure » que Lüthi emploie pour définir les personnages, en raison du fait qu'ils n'auraient d'autre but que de donner corps à l'action : ils manqueraient autant d'intériorité et de sentiments (puisque ceux-ci, pour

¹² LÜTHI M., *La fiaba popolare europea*, Milano, Mursia, 1979, p. 17.

¹³ Cf. AGAMBEN G., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2001, p. 135-140.

apparaître, doivent être exprimés en actions) que d'un « monde qui les entoure¹⁴ » et de lien privilégiés avec quelque objet ou lieu que ce soit.

Mais s'il est vrai que les personnages, étant des figures isolées, ne sont entourés d'aucun « milieu géographique et humain¹⁵ », comment peut-on dire que Lüthi a contribué à poser les jalons pour une interprétation écologique du conte ? Parce qu'il a su voir que l'isolement, l'absence de tout enracinement historique, est le viatique de « correspondances universelles¹⁶ » : les éléments représentatifs du conte, de par leur isolement, pourraient composer avec n'importe quel autre élément ; il n'y aurait pas de rapports stables et privilégiés entre eux (comme c'est le cas dans la légende [*Sage*], où les personnages sont le plus souvent liés à des lieux et des objets spécifiques) au-delà de ceux qui se dévident par l'action, et donc par le déroulement même du conte. De sorte que le tissage des « correspondances » se fait, sans distinction, entre arbres, minéraux, loups, fées, châteaux, êtres humains, etc.

Quoique Lüthi ait saisi, en partie, la nature écologique du conte merveilleux, il en a un concept statique et idéaliste, redevable d'un modèle de pensée dont témoignent aussi son attirance pour la question de l'*origine* et sa prétention d'avoir décrit le *Märchen* dans sa forme « pure¹⁷ ». En effet sa vision « écologique » reste fondée sur une séparation de l'action et des éléments représentatifs, du temps et de l'espace, qui fait pendant à l'idée que le conte est une typologie narrative fixe et inaltérable, une forme idéale provenant d'un passé lointain et presque mythique que les textes singuliers et les performances orales (l'histoire du conte) peuvent seulement approcher. Dans les deux cas, à des niveaux différents, Lüthi soustrait des formes à l'emprise du temps. Au contraire, il me semble qu'il n'y a rien de tel qu'une forme pure ou originelle du conte, et que les « correspondances universelles » ne se déploient pas, par le truchement de l'action, *entre* des éléments isolés qui leur préexistent : ce sont plutôt ces éléments mêmes que, tout en gardant leur isolement et leur abstraction, s'ouvrent grand à un univers en formation.

4. Je veux illustrer cette idée par l'analyse de *La Biche enchantée* (*La cervo fatata*), l'un des contes composant le *Pentamerone* (*Lo cunto de li cunti* ; 1634-1636) de Giambattista Basile. Mais tout d'abord il faut que j'explique les raisons de ce choix. J'ai décidé de parler de Basile non seulement parce que ses contes sont évidemment une *source* de ce qu'on appelle aujourd'hui « conte merveilleux » (a), mais aussi parce que leur *impureté* est très marquée (b).

¹⁴ LÜTHI M., *op. cit.*, p. 27.

¹⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶ *Ibid.*, chap. IV.

¹⁷ Cf., par exemple, *ibid.*, p. 94, 124.

a) Au XIX^e siècle, nous rappelle André Jolles¹⁸, le recueil basilien était considéré par certains critiques comme le premier recueil de *fiabe* proprement dites. Ceci n'est pas étonnant, surtout si l'on considère que l'*incipit* « Il était une fois » (« Dice ch'era 'na vota » en napolitain) s'est institutionnalisé exactement à partir de cet auteur¹⁹. D'autre part dans *Les Nuits facétieuses (Le piacevoli notti ; 1550)*, le prédécesseur immédiat du recueil basilien, Straparola n'avait pas une idée précise de la distinction entre *fiaba* et *novella* (une forme littéraire qui veut susciter l'impression que les faits racontés aient pu réellement se passer) et souvent amalgamait les deux typologies dans le terme générique de *storia* (récit). Quand Basile emploie le mot « *cunto* », au contraire, il fait sans doute référence exclusivement à la *fiaba*²⁰. Nombre de contes, connus par les versions postérieures de Perrault ou des frères Grimm, figurent déjà dans le *Pentamerone*, comme *Cendrillon*, *Rapunzel*, *Le Chat botté*, *La Belle au bois dormant*, *Hänsel und Gretel* et bien d'autres.

b) Il est évident que Basile s'est inspiré de la tradition orale du conte populaire ; son ouvrage est aussi un catalogue, parfois parodique, de jeux, danses, chansons, dictons, jargons. Mais les textes qui composent le *Pentamerone* étaient conçus pour la conversation auprès des cours et au sein des académies du début du XVII^e siècle, lorsqu'en littérature fleurissait le marinisme avec ses arabesques stylistiques élaborées, et que les emblèmes connaissent un grand succès. Basile était un fin stylisticien et un grand humoriste : l'oralité est modulée comme si elle était une des voix d'un ample registre comique ; le dialecte napolitain est finement ciselé et en perpétuel contrepoint avec la prose littéraire de Boccace et de ses héritiers. Rien de plus loin de la volonté propre aux frères Grimm de restituer fidèlement la tradition orale du conte. Les textes basiliens ont un taux de figuralité extrêmement élevé, qui pourtant diminue, comme l'a remarqué Italo Calvino, dans les parties les plus invraisemblables, quand apparaissent les ogres, les fées, les objets magiques²¹. Dans ces segments narratifs, Basile semble s'abandonner à la vive voix des conteurs ; il feint de nous rapporter leur parole simple et directe (l'était-elle vraiment ?), où la figure est toujours prise au pied de la lettre. Mais l'avancement de l'intrigue est souvent interrompu par des insertions précieuses (telles que les innombrables variations sur le thème du passage du jour à la nuit et de la nuit au jour) qui donnent à l'ensemble un caractère hétéroclite.

¹⁸ JOLLES A., *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972. Cf. aussi JOLLES A., « La fiaba nella letteratura occidentale moderna », JOLLES A., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

¹⁹ CALABRESE S., *Gli arabeschi della fiaba. Da Basile ai romantici*, Pisa, Pacini, 1984, p. 19.

²⁰ *Ibid.*, p. 39.

²¹ CALVINO I., *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1988.

À mon sens l'impureté est une caractéristique inaliénable des *Märchen*, qu'ils soient lus ou écoutés par la voix d'un vieux conteur. Cela doit être clairement affirmé face à toute pratique interprétative misant sur la découverte et la description du « conte pur », une pratique qui dans ce domaine a été courante pendant longtemps. On a essayé de dégager l'essence du conte de ses actualisations concrètes, en transformant *les fiabe*, des compositions toujours hybrides, modulaires, malléables, parfois provisoires, en témoins non crédibles d'une langue disparue, d'une sorte de « racine indo-européenne » (**fiab-*) du lexique littéraire. Mais de cette façon, entre autres, on a presque perdu de vue un aspect remarquable de la nature du conte merveilleux : sa forte propension à l'altération. Je ne veux aucunement dire qu'au-delà de ses manifestations concrètes le conte merveilleux n'existe pas ; je veux dire que le conte merveilleux, en tant que typologie narrative, n'est pas anhistorique. Certainement il date d'une inestimable antiquité, mais il se modifie avec l'histoire et doit donc être considéré en rapport avec celle-ci.

Peut-être que l'idée selon laquelle le conte est une forme littéraire dont l'origine, qu'il faut incessamment essayer d'approcher par l'exercice critique, se perd dans le brouillard du début de l'histoire provient de l'influence décisive des frères Grimm. Il n'est pas inutile de rappeler que Jacob Grimm voyait dans le *Märchen* une incarnation de la *Naturpoesie*, une « création spontanée » et inexplicable, qui pourtant ne serait pas plus mystérieuse qu'un phénomène naturel, tel que la formation d'une rivière. Voilà pourquoi les Grimm ont voulu enregistrer de façon « neutre » les contes qu'ils ont trouvés. Achim von Arnim, dans une de ses lettres à Jacob Grimm, doutait fortement que cette neutralité fut possible ; et ce dernier, en reconnaissant qu'en effet on ne peut rien raconter conformément à un original, répondait qu'ils avaient pourtant, lui et son frère, été fidèles « en substance » (*in der Sache*) aux contes écoutés. Le problème est que cette « substance » doit être définie, sélectionnée, avant de pouvoir être reproduite de façon « neutre ». C'est-à-dire que la pureté des contes des Grimm n'en est pas une ; ou mieux qu'elle est une pureté construite et donc historique.

Que cette variété de « conte pur » incarne la pureté du conte en général, c'est quelque chose qui est allé de soi pendant de longues années. André Jolles, tout en concevant le *Märchen* comme une « forme simple », voire comme le paradigme de la forme simple en général, a peut-être été le premier à s'apercevoir du fait que le *Märchen*, tel qu'on le conçoit encore de nos jours, est au fond un récit « à la manière » des frères Grimm. Mais il n'a pas suivi son intuition jusqu'au bout. Le *Kinder- und Hausmärchen* constitue un tournant décisif : d'un côté, il a fortement contribué à façonner une image conceptuelle du conte qui a eu une immense fortune ; de l'autre, sa longue histoire éditoriale,

s'étendant presque sur un demi-siècle, a accompagné la naissance de la littérature de jeunesse, c'est-à-dire d'une littérature, comme le dit Nathalie Prince, « écrite *pour* les enfants²² ». Ce n'est pas une coïncidence. On peut même aller jusqu'à dire que le conte merveilleux, dans sa conception moderne, a été l'un des fruits, par scissiparité, de la séparation entre la littérature « adulte » et la littérature de jeunesse qu'on a établi au XIX^e siècle. À cette époque, nous disent Schérer et Hocquenghem, la littérature de jeunesse « a subi le plus considérable effort de codification et d'asservissement culturel²³ », ce dont témoigne aussi l'expurgation des contes recueillis par les frères Grimm. Même sous cet aspect, le conte a dû être normalisé et purifié, dans la mesure où il ne s'adaptait pas à la nouvelle conception de l'enfance ; ce qui a certainement contribué à faire du conte une langue morte, du moins aux yeux de certains interprètes. Ainsi, remonter au-delà des *Kinder- und Hausmärchen* jusqu'à Basile, signifie, dans un certain sens, déjouer son expurgation, devancer l'origine du problème de l'origine, inverser et déconstruire l'opposition entre la « pureté » et l'« impureté » et, en définitive, remonter au conte au-delà du conte. L'écologie est déjà là.

5. Dans *La Biche enchantée* (I, 9) le roi de Longa Pergola désire ardemment avoir un fils qui n'arrive pas. Un jour, un grand savant passe par le royaume et conseille au roi de faire manger à la reine un cœur de dragon marin cuisiné par une vierge qui, en respirant les vapeurs de la cuisine, deviendrait grosse à son tour. Le roi suit le conseil du savant : il fait chercher le dragon marin et, une fois trouvé, il le donne à cuisiner à une belle demoiselle : « non seulement, écrit Basile, la belle cuisinière tomba enceinte, mais aussi tous les meubles de la maison tombèrent enceints, et après quelques jours ils firent des petits ». Après avoir pris son repas magique, la reine aussi, enfin, s'engrosse ; les deux femmes accouchent de deux mâles, Caneloro e Fonzo (le prince), qui sont tout à fait identiques et tellement amoureux l'un de l'autre qu'ils ne se séparent jamais.

Le cœur du dragon marin déchaîne une « intensité engrossante », qui ne fait aucune distinction entre les humains et les non-humains ; une fois débusqué au fond de la mer, il engendre le monde de *La biche enchantée*, puisqu'il possède une force capable d'instaurer des continuités et des ressemblances, de lier à jamais ses fils, d'entamer la modification d'un *plurivers* disposé à toute métamorphose. Ce n'est pas un hasard si Caneloro, obligé à partir parce que la reine est jalouse de l'amour que son propre fils dévoue à son « jumeau »,

²² PRINCE N., *La littérature de jeunesse : pour une théorie littéraire*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 95.

²³ SCHÉRE R., HOCQUENGHEM G., *Co-ire : Album systématique de l'enfance*, Fontenay sous bois, Revue du Cerfi, 1976, p. 95.

prend avec lui une épée qui est « fille » du cœur de dragon. Avant de se séparer de Fonzo, Canneloro percute deux fois la terre et en fait jaillir une source et une plante de myrte. La source et le myrte sont liés à Canneloro et à son destin : si l'eau se trouble et la plante mollit, il dit à Fonzo, cela signifie qu'il a des ennuis, ou bien, si le myrte se dessèche et la source se tarit, qu'il est mort. Ainsi, Canneloro n'est pas seulement « un » personnage, double du prince de Longa Pergola et fils d'une vierge ; il est aussi une veine d'eau, une plante, l'incarnation de la force d'un cœur de dragon.

Il parcourt le monde et arrive dans un *autre* royaume nommé Longa Pergola, juste à temps pour participer à un tournoi, gagner la main de la princesse et devenir, comme son frère, prince de Longa Pergola. Mais peut-on dire que, dans un monde comme celui du conte en général, cette deuxième Longa Pergola *existait*, avant que Canneloro n'y arrive ? N'est-ce pas un double créé par une intensité en déplacement qui façonne le plurivers à sa propre image ? La deuxième Longa Pergola n'est-elle pas *nécessitée* par le déploiement d'une force écologique qui, pour des raisons obscures, donne à ce plurivers une symétrie et une cohérence ? On peut penser qu'il s'agit d'un cas extrême ; et pourtant ce cas montre bien une caractéristique du conte en général : sa chronotopie est toujours ouverte à la totalité des possibles ; son plurivers devient *un* monde au fur et à mesure que l'action et la lecture se développent.

Il y a toutefois une petite différence entre les deux Longa Pergola, une différence qui dans l'économie du récit doit être éliminée. Un jour, Canneloro part à la chasse, insouciant des avertissements de son beau-père à l'égard d'un ogre qui hante le bois. L'ogre, en effet, se montre : transformé en biche, il attire Canneloro jusqu'au « cœur du bois », où il provoque une tempête de pluie et de neige afin de pousser le jeune à chercher abri dans sa grotte. Ici, par la ruse, l'ogre le fait prisonnier. Mais Fonzo, sachant que son frère a des difficultés, part à sa recherche, tue l'ogre-biche et libère Canneloro. Le conte se termine par la conquête d'une parfaite symétrie, avec Fonzo qui retourne dans son royaume et la mère de Canneloro qui rejoint son fils à Longa Pergola.

Mais quelle mère ? Quel fils ? Ne voit-on plutôt, par le mouvement de la lecture, une intensité se déployer en se transformant progressivement de chose en chose, de corps en corps ? Royaume-savant-cœur de dragon marin-mères-Fonzo-Canneloro-petits objets-source-myrte-Longa Pergola- n'est-ce pas, au fond, une continuité écologique en évolution et potentiellement ouverte ? Et ne peut-on pas repérer une autre intensité qui semble faire obstacle à la première (bois-ogre-grotte-biche-) ? Peu important les surdéterminations qu'on peut imaginer à partir de ces éléments pris séparément ou collectivement. Plus important est le fait que l'obstacle représenté par cette deuxième intensité,

obstacle qui concourt à la modulation de l'intensité « principale », ne peut empêcher que celle-ci arrive à son plein accomplissement. Il faut souligner que les deux forces se rencontrent sur un même plan, qu'il n'y a pas de disparité de niveau entre elles : si l'intériorité ne peut pas apparaître en tant que telle, mais seulement en s'extériorisant (dans *La Biche enchantée* la jalousie de la reine se transforme en cicatrice sur le front de Canneloro ; l'amour fraternel se fait source et myrte), le surnaturel n'en est pas un, puisque l'opposition nature / surnature ne fait pas sens. On a rappelé la notion d'« unidimensionnalité » élaborée par Lüthi. On peut maintenant ajouter que György Lukács, dans des pages écrites entre 1911 et 1915, mais restées inédites jusqu'en 1977, remarquait déjà que « dans le conte merveilleux même la vie la plus profonde monte à la surface, si bien que [...] la vie dans son ensemble devient superficielle. En tant que forme accomplie le conte merveilleux est purement décoratif, non-profond et antimétaphysique par excellence²⁴. »

En excluant de son propre horizon l'intériorité en tant que telle et l'opposition nature / surnature, la surface « décorative » du conte merveilleux se révèle, entre autres, profondément *inhumaine*. Et ceci non seulement à cause de l'« abstraction » stylistique qui caractérise les personnages humains et les autres éléments représentatifs du conte. Mais aussi parce que les êtres humains, tout comme les objets inanimés, les animaux et les plantes, sont décentrés en faveur d'une circulation écologique de forces immanentes. Cette constante *traversée* de forces s'inscrit à la surface du conte ; elle est aussi, en quelque sorte, thématique. On pourrait dire que les éléments représentatifs, tels des figurine miniature dans l'espace-temps du jeu d'enfant, ont une nature essentiellement « transitionnelle » (Winnicott) et composent une chronotopie-en-devenir qui les rend capables de toute métamorphose. Par la métamorphose, par la concrétion des état d'âme ou par la réalisation du sens d'un discours, des relations abstraites tissées entre les éléments représentatifs, ainsi que celle du héros à son environnement, retombent dans le monde du conte, et contribuent à lui donner sa configuration propre.

L'isolement des figures accroît leur puissance transformative : en étant historiquement déracinées, déliées de tout rapport privilégié, rien n'entrave leur instabilité. Mais cet isolement n'exclue pas la fusion des figures : elles peuvent sembler presque suspendues dans le vide, et pourtant se complètent et joignent parfaitement : il n'y a pas d'espace libre entre elles ; aucun mouvement n'est possible à l'exception du nécessaire déploiement d'une force écologique qui ne connaît pas les limites qu'on suppose exister entre les personnages et les

²⁴ LUKÁCS G., « L'estetica del *romance*. Tentativo di fondazione metafisica della forma del dramma non-tragico », LUKÁCS G., *Scritti sul Romance*, Palermo, Aesthetica, 1995, p. 80.

objets, l'intériorité et l'extériorité, les mots et les choses, la nature et la surnature. Les contours changeants des figures isolées joignent avec les contours changeants d'autres figures également isolées : soudées ensemble, elles composent la surface décorative du conte.

En outre, isolement ne veut pas dire stase ; les « correspondances universelles », c'est-à-dire des relations spatio-temporelles, ne sont pas la seule chose à se développer, entre des éléments autrement bien déterminés et statiques, pendant la lecture et au fil de l'action. Les figures changent, se démultiplient, sont disséquées, fusionnent, disparaissent ; et si aucun changement ne peut briser leur isolement réciproque, c'est afin qu'elles puissent incarner jusqu'au bout la force écologique qui les parcourt. Autrement dit, si l'évolution de la force écologique s'exprime par des figures isolées, ceci ne doit pas nous empêcher de reconnaître les phénomènes transitionnels et écologiques qui caractérisent le conte. Il ne s'agit pas de relations qui enveloppent extérieurement des figures bien définies ; au contraire, ce sont des intensités qui prennent telle ou telle forme pendant le parcours menant à leur inévitable accomplissement. En essayant de préserver l'humanité des « personnages humains », l'animalité des « figures animales », l'objectivité des « objets », Lüthi ne se rend pas compte du fait que, pendant la lecture, les animaux ne sont pas des animaux, les choses ne sont pas des choses, les hommes ne sont pas des hommes : ils sont plutôt des parties encore instables d'un monde en formation, d'une écologie en plein développement.