



Le jeu de l'oye

Marie-Christine Vinson

► To cite this version:

Marie-Christine Vinson. Le jeu de l'oye. Cahiers de Littérature Orale, 2010, 67-68, pp.175-201. 10.4000/clo.887 . hal-04527768

HAL Id: hal-04527768

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-04527768>

Submitted on 30 Mar 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Le jeu de l'oye

Marie-Christine Vinson

**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/clo/887>

DOI : 10.4000/clo.887

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 15 janvier 2010

Pagination : 175-201

ISBN : 978-2-85831-196-5

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Marie-Christine Vinson, « Le jeu de l'oye », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 67-68 | 2010, mis en ligne le 02 mars 2013, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/clo/887> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.887>

Ce document a été généré automatiquement le 1 juillet 2021.



Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Le jeu de l'oye

Marie-Christine Vinson

La pensée européenne, dominée depuis
longtemps, jusque dans ses formes dites
« populaires » par la ville, l'écriture et l'école.
(Bourdieu, 1978, 52)

- 1 En régime d'oralité première, par définition, les situations de contage mettent directement en contact le conteur et son auditoire. En régime d'oralité seconde (la culture est aussi écrite), les contes sont soit donnés hors de leur contexte d'énonciation, soit le cadre de l'échange oral est reconstruit, d'une façon ou d'une autre. Le mode le plus mimétique est alors la reconstitution plus ou moins imaginaire de la situation de communication première (le contage moderne et son pacte pragmatique) ou l'image plus ou moins illusionniste d'une scène réelle de contage. C'est ainsi que le fameux frontispice des *Contes de Perrault*¹ met sous nos yeux une conteuse en train de conter (et de filer) dans un espace domestique à l'adresse de trois jeunes personnes qui l'entourent et l'écoutent. En fait, la conteuse joue le rôle d'intermédiaire culturel entre le monde d'une oralité paysanne aux connotations mythiques – c'est une *mère l'Oye* (Privat, 2004, 23-52)² – et l'univers clos, urbain et bourgeois, où s'affiche le désir de récits fabuleux : « Si *Peau d'Âne* m'était conté / J'y prendrais un plaisir extrême. »
- 2 La renommée de Perrault (en particulier) conjuguée à la fois au déclin historique des modes de contage les plus traditionnels, et à des usages plus ludiques ou pédagogiques des contes eux-mêmes, ont donné lieu à de surprenantes formes de réappropriation fictionnelle et de recomposition narrative.
- 3 Le corpus que nous nous proposons d'étudier est constitué de deux planches de l'imagerie « populaire » du XIX^e siècle à peu près contemporaines : 1) *LA MERE L'OIE* (Imagerie Pellerin, Épinal)³ et 2) *HISTOIRE DE LA MERE-L'OIE, ou le secret d'avoir de l'esprit* (Imagerie Thomas, Metz). Cette gravure porte en exergue ou en sous-titre cette moralité rimée : « Petit à petit l'oiseau fait son nid, Petit à petit aussi vient l'esprit. Pour croire ce dicton qui longtemps se dira, Lisez ce conte, enfants, il vous le prouvera. »

Une oralité en trompe-l'œil

La mère l'Oie en seize cases

- 4 Par un beau jour d'été, le petit Poucet rencontre le petit Chaperon rouge et décident d'aller ensemble rendre visite à la mère l'Oie (vignette 1), « une bonne vieille un peu grondeuse ». Toutefois, « elle savait de si beaux contes que c'était plaisir d'aller l'écouter » (vignette 2). Ils se mettent donc en chemin et passant par la forêt cueillent un beau bouquet (vignette 3). Arrivés devant sa maisonnette, la mère l'Oie les embrasse et les fait entrer (vignette 4). Elle les régale d'une bonne jatte de lait et leur conte une histoire, assise devant la cheminée (vignette 5). C'est l'histoire de deux jeunes enfants, Henriette et Charlot, qui demandent à leur mère qui est en train de laver le linge dans une bassine en bois, la permission d'aller se promener dans la grande rue (vignette 6). La gourmandise (conte moral *versus* conte de fées) les entraîne jusqu'au profond de la forêt où un Ogre de quarante pieds de haut, muni d'un grand bâton et d'un long couteau, les attrape (vignette 7), les fourre dans sa gibecière et regagne sa caverne (vignette 8). Prisonniers de l'Ogre, la fillette regrette amèrement d'avoir désobéi et pleure à chaudes larmes (vignette 9), pendant que le garçon, plus opiniâtre et combatif, tel David contre Goliath, menace l'Ogre (vignette 10). L'Ogre, fou de rage, se saisit de Charlot et lui tord aussitôt le cou « comme à un poulet » (vignette 11). Il le met alors sur le gril pour le manger sur-le-champ (vignette 12). C'est le tour d'Henriette d'être dévorée... Mais elle lui fait « tant de caresses et lui dit tant de jolies choses » que l'Ogre finit par s'attendrir (vignette 13). Il finit par lui donner la clef des champs (vignette 14). Elle rejoint le logis maternel et raconte leurs mésaventures, tragiques pour son frère. La mère est au désespoir (vignette 15). La conteuse tire alors la morale pratique de son histoire : « Lorsqu'on est au pouvoir de plus fort que soi, mieux vaut douceur que violence. » (vignette 15). La mère l'Oie, toujours flanquée de son oie et chaussée de fortes galoches, raccompagne sur le seuil de son humble demeure le petit Chaperon rouge et son « ami » le petit Poucet qui prennent poliment congé et s'en retournent en bons enfants au domicile familial (vignette 16).

Le cadre du récit

- 5 L'organisation de la page permet de dégager un récit-cadre⁴ dans lequel s'insère l'histoire d'Henriette et Charlot. Ce récit-cadre est une mise en abyme du frontispice gravé par Clouzier pour l'édition originale de 1697 d'*Histoires ou Contes du Temps Passé, avec moralités* rédigés par C. Perrault. Il ne faut pas moins de cinq vignettes pour rappeler la dimension d'oralité populaire propre aux contes que le titre lui-même « *La mère l'Oie* » semble mettre en avant. Mais à y regarder de près, cette mise en scène s'intéresse moins à l'évocation d'une scène réelle de contage qu'à l'inscription dans une filiation littéraire, celle des contes de Perrault, de façon à légitimer l'adaptation très libre du Petit Poucet qui occupe les vignettes suivantes.

LA MÈRE L'OIE, n° 1008, lithographie couleurs, 4 x 4 vignettes



PELLERIN, IMPRIMERIE – LIBRAIRE, ÉPINAL, 1861. AD / ÉPINAL, 8T2817.

- 6 Le titre de la planche, les premières vignettes, mais également la dernière parlent de la mère l'Oie. Mais le personnage, si on le compare avec celui de Clouzier, s'est affadi. Ce n'est plus la fée filandière, sorte de reine Pédauque un peu sorcière, vaguement inquiétante qui est encore présente dans le frontispice. Le décor s'est simplifié : pas de chat à l'affût pour fixer étrangement le spectateur, pas de bougie à la lumière vacillante pour éclairer, avec les flammes du foyer, une pièce sombre sans ouverture sur l'extérieur. L'image d'Épinal s'ouvre sur l'extérieur rassurant d'une campagne anodine « par un beau jour d'été ». La mère l'Oie, devant sa porte, apparaît sous l'aspect d'une paysanne ordinaire, « une bonne vieille un peu grondeuse » nous dit le texte. Elle se tient debout, figée, accompagnée de ses attributs. Une quenouille reprend, de façon stéréotypée, un élément de l'illustration de Clouzier (qui propose la première image de la mère l'oie). Une oie se tient en évidence dans le cadre de l'image et illustre explicitement le titre, mais du coup réduit la charge de culture folklorique dont le terme est porteur dans l'expression « mère l'Oie ». La substitution du possessif « Ma » (mère l'Oie) par le défini « La » (mère l'Oie) rompt le lien de proximité culturelle qui unissait la conteuse et son auditoire. La mère l'Oie ne serait plus qu'une banale gardeuse d'oies : le motif mythique (la reine de Saba) et le motif folklorico-religieux des saintes ansériformes (sainte Néomaye, la sainte poitevine (Grange, 1981, 1983, 142-143) se sont dilués en un motif icono-verbal (gardeuse d'oies) qui est devenu essentiellement rural et éducatif. La gardeuse d'oies garde les oies bien évidemment, mais aussi les oisillons et donc en toute logique les enfants⁵. Ne reste plus alors qu'un artefact de mère l'Oie propre à alimenter le folklore enfantin.
- 7 Le jeune public auquel s'adresse la mère l'Oie, dans l'imagerie d'Épinal, est un public diégétique : deux personnages des contes de Perrault sont sortis de leur texte respectif pour jouer les enfants sages et attentifs. Le petit Poucet et le petit Chaperon rouge viennent chez la vieille conteuse pour écouter une version du conte du Petit Poucet dans laquelle le texte de Perrault s'est effacé pour n'être plus que le prétexte à une variation moralisatrice. Ce système d'échos, ce jeu de miroirs plus ou moins déformants, permet à l'univers du conte de Perrault de s'imposer dès le récit- cadre.

Non seulement on y retrouve deux de ses héros les plus célèbres, mais aussi des éléments caractéristiques : le bouquet, par exemple. Dans la planche d'Épinal, il est dit des deux personnages : « et comme ils passaient dans la forêt, ils cueillirent un beau bouquet pour la mère l'Oie » (vignette 3) ; ce motif n'est pas sans rappeler le texte bien connu : « la petite fille s'en alla par le chemin le plus long s'amusant à [...] faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait ». Il n'y a pas de coupure entre l'histoire racontée (celle d'Henriette et Charlot) et la scène qui lui sert de contexte. Tout est conte, même la scène de contage ! En effet, ce n'est pas tellement un moment d'oralité que met en images le récit-cadre mais bien plutôt quelques signes de reconnaissance d'un écrit constituant à lui tout seul un genre à part entière destiné aux enfants : le conte-de-Perrault.

- 8 Ce remodelage du littéraire s'effectue selon des stratégies qui rappellent, pour partie, le travail opéré sur les textes par les imprimeurs de la Bibliothèque Bleue (Chartier, 1987, 255-257 ; Andries, 2004, 133-147). L'imagerie privilégie comme la bibliothèque de colportage « les textes qui font série », c'est-à-dire des genres dont l'identification ne pose pas de problème. Ainsi en est-il du conte vis-à-vis d'un jeune public. Une sorte de restructuration est également pratiquée : les vignettes découpent l'histoire en une succession de moments typés et même stéréotypés qui constituent autant de repères explicites. Ce découpage favorise la lecture tâtonnante du débutant mais aussi, sans doute, la lecture fragmentée de l'adulte qui s'arrête pour laisser à son jeune auditeur le plaisir de la découverte de l'image. Autre stratégie utilisée, la simplification qui peut aller jusqu'à l'édulcoration : la mère l'Oie, comme nous l'avons vu, n'est plus qu'une bonne vieille qui offre à ses petits visiteurs du lait et un conte à tremper dedans. Dans la dernière vignette, le petit Poucet et le Chaperon rouge s'en retournent sagement chez leurs parents après avoir écouté l'histoire édifiante qui se trouve enchâssée dans le récit-cadre. Plus rien de transgressif ne subsiste chez ces deux héros célèbres ; ils ne sont plus que deux inoffensives défroques, deux images pour enfants sages. La simplification va donc de pair avec une forte exigence de moralisation. Public enfantin oblige.
- 9 Mais paradoxalement et à l'instar de la Bibliothèque Bleue, cette entreprise de simplification pour la jeunesse échappe parfois à ses éditeurs. La vignette 4 peut nous servir d'exemple.



- 10 Elle montre la mère l'Oie embrassant le petit Poucet alors que le petit Chaperon rouge se tient debout juste à côté. Si l'image est compréhensible, le texte est plus alambiqué :

« Étant arrivés : du plus loin qu'ils l'aperçurent : Bonjour la mère l'Oie, s'écrièrent-ils, bonjour mes enfants, répondit-elle ; puis les ayant embrassés elle les fit entrer dans sa maisonnette. » D'entrée le sens est perturbé. Si les personnages sont arrivés, pourquoi précise-t-on immédiatement à la suite « du plus loin qu'ils l'aperçurent » ? Est-ce la force évocatrice de l'expression qui est sollicitée ? En effet, ce syntagme en évoque d'autres plus célèbres, créant une sorte d'écho qui met en réseaux, cette fois de façon implicite – aucun titre, aucun personnage ne sont cités – d'autres contes. On pense à La Barbe bleue, bien sûr. Mais ce jeu de correspondances est aussi à observer dans la mise en mots elle-même. Le texte cherche « à faire conte ». Un exemple parmi d'autres, C. Perrault dans *Les Fées*, écrit quand la mère voit revenir sa deuxième fille de la fontaine : « D'abord que sa mère l'aperçut, elle lui cria. » On peut, dès lors, se demander si ces indices scripturaux facilitent véritablement la lecture. Une ponctuation très hachée, qui use des deux points de façon plutôt incongrue, achève de parasiter l'activité de compréhension.

Le moralisme d'une culture folklorisée

- 11 Il nous faut maintenant revenir sur un point que nous avons trop rapidement signalé et qui touche à la dimension morale de ces images. En effet, tout l'intérêt de cette « planche à thèse » réside dans l'entreprise de moralisation du conte qu'elle propose. Effectivement, le récit-cadre sert de faire-valoir à l'histoire d'Henriette et de Charlot racontée par la mère l'Oie dans « le but de [vous] prouver que lorsqu'on est au pouvoir de plus fort que soi, mieux vaut douceur que violence ». Cette morale très explicitement exhibée et mise en images est une morale de la résignation, une morale individuelle qui, même si elle repose sur un certain réalisme, n'en est pas moins profondément conservatrice. Il faut accepter l'ordre social du monde et obéir aux plus forts que soi. C'est l'attitude de la douce Henriette qui fait preuve d'un repentir sincère « regrettant la gourmandise qui l'avait poussée à la désobéissance ». Elle considère la rencontre avec l'ogre – sorte de Père Fouettard, image du père absent qui administre la punition – comme les conséquences de sa faute. Aussi va-t-elle rechercher la bienveillance de ce dernier en déployant des trésors de gentillesse. Comme si elle voulait obtenir son pardon. Aucun *mea culpa* chez Charlot qui ne se sent pas coupable. Il veut résister, mais le combat est perdu d'avance. Pour montrer l'inanité de cette lutte, l'image comme le texte signalent l'aspect dérisoire des armes utilisées : que peuvent faire quelques morsures et un petit couteau contre un ogre « d'au moins quarante pieds de haut » ?
- 12 D'ailleurs, le châtiment qui s'ensuit est humiliant et ridiculise le jeune garçon : saisi par le fond du pantalon (comme pour recevoir la fessée), il est occis comme un vulgaire poulet et transformé en grillade⁶. Le mot poulet est en lui-même intéressant. Il est à la fois un terme affectueux pour désigner un petit enfant et le synonyme de jeune coq. Mais ici, il s'agit plutôt d'un jeune coq se dressant vainement sur ses ergots, car, comme un chapon, il est promis à l'alimentation. Il est bien loin de saint Laurent dont il partage le martyre, mais sur un mode parodique et profane, bien sûr. Rien de bien glorieux, en somme. Le jeune lecteur ne peut que se moquer de ce Charlot inconséquent et indiscipliné. L'enfant qui lit s'approprie également des stéréotypes sexués (fille soumise et complaisante *versus* garçon rebelle et vindicatif) qui viennent conforter les rapports de domination entre les sexes.

- 13 Leçon d'obéissance, acceptation de la loi du plus fort, voilà ce qu'est devenue cette « évocation » du Petit Poucet⁷. On est passé d'une culture folklorique, mythique au moralisme d'une culture folklorisée. La dimension initiatique (comment grandir ? comment trouver sa place dans le monde en faisant preuve d'ingéniosité, de courage, de ruse⁸ et d'intelligence dans des épreuves qualifiantes ?) a disparu. C'est la dimension didactique et normative qui s'impose (et qui en impose ?).

L'hypotypose, un artefact d'oralité

- 14 Cette dimension didactique et normative est portée par une sorte de théâtralisation (Renonciat, 1990, 208) imagée de l'espace qui oriente la lecture : bien souvent, les personnages prennent la pose à travers une gestuelle très conventionnelle facile à décoder. Ainsi, Henriette pleure, la tête dans ses mains, se met à genoux pour supplier l'ogre de l'épargner ; Charlot brandit son couteau, le bras tendu en avant, campé sur ses jambes tel un matamore ; la mère des enfants se met la main sur les yeux pour exprimer le chagrin qu'elle ressent... (etc.) À gestes convenus, morale convenue : les enfants doivent obéir aux « grandes » personnes, interioriser leur faiblesse et manier la contrition avec adresse.
- 15 Mais l'efficacité de cette théâtralisation est liée, pour une grande part, au procédé d'hypotypose (Fontanier, 1968, 390 ; Aquien et Molinié, 1999, 195-196) sur lequel elle repose : les tableaux proposés dans chaque vignette mettent sous les yeux des jeunes lecteurs, comme s'ils y étaient, les différents moments de l'histoire. Ces descriptions iconographiques paraissent animées et frappent les jeunes esprits. L'enfant peut ainsi partager la peur d'Henriette, la flagornerie de Charlot, le désespoir maternel, par exemple.
- 16 La planche imagée tout entière fonctionne alors comme une sorte d'ersatz d'oralité. Certes, le quadrillage propose une organisation d'une grande régularité. Tous les cadres sont rigoureusement similaires, aussi bien la forme que la taille. Et chaque « ligne » se compose d'un nombre fixe de ces cadres similaires. La disposition générale permet une lecture tabulaire parfaitement régulée se rapprochant au maximum de la lecture conventionnelle d'une page d'écriture. Il y a donc une configuration fidèle de la planche en images au mode de lecture de la littéracie que l'école cherche à généraliser. Mais conjointement, les personnages dans chaque image sont pris en plan moyen, c'est-à-dire en pied. Ils sont vus verticalement, le bas du cadre constituant le sol ou plus exactement la scène sur laquelle ils évoluent. Saisis en situation de face à face théâtral, c'est donc comme à corps présent et sans arrière-plan, dans l'illusion intéressée d'une médiation de l'écrit qui chercherait à se faire oublier, qu'ils s'adressent à leur public. Une mise en scène théâtrale de l'oralité conteuse, une sorte de théâtre conté... par l'imprimerie d'Épinal.

L'oralité condamnée ?

« Le secret d'avoir de l'esprit »

HISTOIRE DE LA MÈRE-L'OIE, ou le secret d'avoir de l'esprit, n° 22, gravure sur bois colorié (?), 4 x 5 vignettes, 435 x 335



**IMPRESSION ET FABRICATION D'IMAGES DE THOMAS ET REY À METZ, ENTRE 1861 ET 1865.
PARIS, CHEZ GUÉRIN-MULLER ET CIE, NÉGOCIANT, RUE DU GRAND - CHANTIER, 3. BM/METZ.**

- 17 Au début de cette version, la Mère-l'Oie est une « vieille femme », triste et solitaire. Elle vit à la marge de son village où on la tient pour « naïve » et elle doit son « surnom » à cette bêtise supposée (« bête comme une oie »). Son manque d'esprit est tel que la communauté locale lui joue mille tours et lui fait accroire volontiers « mille balivernes ». On lui fait passer toute la journée par exemple à « chercher de l'huile de cotterêts »⁹, farce punitive et mystification vexatoire qui consiste sur un mode plus ou moins *spirituel* à exiger l'impossible (la fameuse *clé du champ de manœuvre* proposée à la quête des *bleus* à l'armée, la *corde à lier le vent* chez les marins ou la chasse à un imaginaire *dahu* chez les paysans) en guise d'initiation sociale et de rite d'agrégation à une communauté. C'est à la conquête de cet « esprit » qui lui fait si cruellement (comiquement) défaut que cette Mère-l'Oie est destinée.

Un soir, alors qu'elle file sa quenouille auprès de la cheminée, on frappe à sa porte : « C'était le signor Arlequin, qui venait lui demander asile, après avoir été rossé par Polichinelle, dont il avait dérobé la boîte aux secrets. » Arlequin s'empresse de « dépouiller les tablettes », fruit de son « larcin », et il y découvre le « secret pour avoir de l'esprit », mais aussi le « secret pour ne pas mourir »... En contre-don de son « hospitalité », Mère-l'Oie exige de partager les précieux secrets : « l'esprit lui venait déjà ! », en effet. Elle passe la nuit à étudier le grimoire et n'est bientôt plus « bête » qu'en « apparence ». Sans doute, a-t-elle lu attentivement les contes de Perrault, et son intérêt bien compris la conduit à aller frapper sans tarder à la porte du marquis de Carabas, un meunier que l'adresse de son chat a rapidement enrichi. Elle séduit habilement maître chat et se retrouve bientôt dans l'antichambre dudit marquis en compagnie d'une fort intéressante société : « *Polichinelle l'ancien*, *Riquet à la Houppe*, le sire de *Barbe-Bleue* et beaucoup d'autres ». Chacun raconte son histoire et Mère-l'Oie de « gémir de n'avoir pas le don de la mémoire » (orale). C'est alors qu'un « tout petit garçon » – le Petit Poucet – lui offre d'être la gouvernante de ses frères (aide magique !). Et la Mère-l'Oie de chausser les bottes de l'ogre, de prendre Poucet sur son dos et d'aller vers sa nouvelle maison, canne de paysanne toujours à la main : « Chemin faisant, ils rencontrent les *Fées* qui faisaient cortège à la *Belle-au-Bois-Dormant* qui venait de se réveiller ». En bonne mère-grand (à la Gustave Doré, plus tardif cependant) et pour

« recréer ses nouveaux pupilles » (*sic*), elle demande à Poucet de lui « apprendre par cœur » l'histoire de tous ces personnages rencontrés. C'est alors que « pour lui faire plaisir », Poucet s'imagine faire « copier sous sa dictée » lesdites histoires par Chaperon-Rouge. Cette « amie » scribe (inattendue patronne des folkloristes et ethnographes de terrain...) copie les propos du petit mais savant conteur « sur le même cahier qui contenait les secrets dérobés par Arlequin ». Chaperon-Rouge (plus prévoyante que dans son conte éponyme) fait « un double de cette copie », l'un pour Arlequin qui réclamait encore son dû avec insistance, l'autre pour « tous les enfants » qui savent lire. Ainsi, ces « contes de Mère-l'Oie » qui ont reçu une « européenne publicité » sont-ils la « lecture » favorite des jeunes lecteurs (garçons) rassemblés *in fine* autour du livre grand ouvert des secrets contés.

La domestication de l'oralité à l'usage des enfants

- 18 On voit la diversité (générique, sémiotique et culturelle) de l'intertexte ou de l'hypodiscours : le frontispice de Perrault (vignette 2), quelques contes de tradition orale (vignettes 8, 9, 10, 14, 16, 18), plusieurs héros populaires de la *commedia dell'arte* (vignettes 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 19), une image latente de saint Christophe, un bâton de pèlerin en main, portant l'Enfant Jésus sur ses épaules pour passer le gué (vignette 15) ; la figure rayonnante d'un saint Nicolas avec crosse épiscopale au centre d'une page du livre des contes (vignette 20).
- 19 On peut se demander ce qui fait tenir ensemble cet assemblage, a priori hétéroclite, de références littéraires et sacrées. Ces éléments viennent de la culture orale. Ils ont tous en commun d'être liés à la pratique de l'oralité. L'évocation du frontispice de Clouzier (vignette 2) est ici encore assez lisible. Au niveau de l'image tout au moins on retrouve la fileuse en pleine activité de tissage installée au coin de la cheminée et la représentation de ce personnage emblématique surnommée Mère-l'Oie sert bien sûr à rappeler la veillée et ses conteurs. Les personnages d'Arlequin, de Polichinelle, de Cassandre et de Gille non moins évidemment amènent avec eux tout l'univers de la *commedia dell'arte*¹⁰. On pense aux compagnies jouant *all'improvviso*, on pense aux types carnavalesques et bouffons des *zanni* moqueurs et rusés (Arlequin et Polichinelle) ou naïfs et distraits (Gille), des vieillards ridicules et trompés (Cassandre). Saint Christophe que l'on voit se dégager, un peu sur le principe des devinettes d'Épinal, de la silhouette de la Mère-l'Oie portant le petit Poucet sur son dos, une grande canne à la main, fait partie de ces figures religieuses fortement ancrées dans la tradition populaire. Enfin saint Nicolas complète cette galerie de saints protecteurs. L'image du célèbre évêque convoque presque simultanément sa tout aussi célèbre légende « transmise de bouche en bouche » (Benjamin, 2000, 116).
- 20 Si les fragments de culture que nous venons d'inventorier ont tous partie avec l'oralité, ils ont également tous en commun d'avoir été « domestiqués » et « infantilisés ». Notre Mère-l'Oie comme dans la planche précédente s'est banalisée. Mais cette fois elle n'est plus une bonne vieille gardeuse d'oies un peu grondeuse, sa dimension mythique s'est dissoute dans la locution figée « bête comme une oie ». Le figement linguistique circonscrit le sens et rassure les petits enfants, il est aussi censé les amuser. Les joyeux lurons de la *commedia dell'arte*, eux aussi, ont été assagis. Le texte montre qu'ils ont perdu leur faconde et leurs lazzi. Les images, quant à elles, renvoient aux spectacles de marionnettes. Polichinelle, par exemple, est représenté avec les habits qu'il porte sur la scène du Guignol en plein air, là où il manie le bâton pour le plus grand plaisir du jeune

public. Saint Christophe comme saint Nicolas sont, eux aussi, résolument passés du côté des enfants. C'est ce qui arrive à saint Nicolas sur la dernière vignette : « encadré » d'une guirlande de jeunes visages, il en est réduit à incarner sa légende popularisée dans la célèbre comptine : « Ils étaient trois petits enfants qui s'en allaient glaner au champ [...] ». Pourquoi cette domestication de l'oralité « sauvage », dans ce qu'elle a de mythique, de folklorique, c'est-à-dire de mouvant, d'a-normal, de dérangeant ?

- 21 Mais avant de répondre à cette question, il est un autre facteur de cohésion que l'on peut trouver à ce pot-pourri, à ce manteau d'Arlequin tout droit sorti du coffre à jouets de quelque chambre d'enfants. Il apparaît comme l'avatar moderne et pédagogique du magique *Livre des secrets* ou du moins semble y trouver son unité secrète. On pense aux cahiers des sorciers, aux livres de magie, et plus précisément encore au *Grand Albert* et au *Petit Albert* publiés en un seul volume au milieu du XIX^e siècle sous le titre général de *La grande et véritable science cabalistique contenant 'Le Grand Albert, ses secrets merveilleux' et 'Les secrets mystiques de la magie naturelle du Petit Albert'*. Même bric-à-brac puisé dans des fonds culturels diversifiés, même accroche, dès le titre, de dévoilement du caché. Notre planche d'images de Metz s'intitule, rappelons-le, *Histoire de la Mère-l'Oie ou le secret d'avoir de l'esprit*. Enfin le Petit Poucet joue, dans la planche en images, le rôle du « dispensateur des secrets » (Husson, 1979, 9) dans l'édition du *Grand Albert*¹¹. On peut ajouter qu'il s'est également substitué au Petit Albert avec lequel il partage le même adjectif. Alors quel est donc ce « secret de Polichinelle » – objet de la légende de la dernière vignette – de cette planche de magie populaire et culturelle ?

La mise en images et en mots d'une mort annoncée ou la littératie dominante

- 22 Pour tenter de répondre aux questions que nous venons de poser, il faut bien finir par dévoiler l'admirable et merveilleux secret révélé aux enfants des années 1860. En cette période d'alphabétisation généralisée¹², la Mère-l'Oie cherche à convaincre son jeune public de l'incontournable pouvoir et savoir de l'écrit¹³. Il faut entrer dans la littératie pour avoir de l'esprit. Et ce n'est pas le moindre des paradoxes que de faire appel à la Mère-l'Oie pour défendre la supériorité de la culture écrite sur la culture orale. Plusieurs indices nous permettent de suivre la montée en puissance de l'écrit et sa domination.
- 23 Et tout d'abord le nom même de la Mère-l'Oie. Entre l'expression qui signale le corpus des contes oraux et l'avatar utilisé dans la planche que nous étudions, un véritable changement s'est opéré. *MA MÈRE LOYE* figure sur la porte¹⁴ en arrière-plan du frontispice peint par Clouzier pour les contes de C. Perrault. C'est la marque qui dit l'origine orale des textes dont il va être question dans le livre. L'absence de signes diacritiques, la disposition incertaine des termes (en colonnes inégales plutôt qu'en ligne) montrent la proximité avec l'oral et le monde de l'oralité. La formulation « La Mère-l'Oie » de notre corpus imagé dit exactement l'inverse. Les majuscules à « Mère » et à « Oie » font basculer le terme du côté du nom propre. La présence du tiret, signe de ponctuation qui n'existe qu'à l'écrit, confirme bien le passage à la raison graphique.
- 24 La composition du nom est elle-même à interroger. L'expression « *MA MÈRE LOYE* » qui conte l'oralité, repose sur une construction que l'on peut qualifier de type « animiste ». L'aspect humain de *MÈRE* incorpore, d'une certaine manière, l'aspect animal de *LOYE*. Cette combinaison permet de brouiller les frontières entre les deux espèces et d'établir

une sorte de continuum entre nature et culture dont les saintes anséiformes que nous avons déjà mentionnées, sont la parfaite illustration. La formule « La Mère-l'Oie », chantre de la littérature de notre planche imagée, repose plutôt sur une construction de type « naturaliste », pour reprendre les mots de Philippe Descola. Le monde de référence est un monde objectif « qui instaure une dissociation entre la sphère des humains, seuls capables de discernement rationnel, d'activité symbolique et de vie sociale, et la foule des non-humains voués à une existence machinale et non réflexive » (Descola, 2010, 13). Cette disjonction était déjà présente dans « La mère l'Oie » de la première planche où le personnage était identifié en liaison avec les oies qu'elle gardait. D'ailleurs pour guider le lecteur, une oie était représentée à côté de la bonne vieille. « La Mère-l'Oie » de la deuxième planche fait appel au texte pour expliciter l'appellation. Et c'est la figure de la comparaison qui est sollicitée : « [...] une vieille femme si naïve, si naïve, qu'on la disait bête comme une oie et ce surnom lui resta ». L'utilisation de « comme » montre bien qu'il s'agit d'une façon détournée de s'exprimer sans quoi, nous disent les dictionnaires de rhétorique et de poétique, « il y aurait changement ontologique, ou fantastique » (Aquié et Molinié, 1999, 249). Une vieille femme naïve n'est pas une oie. La représentation imagée de l'animal est d'ailleurs totalement absente de la planche, c'est la bêtise qui est représentée : on voit la vieille revenir de la quête de l'huile de cotterêts dans la première vignette. Le texte relaie l'image en signalant qu'elle reste « la bouche ouverte, sans mot dire » devant la hardiesse d'Arlequin, le voleur (vignette 4).

- 25 L'explication psychologisante s'impose. Elle coupe définitivement le fil qui relie la conteuse (MA MÈRE LOYE) au monde de l'oralité car la vieille femme qui transmet le conte « de génération en génération joue modestement au coin du feu, et probablement sans le savoir, le rôle jadis prestigieux de la sage-femme et de la fée » (Robert, 2011, 18). Dépouillée de son prestige, la Mère-l'Oie de notre planche n'est qu'une idiote qui ne dit mot. De sa bouche ouverte ne sort plus aucun son, aucun conte. Et c'est désormais du côté de la littérature et de la pratique de la lecture que se trouve la magie. Évidemment, l'histoire en images n'est pas un recueil de magie noire et de sorcellerie (cf. supra *Le Grand* et le *Petit Albert*), mais l'écrit va permettre à la Mère-l'Oie de ne plus être bête et aux contes d'être découverts par tous les enfants. La magie sociale de la lecture est révélée : qui sait lire, possède l'art d'avoir de l'esprit, c'est-à-dire trouve sa place dans la société alphabétisée qui se met en place au moment où « l'école s'implante, la langue française gagne du terrain, l'adhésion aux idées républicaines s'affirme, le flux vers les emplois 'urbains' s'enfle » (Fabre, 1985, 182).
- 26 Dès l'ouverture, une morale rimée, un peu comme dans la fable, fait « miroiter » les enjeux de cette histoire imagée.
- Petit à petit l'oiseau fait son nid,
Petit à petit aussi vient l'esprit,
Pour croire ce dicton qui longtemps se dira,
Lisez ce conte, enfants, il vous le prouvera.*
- 27 Entre oralité et culture écrite, il n'y aurait pas véritablement de tension. Si le dicton affiche son appartenance à la littérature orale (*qui longtemps se dira*), son existence et sa croyance dépendent essentiellement de la lecture du conte (*Lisez*). Et c'est bien l'avènement du conte comme genre de l'écrit qui est proposé.

- 28 Les contes racontés vont être couchés sur le papier car notre Mère-l'Oie qui a acquis l'intelligence par la lecture est, certes, un individu « littéracisé » mais n'a plus « le don de la mémoire » (vignette 11) nécessaire au conteur.

L'art de raconter les histoires est toujours l'art de reprendre celles qu'on a entendues, et celui-ci se perd, dès lors que les histoires ne sont plus conservées en mémoire. Il se perd, parce qu'on ne file plus et qu'on ne tisse plus en les écoutant.
(Benjamin, 2000, 126)

- 29 Et ces activités-là, notre Mère-l'Oie ne les pratique pas.
- 30 Devenue maligne, elle veut faire fortune. Et c'est en allant voir le marquis de Carabas, modèle du parvenu qui a réussi, qu'elle renoue avec les contes. Mais d'entrée, la planche utilise un *topos* de la littérature écrite pour faire advenir ce corpus. Dans l'antichambre du marquis, une nombreuse société – Polichinelle l'ancien, Riquet à la Houppe, Barbe-Bleue et beaucoup d'autres – attend : « chacun, pour passer le temps, racontait son histoire » (vignettes 10 et 11). Cette *fiction d'oralité* (Belmont, 1999, 56) n'est pas développée : deux images et deux légendes suffisent à signaler la scène. Nouvel assaut contre l'oralité première des contes. Embauchée pour être gouvernante des frères du Petit Poucet, la Mère-l'Oie exige que ce dernier lui apprenne par cœur « l'histoire de tous ceux qu'ils avaient vus depuis le matin » afin de « récréer ses nouveaux pupilles » (vignette 17). Petit Poucet devenu Poucet dans le texte, « pour lui faire plaisir, les fit copier sous sa dictée par Chaperon-Rouge » (vignette 18). En se transformant, en perdant leur déterminant, les surnoms des personnages (Poucet, Chaperon-Rouge) ont, semble-t-il, glissé du côté du prénom et se sont écartés de l'anonymat si caractéristique des contes en général.
- 31 Mais leur fonction surtout s'est totalement modifiée. On peut dire qu'ils ont été récupérés pour promouvoir les vertus de l'écrit et en devenir les attrayants propagateurs, tout au moins aux yeux des enfants. Poucet est celui par qui l'arraisonement graphique est possible. Le nouveau nom dont il est affublé, repris peut-être du conte Pouçot, est, d'un point de vue onomastique, intéressant à mettre en relation avec le nouveau rôle qu'il est amené à jouer. Poucet ou Pouçot est le conte du garçon gros comme le pouce. Il y a un certain plaisir à découvrir qu'on a donné au passeur de littérature le nom d'un doigt sans lequel l'écriture est impossible. Et le plaisir s'accroît quand on sait combien les noms des doigts sont liés à l'oralité, plus exactement au folklore enfantin. Eugène Rolland dans *Rimes et jeux de l'enfance* a répertorié tout un ensemble de « Formulettes des doigts »¹⁵.

Poucet
Aridet
Jean Deschaux
Petit courtaud
Le riquiqui
Mange le rôti.
(Rolland, 2002, 26)

- 32 Notre Poucet / Pouce paraît donc bien choisi pour assurer le passage d'un monde à l'autre et favoriser la transmutation des contes dits en contes écrits, « copiés sous sa dictée ». En utilisant la dictée qui permet de dire à haute voix en détachant les mots ou les membres de phrase pour qu'un autre les écrive (les copie), il montre comment se dégager du flux de la parole vivante du conteur pour en fixer le récit. Chaperon Rouge,

elle, occupe le rôle du copiste, un copiste habile qui pense à faire un double du texte (vignette 19) pour ne pas risquer de le perdre.

- 33 Puis les trois vignettes finales font passer du manuscrit à l'imprimé présenté comme la forme achevée des contes, car il est promesse d'immortalité. Les deux secrets signalés au début (vignette 5) – secret pour ne pas mourir, secret pour avoir de l'esprit – se trouvent enfin réunis dans la dernière vignette. Et l'immortalité qui semblait avoir été oubliée dans le cheminement de l'histoire fait un retour en force. En effet, le secret est là, dans le médium, dans les signes graphiques et iconiques de l'imprimé qui donnent à la mémoire orale une vie éternelle, une diffusion élargie (« une européenne publicité »). Le parcours du conte est clos comme la planche imagée. On est passé du contage à la copie sur un cahier et au livre imprimé qui en est l'ultime métamorphose. Même la feuille volante sur laquelle le jeune lecteur lit *Histoire de la Mère-l'Oie ou le secret d'avoir de l'esprit*, n'a pas la légitimité des feuilles reliées qui s'impose à la fin.

Chassée par Poucet, l'oralité seconde revient... par la lecture



- 34 La dernière vignette se présente, dans une certaine mesure, comme le double inversé du frontispice de Clouzier que nous avons déjà mentionné. LA MERE LOYE n'est plus sur l'image, la médiation orale de la conteuse a disparu. Par contre le livre est là au centre de l'illustration, imposant. Il trône sur l'autel du savoir et, dans une nouvelle mise en abyme, il évoque – avec la présence de l'image (d'Épinal) de saint Nicolas – un autre livre, sacré celui-là, la Bible. C'est dans l'alignement ordonné du texte, au-dessous de l'image, que l'on retrouve « contes de Mère-l'Oie » qui était cloué, de façon négligente, sur la porte du frontispice. Claire mise au pas opérée par la raison graphique. *In fine*, un jeu de mots « secret de Polichinelle » rappelle, comme une évidence partagée par tous les enfants, l'importance de la lecture. Il n'y a d'autre avenir pour les contes que d'être imprimés dans des livres pour développer chez tous les enfants le savoir-lire indispensable à leur éducation. Et ce sont les contes de Perrault érigés en Bible des enfants qui jouent le rôle de médiation culturelle. La littérature triomphe, impose son médium.
- 35 Toutefois, à y regarder de plus près, on constate que les pages offertes à la lecture ne renferment aucun texte, aucune lettre, uniquement des images¹⁶. Le lectorat, un groupe de lecteurs, s'agglutine autour de l'ouvrage dans une joyeuse convivialité. Peut-être faut-

il voir dans cette scène attractive du lire au masculin l'effort de l'école, avec l'aide de la planche imagée, pour contraindre les garçons buissonniers à se plier à l'ordre de l'imprimé et à abandonner la quête des oiseaux, la voie des oiseaux dont parle Daniel Fabre (1986, 7-40). Au XIX^e siècle les enfances paysannes, les enfances-oiseaux se séparent des enfances bourgeoises, les enfances-livres. Si entre ces deux mondes, la coupure est radicale, « l'école du livre » n'est pas sans rappeler, à travers un jeu d'équivalences, l'école des oiseaux. Comme les oiseaux apprennent au jeune héros le langage des bêtes dans la tradition orale du conte, l'abécédaire décoré d'un oiseau et le porte-plume, donnent à l'élève accès au langage de l'écrit. Alors le jeune garçon devenu « homme-plume » peut déchiffrer tous les livres, ce qui lui permet non seulement « d'avoir de l'esprit » (comme le dit la Mère-l'Oie) mais aussi, d'une certaine manière, de renouer avec « les expériences formatrices des oiseleurs » (Fabre, 1986) par texte interposé et de les partager dans l'échange avec ses pairs lecteurs.

- 36 L'oralité ne se retrouverait-elle pas là, en réception, dans les sociabilités liseuses et interprétatives qui se tissent autour des pages ?
- 37 Cette dernière vignette syncrétise deux légendes (la légende de l'image et la légende dans l'image) et donne à voir une juvénile communauté d'oisillons comme aimantée par la magie du livre d'images et la promesse de contes d'autrefois à (re-)dire et à (re-)lire¹⁷.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRIES, Lise, 2004, La bibliothèque bleue entre textualité et oralité, *Cahiers de Littérature orale*, « Oralité et littérature. Échos, écarts, résurgences », n° 56, p. 133-147.
- AQUIEN, Michèle, MOLINIÉ, Georges, 1999, *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 760 p.
- ATP, 1987, *Costume, coutume*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- BELMONT, Nicole, 1995, Pouçot : conception orale, naissance anale. Une lecture psychanalytique du conte type 700, *Estudos de Literatura oral*, n° 1, p. 45-57.
- BELMONT, Nicole, 1999, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, « Le langage des contes ».
- BENJAMIN, Walter, 2000, Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio essais ».
- Bibliothèque nationale de France*, BnF, expositions.bnf.fr/contes/perrault
- BESCHERELLE, Louis-Nicolas, 1856, *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, tome premier, Paris, Garnier Frères éditeurs.
- BOURDIEU, Pierre, 1978, Dialogue sur la poésie orale en Kabylie. Entretien avec Mouloud Mammeri, *Actes de la recherche en sciences sociales*.
- CHARTIER, Roger, 1987, Les livres bleus. L'empreinte des éditeurs, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, p. 254-258.

- DARNTON, Robert, 1986, Contes paysans : les significations de *Ma mère l'Oye*, *Le grand massacre des chats*, Paris, Pluriel, Robert Laffont, p. 14-81.
- DELARUE, Paul et TENÈZE, Marie-Louise, 2002, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France*, Paris, Maisonneuve et Larose, 4 tomes en 1 vol.
- DESCOLA, Philippe, 2010, *La fabrique des images, Visions du monde et formes de la représentation*, Musée du quai Branly, Somogy Éditions d'Art [ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « La fabrique des images », présentée au Musée du quai Branly du 16 février 2010 au 11 juillet 2011].
- Dictionnaire de l'Académie Française*, 1694, chez la veuve Jean-Baptiste Coignard Imprimeur ordinaire du Roy et de l'Académie Française.
- FABRE, Daniel, 1985, Le livre et sa magie, in Roger Chartier (éd.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Rivages, p. 182-206.
- FABRE, Daniel, 1986, La voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage, *L'Homme*, 99, XXVI (3), p. 7-40.
- FONTANIER, Pierre, 1968, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- GENETTE, Gérard, 2004, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions Le Seuil, « Collection Poétique », p. 7-132.
- GRANGE, Isabelle, 1981, *Essai d'interprétation de certains personnages ornitomorphes du folklore français*, Doctorat de III^e cycle, Anthropologie sociale et historique, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales [directeur de thèse J. Le Goff, 2 vol.].
- GRANGE, Isabelle, 1983, Métamorphoses chrétiennes des femmes-cygnés. Du folklore à l'hagiographie, *Ethnologie Française* 13, 2, p. 139-150.
- HUSSON, Bernard, 1979, Préface, *Le Grand et Le Petit Albert. Les secrets de la magie naturelle et cabalistique*, Paris, Belfond, p. 9-70.
- LA CHÂTRE, Maurice, 1865, *Nouveau dictionnaire universel*, tome premier, Paris, Docks de la librairie.
- LA CHÂTRE, Maurice, 1870, *Nouveau dictionnaire universel*, tome deuxième, Paris, Docks de la librairie.
- LITTRÉ, Émile, 1863-73, *Le dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, 2000, Du « Messenger Boiteux » au « Père Gérard » : les figures de narrateurs populaires dans les almanachs, XVIII^e-XIX^e siècles (texte et iconographie) in Jacques Migozzi (éd.), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires: mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, PULIM, « Collection Littératures en marge », p. 53-71.
- PERRAULT, Charles, 1991, *Contes*, éd. de G. Rouger, Paris, Classiques Garnier-Bordas [1^{re} éd., 1697].
- PIER, John, SCHAEFFER, Jean-Marie, 2005, Introduction. La métalepse aujourd'hui in *Métalepses, Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, p. 7-15.
- PRIVAT, Jean-Marie, 2004, Si l'oralité m'était contée..., *Cahiers de littérature orale*, « Oralité et littérature. Échos, écarts, résurgences », n° 56, p. 23-52.
- PRIVAT, Jean-Marie, 2007a, Jean Bête et Jean Alfabète, *Cahiers de littérature orale*, « Le livre parle. L'écrit dans la tradition orale », n° 62, p. 37-55.

PRIVAT, Jean-Marie, 2007b, Les dîners de Ma Mère l'Oye : folklore et sociabilité, in Bérose, *Encyclopédie en ligne sur l'histoire des savoirs ethnographiques*, Paris, Lahic-Iiac, UMR 8177. <http://www.berose.fr/document/>

RENONCIAT, Annie, 1990, Le petit Poucet dans la jonchée des feuilles. Destins d'un conte dans l'imagerie populaire, *Bulletin de la Société Archéologique, Historique et Artistique Le Vieux Papier*, p. 205-218, 265-275.

ROBERT, Marthe, 2011, Préface, *Contes de Grimm*, Paris, Gallimard, Folio classique.

ROLLAND, Eugène, 2002, Formulettes des doigts, *Rimes et jeux de l'enfance*, Paris, Maisonneuve et Larose, [1^{re} éd., 1883].

VAN GENNEP, Arnold, 1943, *Manuel de folklore français contemporain*, tome premier, I. Paris, A. et J. Picard.

ANNEXES



NOTES

1. On trouve sur le site de la BnF – expositions.bnf.fr/contes/perrault – une reproduction en couleur du frontispice de l'édition manuscrite (1695) et de l'édition imprimée (1697) de *Contes*. Cliquez successivement sur l'hyperlien « Les Contes de Fées », puis sur « De l'oral à l'écrit » (illustration de 1695), enfin sur « Genre littéraire » (illustration de 1697).
2. Rappelons que selon le Dictionnaire de l'Académie française (1694) « on appelle (...) Conte de ma mere l'oye, Les contes dont on amuse les enfants. Cette nourrice fait des contes de ma mere l'oye. On dit aussi, qu'Un homme fait des contes de ma mere l'oye, Quand il dit des choses, où il n'y a nulle apparence de raison. » Dans la même édition on lit que « le vulgaire appelle, Conte au vieux loup. conte de vieille. conte de ma mere l'oye. conte de la cicogne, à la cicogne. conte de peau d'asne. conte à dormir debout. conte jaune, bleu, violet. conte borgne, Des fables ridicules telles que sont celles dont les vieilles gens entretiennent & amusent les enfants. » Selon Littré

(1872-1877) le conte est un « discours ou récit mensonger, peu vraisemblable et auquel on ne croit pas (...). On dit en ce sens : conte de bonne femme, conte borgne, conte à dormir debout, conte de vieille, conte d'enfant, conte de ma mère l'oye, conte de ou à la cigogne, conte de peau d'âne ».

3. Annie Renonciat signale (1990, 275, note 84), une planche intitulée « *Mieux vaut douceur que violence* » publiée par l'Imagerie d'Épinal après 1890 et qui semble être une réédition de la planche que nous étudions sous le titre de *La mère l'oye*.

4. Nicole Belmont montre que le protocole particulier du récit-cadre initié par Boccace « indique quand, comment, pourquoi et par qui ces histoires ont été *racontées*. Il est donc supposé que l'oralité a précédé l'écriture » (1999, 53). Plus loin, elle précise, en parlant du *Conte des contes* de Basile, que cette *oraliture* (notion proposée par P. Gardy), n'est que « la capture de matériaux traditionnels de transmission orale, mis à la disposition d'une classe sociale qui n'y avait pas ou peu accès, par le médium de l'écriture et celui de la lecture, accompagnée d'une attente, utopique ou mystificatrice, de maintien de la vive voix » (1999, 56).

5. Pour aller plus loin dans la résémantisation de la mère l'Oie, on peut penser aux fameux dîners de Ma Mère l'Oye organisés par E. Rolland dans les années 1880. Par exemple l'invitation de 1887 est agrémentée d'un dessin qui illustre assez précisément ce que nous avons cherché à démontrer. Une oie avec ses oisillons étale deux grandes ailes protectrices et accueillantes. La boucle est bouclée : ce n'est plus une mère qui est oie, c'est l'oie qui est mère ! (cf. Annexe) Voir également Jean-Marie Privat (2007b).

6. Notre ogre est cannibale, mais il est plus policé que l'ogre du *Petit Poucet* de Perrault. Malgré un appétit aiguisé, il prend le temps de déshabiller Charlot et de le faire griller. L'odeur de la « chair fraîche » ne le fait plus se précipiter sur « le mouton encore tout sanglant » et ne l'en trouver « que meilleur » !

7. On peut également lire dans l'histoire d'Henriette et Charlot le conte de *Pouçot* représenté dans l'imagerie française au début du XIX^e siècle (Delarue et Tenèze, 2002, 599). Comme le fait remarquer A. Renonciat (1990, 267), quand l'imagerie récupère Pouçot, par exemple dans la planche *Le Nouveau Petit Poucet*, elle en fait une « interprétation péjorative ». Le héros, « enfant malfaisant », meurt noyé en juste châtement de sa méchanceté. « Création originale de l'imagerie », le conte se trouve fortement moralisé dans la version en images à l'instar de l'histoire que nous analysons. Nicole Belmont propose une analyse psychanalytique du conte de Pouçot (1999), elle montre comment le récit de la tradition orale met en scène les deux premiers stades de la libido, stade oral et stade anal. Elle dégage le double bénéfice qu'« offre la mise en forme narrative. Dans ces figurations extérieures à lui, l'enfant reconnaît ses pulsions libidinales qu'intériorisées, il maîtrise difficilement et auxquelles la forme narrative, le récit, propose un parcours, une issue, un destin » (p. 146). On est loin de la version enfantine c'est-à-dire dénaturée et moralisante de notre corpus.

8. Robert Darnton (1986, 80) explique : « Les contes français ont un style commun, ce qui ouvre la voie à une interprétation commune de l'expérience. [...] Ils montrent le monde tel qu'il est et proposent des moyens de l'affronter. Le monde est fait de sots et de fourbes se disent-ils : mieux vaut être un fourbe qu'un sot. » Il rappelle (p. 53) que, dans l'Angleterre du XVIII^e siècle, il existait tout un corpus de *nursery rhymes* qui se rattachent au nom de Ma mère l'Oye. Mais cette mère l'Oye, dans sa brutale simplicité, est bien éloignée de celle de notre support, édulcorée et normative : « There was an old woman / And nothing she had / And so this old woman / Was said to be mad / She'd nothing to eat / [...] / And when she did die / She'd nothing to leave. »

9. Les *cotterêts* sont des fagots de petit bois très sec. L'expression « huile de cotterêt » est familière selon le Littré. Sur ces « farces de réception » et autres coutumes folkloriques de mise à l'essai de l'intelligence pratique et de la jugeote ou du bon sens pratique élémentaire, voir par exemple A. Van Gennep (1943, 194-196).

10. Selon le *Nouveau Dictionnaire universel* de Maurice La Châtre (1865-1870), « Arlequin est banni de nos jours des théâtres et ne paraît guère qu'aux mascarades d'hiver » ; selon le *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française* (1856) de Bescherelle, Arlequin « ne paraît plus guère qu'aux mascarades du peuple » et l'art populaire a fait survivre le personnage sous forme de marionnettes de différents types, de cerfs-volants ou encore dans l'imagerie d'Épinal sous forme d'*Histoire d'Arlequin* pour les publics enfantins (Imagerie d'Épinal, Pellerin, 1859 ; voir *Costume / Coutume*, ATP, 1987). La tradition veut qu'à l'origine l'Arlequin du théâtre italien soit un de ces paysans des campagnes qui entourent Bergame, personnage à la fois très pauvre (d'où ses vêtements faits de pièces dépareillées et de vieux morceaux d'étoffe), sot et bouffon dont on se moque à la ville et qui divertit la haute société. Quand ce diable d'Arlequin (son nom proviendrait de *Hellequin*, créature infernale) montera sur les tréteaux du théâtre de Goldoni, il ne manquera ni d'ingéniosité ni d'esprit (il existe un recueil dit des *Compositions de rhétorique de Mr Don Arlequin*). Polichinelle, toujours selon le *Nouveau Dictionnaire universel* de Maurice La Châtre, serait à rapprocher de l'italien *pulcinello* i.e. « petit poussin ». « Un des types de la comédie italienne. Le nom de ce masque italien vient d'un certain paysan de Sorrente, contrefait, mais de bonne humeur, qui, vers le milieu du XVII^e siècle, apportait ses poulets au marché de Naples, qu'il égaillait de ses saillies [...]. Certains auteurs ont vu dans le *Pulcinello* une imitation d'un personnage des anciennes atellanes. Quoi qu'il en soit, en France, Polichinelle a pris la figure d'un pantin bossu par-devant et par-derrière (...), ayant les jambes disloquées et un costume bigarré. » (p. 1096.)

11. Dans sa préface du *Grand et du Petit Albert*, B. Husson signale que l'éditeur inconnu des premières éditions qui remontent à 1703, avait adopté comme pseudonyme « Dispensateur des secrets » (p. 9). Il indique également qu'au XIX^e siècle, l'ouvrage visait un lectorat populaire mais qu'« il trouvait encore nombre de lecteurs appartenant à des couches sociales plus élevées » (p. 21). Les éditions classiques en français sont celles des années 1703, avec des illustrations des frères Beringos, sous ce titre fort prometteur : *Les Admirables Secrets d'Albert le Grand, contenant plusieurs traités sur la conception des femmes, des vertus des herbes, des pierres précieuses, et des animaux, augmentés d'un Abrégé curieux de la physionomie, et d'un Préservatif contre la peste, les fièvres malignes, les poisons et l'infection de l'air*.

12. A. Renonciat (1990, 216) rappelle la « soumission » des imagiers aux normes officielles de l'Instruction publique et leur ralliement au vaste mouvement d'alphabétisation qui traverse le XIX^e siècle. Elle signale, en s'appuyant sur les travaux de Ségolène Le Men, la relation que l'on peut établir entre le compartimentage de la feuille, la mise en page tabulaire et l'expression quadrillée de la discipline scolaire. Jean-Marie Privat dans son article « Jean Bête et Jean Alphabète » (2007a), montre à travers l'analyse culturelle et comparative de deux célèbres planches de l'imagerie d'Épinal – *Jean le Liseur* et *Jean de l'Ours* – le rôle d'une politique de l'image dans l'acculturation volontariste à l'usage généralisé du livre et de la lecture, à la fin du XIX^e siècle, en France.

13. On peut dire que dans le récit écrit et iconique, la Mère-l'Oie est traitée selon le principe de la métalepse. En effet, conteuse extradiégétique dans la tradition orale, elle devient personnage intradiégétique dans la planche imagée « La Mère-l'Oie ou le secret d'avoir de l'esprit », pour finir en position d'auteur d'un livre dans la dernière vignette. Cette perméabilité opérée entre le niveau des événements narrés et le niveau de la narration transforme en quelque sorte « les enjeux interprétatifs » et contribue à assurer la domination de la littérature sur l'oralité (Genette, 2004 ; Pier et Schaeffer, 2005).

14. La porte qui constitue l'arrière-plan des premières vignettes est en frontispice des *Contes* de C. Perrault. Que ce soit l'édition manuscrite de 1695 sous le titre *Contes de ma mère Loye* ou l'édition imprimée publiée en 1697 intitulée *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des Moralités*, l'un et l'autre de ces ouvrages s'ouvrent sur un frontispice (signé Clouzier) avec, placardée sur la

porte du fond, cette inscription manuscrite en caractères majuscules plus ou moins réguliers : *Contes de ma mère Loe*.

15. On trouve à la rubrique « Formulettes des doigts » bien d'autres exemples. Nous pouvons citer pour illustrer notre propos : Petit Poucet / Laridet / Longues jambes / Jean des sceaux / P'tit courtaud. Ou encore : Petit Poucet / La riquette / Jacques fit / Jacques sau / Petit gourdaud.

16. Ne nous y trompons pas. Cette présence forte des images n'est pas en rupture avec la domination scripturale. Comme nous l'a fait justement remarquer Nicole Belmont, les images comme le texte fixent une forme définitive. Ainsi, l'écrit formate le conte, mouvant à l'oral ; et pareillement, l'image figurative tend à faire obstacle à la liberté que génère la parole. Une image figée et commune se grave de façon tenace dans la mémoire, une figuration soumise à l'imprimatur et non à l'imaginaire de chacun.

17. Ce média à large diffusion qu'est la planche de l'imagerie populaire du XIX^e siècle rappelle, dans une certaine mesure, l'almanach populaire encore présent dans la première moitié du XIX^e. En effet le dispositif transgénérique, même s'il est présent, est plus euphémisé. L'ancrage dans l'oralité est édulcoré : la parole de la conteuse est mise sous tutelle. Mais l'ancrage dans l'écriture et dans l'iconographie est, par contre, fortement lisible. Voir Lüsebrink (2000, 69).

RÉSUMÉS

Les célèbres contes de Perrault ont donné lieu à de surprenantes formes de réappropriation fictionnelle et de recomposition narrative. Dans les années 1860, deux planches de l'imagerie populaire d'Épinal et de Metz, *La mère l'Oie*, *Histoire de la mère-l'Oie* reprennent ces contes à l'usage des enfants. Elles racontent la transformation des contes dits en contes écrits, le passage d'une culture folklorique et mythique au moralisme d'une culture folklorisée, la victoire de l'art de l'imprimerie sur la transmission de bouche à oreille. Il faut en effet convaincre le jeune public de l'incontournable pouvoir et savoir de l'écrit. Et de l'oralité traditionnelle ne reste plus qu'un artefact d'oralité....

The well-known tales of Perrault have lead to surprising forms of fictional appropriation and narrative re-composition. In the 1860's, two plates of popular imagery, from Épinal and from Metz, *La mère l'Oie*, *Histoire de la Mère-l'Oie*, use folktales destined for children. They recount the transformation of oral tales into written tales, the passage from a folkloric and mythical culture to the moralism of a folklorized culture, the victory of the art of printing over word-of-mouth transmission. It is important to convince a young public of the inevitable power and know-how of writing. Of oral tradition, the only thing that remains is an oral-based artifact.

INDEX

Keywords : Popular Imagery, Perrault Charles, Mère l'Oye, Literacy, Oral-based Artifact, Children Nineteenth Century, Anthropology, Tale

Mots-clés : imagerie populaire, conte, Perrault Charles (1628-1703), mère l'Oye, littérature, artefact d'oralité, enfants

Thèmes : anthropologie (Europe)