



**TRANS-**

Revue de littérature générale et comparée

20 | 2016

Résister à la littérature

---

## De la fable au roman. Deux aspects du conte dans *Un bon petit diable* (1865) de la Comtesse de Ségur et *Mémoires de porc-épic* (2006) d'Alain Mabanckou

Moussa Sagna

---



**Publisher**

Presses Sorbonne Nouvelle

### Electronic version

URL: <http://trans.revues.org/1337>

DOI: 10.4000/trans.1337

ISSN: 1778-3887

### Electronic reference

Moussa Sagna, « De la fable au roman. Deux aspects du conte dans *Un bon petit diable* (1865) de la Comtesse de Ségur et *Mémoires de porc-épic* (2006) d'Alain Mabanckou », *TRANS-* [Online], 20 | 2016, Online since 25 October 2016, connection on 24 February 2017. URL : <http://trans.revues.org/1337> ; DOI : 10.4000/trans.1337

---

This text was automatically generated on 24 February 2017.

Tous droits réservés

---

# De la fable au roman. Deux aspects du conte dans *Un bon petit diable* (1865) de la Comtesse de Ségur et *Mémoires de porc-épic* (2006) d'Alain Mabanckou

Moussa Sagna

---

## Introduction

- 1 Les aspects dont il est question ici concernent aussi bien les fonctions que la typologie du conte.<sup>1</sup> Nous ne prétendons nullement revenir sur les conclusions des études de Vladimir Propp, de Denise Paulme ou encore de Claude Bremond dont la pertinence n'est plus à prouver. Notre réflexion est plutôt motivée par le souci de comprendre ce qui pousse, de plus en plus, un lectorat plus mature vers la littérature de jeunesse, en général, vers le conte, en l'occurrence. À partir d'*Un bon petit diable* (1865) de la Comtesse de Ségur, un roman pour enfants marqué par la présence des « fées » et des *Mémoires de Porc-épic* (2006) d'Alain Mabanckou, nous nous proposons de voir comment la structure du conte a été bouleversée par des écrivains qui ont contribué, par ce fait, à élargir son champ d'attraction. On s'intéressera, au cours de cette discussion, au passage du conte de l'oral à l'écrit, en supposant que c'est la présence de la fiction, voire de la surfiction<sup>2</sup>, dans un récit qui attire le lectorat adulte en procédant à une mise en fiction du réel.

## 1. Du récit oral au roman conté

- 2 Le conte, on le sait, est « le seul des genres de type oral qui soit passé dans la littérature dite savante »<sup>3</sup>. Ce changement de paradigme bouleverse la structure de ce genre et autorise à s'interroger sur son véritable destinataire. Avec Rabelais d'abord, Perrault par

la suite, et Voltaire avec l'introduction des contes philosophiques, les prémisses de l'entrée des adultes dans l'univers des enfants commençaient à prendre forme au moyen d'un recours à une thématique mais aussi à une rhétorique singulière pour narrer le parcours extraordinaire de personnages, jeunes le plus souvent, qui, englués dans des situations qui les dépassent, cherchent à s'en éloigner, à connaître le monde et à s'expliquer certains phénomènes inhérents à leurs quotidiens. L'insertion de nouveaux matériaux, étrangers à ceux assimilés jusque-là par l'enfant, autorise à se demander si le conte s'adresse « aux vrais enfants ou à l'"inner child" des adultes »<sup>4</sup>.

- 3 Si une telle question se pose, c'est que la fonction et l'organisation du conte ne paraissent plus être les mêmes dès l'instant que le récit n'est plus destiné à être écouté mais plutôt à être lu. Ce passage du genre de l'oral à l'écrit réoriente la quintessence du discours en l'éloignant de la finalité à laquelle était habitué le récepteur traditionnel. Car, ce bouleversement ne réadapte pas « seulement le sens global de l'expérience mais aussi le schéma de légitimation qui désigne les pouvoirs et les subordinations, les droits à la prééminence et les devoirs d'obéissance »<sup>5</sup>.
- 4 De fait, l'une des caractéristiques des deux œuvres étudiées repose sur la non-coïncidence de la fin du conte et de la disparition du personnage principal, largement assimilable à un anti-héros. On assiste ainsi à l'ébauche d'un nouveau paradigme qui s'écarte des théories élaborées jusque-là. Avec *Mémoires de porc-épic*, la remise en question ne concerne pas seulement la typologie du conte ; il s'énonce aussi une nouvelle acception de la notion de double qui constitue l'élément majeur du récit d'Alain Mabanckou. Les doubles, dans l'acception traditionnelle, sont des animaux qui « protègent l'être humain, le guident, tracent les sillons de son existence, meurent [...] le même jour que leur maître » (MPE, 15-16)<sup>6</sup> ; le porc-épic, conscient de cette destinée du double, s'étonne de survivre à son maître : « à bien voir je ne devrais plus être de ce monde, j'aurais dû mourir avant-hier avec Kibandi [...], et puisqu'un double meurt le même jour que son maître, je me disais que je n'étais qu'un fantôme » (MPE, 29). Il est, par conséquent, permis de croire que « les contes ne sont pas faits pour endormir les enfants, mais pour éveiller l'homme à sa vraie dimension, spirituelle et intemporelle »<sup>7</sup>.
- 5 La dédicace que Comtesse de Ségur adresse à sa petite-fille<sup>8</sup> semble confirmer ce propos. Il est certes question, dans cette dédicace, d'une leçon sur la conduite à adopter au quotidien ; mais la scénographie proposée confère au texte les allures d'une pièce théâtrale. Dès l'*incipit*, par exemple, les descriptions de Mme Mac'Miche et de sa demeure paraissent se rapprocher plus de didascalies que de la mise en place d'un roman, renforçant ainsi l'aspect théâtral du texte.
 

Dans une petite ville d'Écosse, dans la petite rue des Combats, vivait une veuve d'une cinquantaine d'années, Mme Mac'Miche. Elle avait l'air dur et repoussant. Elle ne voyait personne, de peur de se trouver entraînée dans quelque dépense. [...]. Sa maison était vieille, sale et triste ; elle tricotait un jour dans une chambre du premier étage, simplement, presque misérablement meublée (BPD, 09)<sup>9</sup>.
- 6 Mme Mac'Miche, décrite comme étant une « méchante femme ! » (BPD, 11), apparaît déjà comme l'incarnation du « diable », ou du moins comme l'un des protagonistes du duel qui aura cours dans le texte. Cette caricature n'est, en réalité, qu'une modalité pour introduire le jeune lecteur, *a priori*, premier destinataire du récit, dans un environnement merveilleux où toute action extraordinaire relève tout simplement de la banalité. On est, pour ainsi dire, dans la trame d'un discours destiné aux enfants avec la présence de personnages qui, rappelant ceux des contes populaires tels que *Cendrillon* (1634), *La Belle*

au bois dormant (1697), *Les cygnes sauvages* (1838), évoluent dans un univers féérique et apprennent à l'enfant à distinguer la beauté du cœur de la beauté physique.

- 7 L'inscription de Comtesse de Ségur sur les traces de ses prédécesseurs se lit à travers la forte intertextualité biblique dans le *Bon petit diable*. Les nombreuses allusions à l'Église sont destinées à amener l'enfant à méditer sur des notions religieuses telles que la prière, le pardon, la bonté... Juliette, d'ailleurs, s'en sert pour amener Charles à se comporter en homme civilisé, capable de répondre à la brutalité par la patience, au Mal par le Bien. Le soliloque de Charles souligne bien ces qualités qu'on retrouve chez la jeune femme :
- Cette pauvre, bonne Juliette ! s'exclame Charles. Elle en a de la patience, elle ! Comme elle est douce ! Comme elle supporte son malheur... car c'est un malheur... un grand malheur d'être aveugle ! Elle est bien plus malheureuse que moi ! Demander pardon ! m'a-t-elle dit... À cette femme que je déteste !... (BPD, 34).
- 8 Sur un autre registre, Alain Mabanckou invite son lecteur à voyager dans cet univers du tout-possible, de la banalisation des faits qui dépassent la raison humaine au moyen d'un recours à un animal sauvage qui, dans un verbe accrocheur, revient sur son expérience de double nuisible pour disserter sur l'existence d'une vie parallèle à celle d'un non-initié. À travers les va-et-vient du porc-épic entre le monde réel, symbolisé par l'écrit, et un autre abstrait, qui se singularise par son caractère oral, et où n'évoluent que des doubles et des initiés, s'énonce l'aspect initiatique du récit. Le choix des lecteurs est déjà effectué en ce sens qu'ils sont appelés à suivre le trajet de l'animal et à s'intéresser plus à l'image qu'au mot pour décoder la quintessence du discours du double de Kibandi. Le récit de l'animal s'apparente donc soit à un rappel destiné aux détenteurs de doubles nuisibles soit à une révélation sur les préalables à observer avant d'entreprendre une quelconque action. Certaines précisions de l'animal sur la mort de Kibandi concourent à renforcer cette hypothèse : « mon maître était possédé par la soif du mayamvumbi et l'appétit inexinguible de son autre lui-même, il avait du coup négligé certains interdits élémentaires qu'observent les détenteurs de doubles nuisibles » (MPE, 193).
- 9 Ainsi, que ce soit avec le conte occidental ou avec le conte négro-africain, l'instruction qui est au cœur des préoccupations du narrateur ne sert, par moment, qu'à mettre en évidence un semblant de respect de la structure classique du conte, à honorer le contrat qui lie le conteur à son lectorat. Car, si nous nous référons aux travaux de Denise Paulme, on se rend compte que le conte obéit à une certaine typologie<sup>10</sup> qui est révélée par la destinée des héros. Dans *Mémoires de porc-épic*, par exemple, la destinée de Kibandi n'a cessé de suivre une phase descendante depuis qu'il a été forcé par son père de boire le *mayamvumbi* (MPE, 80). Pourtant, au même moment, le porc-épic jouissait d'une tranquillité, d'un bien-être qui contraste avec le sentiment de mal être et de perte de son maître. Dans *Un bon petit diable*, la mort de la cousine Mac'Miche offre au « Petit diable » une relative aisance matérielle. Mais cette aisance ne signifie nullement un brusque assagissement du jeune garçon puisque d'autres conflits où il est encore un des protagonistes surviennent et l'oppose à ceux qui ont facilité son ascension.
- 10 On constate, par ailleurs, que ni Charles ni le porc-épic n'éprouvent la moindre affliction à la suite de la disparition d'êtres qui leur étaient proches. On hésite entre l'hypothèse d'une déshumanisation des personnages et celle d'un soulagement par l'émancipation vis-à-vis des incarnations du Mal qui ont dominé leur existence. On ne peut plus supposer alors que
- quand le récit minimal s'achève, la position des personnages est la suivante : le prédateur ingrat se retrouve dans sa situation périlleuse initiale et le plus souvent

en meurt ; l'incident est clos. Une suite est néanmoins possible soit qu'il en réchappe et cherche à se venger du sage arbitre soit que sa descendance poursuive de sa haine celle du sage arbitre<sup>11</sup>.

- 11 On peut, tout au plus, croire que c'est parce qu'il s'agit d'un texte écrit que le contrat qui lie le conteur à son public n'est plus le même puisqu'il y a des interférences entre différents genres qui font qu'on ne peut plus effectuer de classification. Avec *Mémoires de porc-épic*, dès l'instant que le récit est véhiculé par un animal, rescapé d'une mort certaine, il y a possibilité de confondre sa trame à celle de la fable<sup>12</sup> en ce sens que son récit est l'expression d'un traumatisme. Cette confusion, renseigne Denise Paulme, ne doit nullement surprendre dans la mesure où

l'impossibilité de répertorier le conte africain est due au fait que les classements établis par les Africains eux-mêmes [...] se limitent le plus souvent à une distinction entre histoires "vraies" [...] et "inventées" [...], la frontière entre les deux genres s'avérant fluides : des récits qui ont le caractère de mythes dans une société sont des contes pour d'autres et inversement<sup>13</sup>.

## 2. Une rupture dans la continuité

- 12 Le conte occidental a commencé, à partir de la Renaissance, à se départir de son caractère oral. Tout exercice de classification est devenu caduc dans la mesure où les contes populaires ont été retravaillés et reversés dans la rubrique des contes romanesques. En outre, avec l'avènement des contes philosophiques, genre fortement exploité par Voltaire, notamment avec *Zadig* (1748) et *Candide* (1759), le champ d'attraction du conte a accru avec des thématiques qui ne concernent plus la psyché des adultes qu'à celle des enfants. Prolongeant cette pratique littéraire du dix-huitième siècle, un texte comme *Le Petit Prince* (1943) d'Antoine de Saint-Exupéry justifie son attrait par la comparaison qu'on y effectue sur la différence des réactions de l'enfant et de l'adulte quant à l'appréciation du Beau, à la signification de l'objet d'art. On est en droit de croire que l'adulte, nostalgique, cherche à retrouver dans le conte des passages ou des aspects de son enfance qu'il a perdus.
- 13 Dans le monde négro-africain, en revanche, la quintessence des discours des contes n'a pas trop évolué du fait d'un conservatisme qui a longtemps amené à opposer oralité et écriture. L'erreur a été de croire qu'il n'y avait pas d'écriture dans cette Afrique dont la culture, voire la civilisation est considérée comme purement orale alors que l'oralité n'est pas « l'absence ou la privation d'écriture [mais] [...] une technique et une psychologie de la communication »<sup>14</sup>.
- 14 Plusieurs passages d'*Un Bon petit diable* rendent visible une construction orale qui a été ensuite transposée dans un livre. C'est ainsi qu'on peut lire : « Charles sortit, mais au lieu de rentrer chez sa cousine, il ouvrit comme le matin la porte du jardin et courut chez Juliette. Voilà trois fois qu'il y va ; nous allons le suivre et savoir ce que c'est que Juliette » (BPD, 25). Soulignons que les échanges entre les différents personnages confèrent au récit les allures d'un récit théâtral que nous avons souligné dans les passages précédents. Ces échanges, qu'on peut présenter comme des répliques, facilitent le repérage des traces de l'oralité dans ce conte.
- 15 De plus, les indications de la narratrice qui se mue, par moment, en dramaturge – en décrivant le comportement de tel ou tel autre personnage : « (tout le monde rit, le charretier plus fort que les autres) » (BPD, 48), « Betty indignée » (BPD, 61), « Charles affectueusement » (BPD, 104), « Marianne avec hésitation » (BPD, 144)... – semblent, a

*priori*, destinées à faciliter la compréhension du texte à l'enfant. Or, l'enfant, n'étant pas encore préparé à décoder cet engrenage esthétique, peine à saisir la portée des discours, certifiant par là même que le véritable destinataire du conte est à définir.

- 16 Chez Alain Mabanckou, en revanche, c'est à travers le monologue du porc-épic que l'aspect oral du récit est révélé : « je suis là à bavarder, [...], il faut néanmoins que je respire un peu avant de poursuivre, j'ai le souffle coupé, [...] je crois que je parle trop vite depuis ce matin » (MPE, 43-44). À l'ouverture du roman, aussi, des constructions renvoyant à l'univers oral peuvent être soulignées dans le discours du porc-épic :
- Donc je ne suis qu'un animal, un animal de rien du tout, les hommes diraient une bête sauvage [...], pour eux je ne suis qu'un porc-épic, [...] à vrai dire, je n'ai rien à envier aux hommes, je me moque de leur prétendue intelligence puisque j'ai moi-même été pendant longtemps le double de l'homme qu'on appelait Kibandi [...] (MPE, 11-12).
- 17 Cette ouverture, en ce qu'elle s'apparente à une récapitulation, donne des indices ; chez la comtesse de Ségur, c'est la construction sous la forme de dialogues qui trahit l'oralité du texte, alors qu'avec le porc-épic ce sont les nombreuses références au silence du baobab et le style même du texte qui rendent compte de l'aspect verbal de la confession. Aussi, constate-t-on que « les livres publiés pour un public dans un contexte peuvent paraître pour un autre public dans un autre contexte, par exemple à une autre époque ou dans un autre pays ou une autre culture »<sup>15</sup>.
- 18 La différence entre les deux écrivains, au-delà des époques et des sociétés d'origine, se situe surtout dans le public qui est ciblé et dans la façon dont le discours est prononcé. Si chez Comtesse de Ségur, par exemple, la pédagogie est destinée à préparer les enfants à être « modestes dans la prospérité » (BPD, 242) ou dans la gloire ; chez Alain Mabanckou, en revanche, l'apprentissage concerne un public plus mature, capable de comprendre les élisions et les litotes.
- 19 L'analyse des deux contes ne doit plus se faire, à partir de ce moment, en partant des quatre principes établis par Samba Dieng à savoir : « le but (instruire et plaire), le moment (la nuit), la manière (musique du griot), une originalité (un narrateur et un musicien non confondu) »<sup>16</sup> ; on doit plutôt essayer de suivre la logique du conteur qui cherche à plaire à un public devenu de plus en plus exigeant en fixant un certain horizon de réception. N'étant pas totalement un roman, le récit navigue dans un entre deux qui le rend ambigu et qui rend universel ses destinataires grâce à l'apport de la fiction.

### 3. Fiction et/ou surfiction

- 20 Le conte moderne, représenté sous la forme d'un récit romanesque, pourrait donc être considéré comme une incitation à grandir en ce sens que
- si l'adulte a été enfant, il est donc possible à l'enfant de devenir adulte. Ensuite, dans la mesure où le souvenir est scénarisé et donne lieu à récit, le narrateur-enfant devient un personnage et le jeune lecteur peut s'identifier à lui, comme à n'importe quel personnage de fiction.<sup>17</sup>
- 21 L'insertion de la fiction au cœur d'une écriture dont l'énonciation est intrinsèquement liée à l'irréel, au fabuleux, semble avoir suscité le regain d'intérêt chez le lectorat adulte.
- 22 Cette insertion de la fiction dans un genre qui fait du merveilleux la base de sa structure dramatisait davantage les scènes et donne aux différents récits des allures de surfictionnalisation. Cette abondance de scènes fictives, en plus d'écarter toute tentative

de lecture référentielle des textes, facilite les digressions et l'hybridation générique d'une pratique qu'on a longtemps déclinée à travers le recours à un personnel animalier.

- 23 Dans *Un bon petit diable*, la croyance à des êtres invisibles, les fées ou créatures « très petites » (BPD, 21), de la part des adultes qui évoluent dans le récit autorise à supposer qu'il s'agit d'une théâtralisation du quotidien des habitants de la « petite rue des Combats » (BPD, 09), en général, de Madame Mac'Miche, en particulier. Cette dernière, dans ces différentes interventions interdit l'évocation de ces « dames » (BPD, 129) de peur de leur donner consistance : « Tais-toi, insolent, mauvais garnement ! Tu auras affaire à moi, avec tes f..., tu sais bien » (BPD, 21), lance-t-elle à Charles persuadée qu'en ce qui concerne les fées il est « dangereux d'en parler et de les nommer » (BPD, 21)<sup>18</sup>.
- 24 Dans *Mémoires de porc-épic*, en revanche, c'est la présence même de l'animal au cœur de la trame narrative qui crée un dysfonctionnement en ce sens que les humains y sont représentés selon les perceptions de l'animal. La description des villages de Mossaka et de Séképembé de même que celle des us et coutumes des villageois s'effectuent au moyen d'une comparaison entre vie animale et vie humaine, reléguant à l'arrière-plan tout désir d'objectivité.
- 25 Ce récit, qui se décline comme une biographie, ou encore un témoignage sur le vécu d'un homme, offre à voir, par séquence, des traces de merveilleux dans une narration qui cherche à être le plus véridique possible parce que les événements contenus dans les révélations de l'animal n'appartiennent pas à un passé immémorial puisque datant de trois jours seulement. Mais, ce qui est fascinant dans la description de la mort de Kibandi, c'est la représentation de ses hallucinations.

après ce mardi où mon maître était allé se plaindre auprès de Papa Moundjoula, note le porc-épic, sa vie était désormais ponctuée de petits malheurs, et déjà le soir même, vers le coup de minuit, il entendit un nourrisson pleurer derrière son atelier, il entendit aussi des ricanements de gamins, des courses effrénées, des plongeons dans la rivière [...] (MPE, 205).

- 26 Ensuite, ce sont des enfants qui sont subitement transformés :

et alors les jumeaux ont laissé par terre l'autre lui-même de mon maître, ils se sont rapprochés de nous, ils sont parvenus à la hauteur du nourrisson Youla, je les ai trouvés transformés, métamorphosés comme s'ils n'étaient plus les mêmes bouts d'hommes qui m'avaient traqué au cimetière Kibandi a reculé, nous nous sommes retranchés dans la case, nous les entendions arriver comme un troupeau de mille bœufs, leurs pas remuaient la terre, secouaient les façades de la case (MPE, 208).

- 27 Ces différentes métamorphoses du corps des enfants impliquent une autre manière de lire le conte parce qu'elles supposent l'insertion du merveilleux dans des textes qui se distinguent par leur éloignement de la vraisemblance. C'est dire donc que la prouesse de la Comtesse de Ségur et d'Alain Mabanckou, c'est d'être parvenu à cacher la morale de leur histoire, singularité du conte, d'avoir cédé la parole à des animaux qui ne peuvent pas jouir de ce privilège, particularité de la fable, contribuant à faire de leurs récits un creuset de la surfiction, et à générer un genre hybride : conte (fable) et roman.

- 28 C'est cette hybridation générique qui semble fasciner le lecteur adulte au moment où le lecteur plus jeune se perd dans la recherche de signification des différents sens contenus dans les récits. En revenant sur les confessions du porc-épic ou en retraçant le parcours de Charles, on constate que les deux trames évoluent dans un excès de fiction qui rend possible l'impossible. C'est en ce sens que Jérôme Bruner écrit :

La fiction crée des mondes possibles, mais ils sont extrapolés à partir du monde que nous connaissons, aussi éloignés qu'ils en puissent paraître. [...]. Au bout du compte,

la fiction a le pouvoir de bousculer nos habitudes à l'égard de ce que nous tenons pour réel, ce que nous considérons comme étant la norme<sup>19</sup>.

- 29 Autrement dit, le conte ne « nous entraîne pas ailleurs : il nous laisse dans notre monde, dont il inverse simplement les lois »<sup>20</sup>. La présence de fées, la peur qu'elle inspire aux adultes, dans *Un bon petit diable*, de même que la narration conduite par un animal lequel, dans un monologue assimilable à un dialogisme<sup>21</sup>, dénonce la bâtardise humaine, accentuent la sensation du jeune lecteur d'être en plein dans un « monde possible » où hommes et bêtes participent à déstructurer le conte. Cette configuration du conte qui part de la fiction pour ne finalement aboutir qu'à elle-même favorise la création d'un monde réel facilité par l'absence de la formule classique d'ouverture du conte, « il était une fois... » ou encore « dans un pays lointain... ».

#### 4. Le conte romanesque : une fiction réaliste

- 30 Le discours du porc-épic, par exemple, en ce qu'il révèle aux non-initiés les rouages d'un monde qui jouxte le leur, en ce qu'il se focalise davantage sur l'analyse de la psyché des adultes, se singularise par la mise en exergue de vices : rancœur, cupidité, lâcheté... qui empêchent ces derniers de vivre en harmonie, constitue un témoignage<sup>22</sup> sur l'espèce humaine. La mort d'Amédée, en guise d'illustration, permet de relever l'interaction qu'il y a entre le monde des humains et celui des animaux, de relever la représentation de l'inintelligence de l'homme qui se distingue par l'envie, la jalousie et la couardise, à l'opposé de l'animal qui agit par instinct. Évoquant les causes de la mort d'Amédée, le porc-épic révèle les motifs évoqués par Kibandi pour justifier son acte : « mon maître m'a confié un jour "tu vois, il nous le faut, ce jeune homme, parce qu'il ne se prend pas pour de la merde, il raconte des conneries aux gens, il paraît qu'il rapporte que je suis malade et qu'il y a une bête qui me mange chaque soir" » (MPE, 160).
- 31 Dans *Un bon petit diable*, par contre, l'internement de Charles dans l'établissement de M. Old Nick donne aux lecteurs adultes des moments de distraction puisque la parodie du comportement des tenanciers va de pair avec la démonstration de la victoire de l'enfant sur l'adulte. Charles, convaincu que les grandes personnes, sans exception, ont peur des êtres supranaturels, interroge les autres enfants sur « les bruits qui couraient dans le bourg, de fées qui troublaient le repos des nuits, d'apparitions de fantômes, d'hommes noirs, etc. » (BPD, 149), montrant par-là que le conte romanesque prépare l'enfant à s'affranchir de certaines idées reçues en recourant à la fiction. Ce recours au surnaturel, de la part de Charles, pour se libérer d'une contrainte dans un récit qui fait de l'invraisemblable l'essence même de son discours autorise à dire :
- Alors que nous voulions échapper à la réalité en nous plongeant dans la lecture d'un [récit], cette même fiction nous ramène à notre propre réalité en nous la donnant à voir sous un autre jour. L'échappée belle dans le monde imaginaire nous ramène à la réalité, une réalité revisitée à la lumière de cette fiction qui a bouleversé la donne de nos certitudes<sup>23</sup>.
- 32 C'est précisément sur cette « réalité revisitée » que les récits du corpus constituent des gageures. En traitant du combat du « Bien » sur le « Mal », en évoquant les fantasmes des adultes et ceux des enfants, les deux récits ne se limitent plus à décrire des faits qui se seraient déroulés à des époques immémoriales ; au contraire, ils s'attachent à imaginer les propos des différents personnages, à pousser le lecteur à accepter « immédiatement et sans réticence la présence au sein de notre monde d'éléments totalement irrationnels, dont la réalité ne fait pas plus de doute que le quotidien le plus banal où il s'inscrit »<sup>24</sup>. La



fiction, dès lors, ne s'énonce plus comme servant à accentuer le malaise du lecteur immature ; elle contribue, en plus de marquer la présence du merveilleux, à accompagner ce merveilleux d'analyses et d'interprétations qui font que tous les deux sont intrinsèquement liés.

- 33 Dans *Un bon petit diable*, le séjour de Charles dans l'établissement de M. Old Nick est un moyen pour la Comtesse de Ségur d'associer la fiction et le merveilleux, versant dans un excès d'imagination qui dérouté les enseignants exerçant dans cet internat, rappelant en même temps que les « expériences de pensée que nous menons dans le grand laboratoire de l'imaginaire sont aussi des explorations menées dans le royaume du bien et du mal »<sup>25</sup>. Cette coïncidence entre réalité et imagination permet à Charles d'éviter d'être puni puisque, déclare-t-il, « Je suis un protégé des fées, j'en porte les armes ; malheur à qui me touche ! Trois fois malheur à qui me frappe ! » (BPD, 154). Du fait de cette protection, il crée le malaise chez l'enseignant qui est persuadé d'avoir affaire à un esprit :

Boxear, renseigne la narratrice, ne savait trop que penser ; il commença pourtant par reculer ; le hasard voulut qu'en reculant il trébuchât sur un tabouret, qui le fit tomber en avant ; il se trouva avoir le pied foulé et le nez très endommagé... (BPD, 154).

- 34 Chez Mabanckou, c'est la longévité du porc-épic, sa capacité à parler et son rapport à la magie qui ancrent l'inscription du récit dans un monde surréel. L'animal, dès le début de son récit, souligne cette anomalie en disant :

J'ai quarante-deux ans à ce jour, je me sens encore très jeune, et si j'étais un porc-épic comme ceux qui traînent dans les champs de ce village je n'aurais pas eu une si longue vie car, pour nous autres porcs-épics de cette région, la gestation dure entre quatre-vingt-treize et quatre-vingt-quatorze jours, nous pouvons au mieux vivre jusqu'à vingt et un ans lorsque nous sommes en captivité (MPE, 13).

- 35 La fiction dans le conte sert à atténuer l'impact du merveilleux et à attirer l'attention du lecteur adulte. En ne cherchant pas seulement à montrer un combat manichéen entre le « Bien » et le « Mal », en insérant dans la typologie du conte une pratique littéraire qui ne facilite plus le classement des récits, la Comtesse de Ségur et Alain Mabanckou explorent de nouvelles formes esthétiques où merveilleux et fiction n'ont plus la même signification, où fable et conte concourent à introduire un récit romanesque.

## Conclusion

- 36 Notons, au moment de clore cette discussion, que le conte contemporain, en passant à l'écrit, a conservé une architecture orale qui fait qu'il navigue dans un vide générique. *Un bon petit diable* et *Mémoires de porc-épic* mettent en évidence la déstructuration d'un genre destiné, auparavant, à la formation des plus jeunes. En permettant la création de mondes possibles, en jumelant surréel et fiction, la Comtesse de Ségur et Alain Mabanckou inaugurent une nouvelle esthétique du conte qui reprend et bouleverse celle classique, attirant le lectorat adulte, désorientant celui plus jeune et immature.

---

## BIBLIOGRAPHY

- AUBRIT, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2002.
- BECKETT, Sandra L., « Livres pour tous : le flou des frontières entre fiction pour enfant et fiction pour adultes », *Tangence*, n° 67, 2001, pp 9-22.
- BIAGIOLI, Nicole, « Le dialogue avec l'enfance dans *Le Petit Prince* », *Études littéraires*, vol. 33, n° 2, 2001, pp. 27-42.
- BRASEY, Édouard, « Au théâtre de la vie ! », *Les 3 mondes*, « Dossier mieux vivre », novembre/décembre, 2003.
- BREMOND, Claude, « Morphologie du conte africain », *Cahiers d'études africaines*, vol. 19 N°73-76, 1979, pp. 485-499.
- BRUMER, Jérôme, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?* Paris, Retz, 2002.
- CARLIER, Christophe, *La clef des contes*, Paris, Ellipses, 1998.
- CHIROUTER, Edwige, « Philosophie et littérature de jeunesse : la vérité, la fiction et la vie », *Nouveaux cahiers de la recherche en éducation*, vol. 11, n° 2, 2008, pp. 161-168.
- COMTESSE de Ségur, *Bon petit diable* (1865), Paris, Hachette, 2005.
- DIENG, Bassirou, « Mythes et épopées dans l'ouest sahélier », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, Dakar, n° 25, 1995, pp. 97-109.
- DIENG, Samba, « L'Étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain. Essai d'interprétation », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, Dakar, n° 15, 1985, pp. 145-170.
- HOUIS, Maurice, *Anthologie linguistique de l'Afrique noire*, Paris, PUF, 1971.
- MABANCKOU, Alain, *Mémoires de Porc-épic*, Paris, Seuil, 2006.
- MARCEL, Jean, *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Ed. du Jour, 1970.
- PAULME, Denise, « Morphologie du conte africain », *Cahiers d'études africaines*, vol. 12, n° 45, 1972, pp. 131-163.
- \_\_\_, *La mère dévorante*, Paris, Gallimard, 1976.
- RABATEL, Alain, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, t. II, *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

## NOTES

1. Nous partons, dans notre étude, du constat de Denise Paulme qui soulignait que le conte se caractérise par un double aspect, « d'une part son extraordinaire diversité, son pittoresque haut en couleur, et d'autre part son uniformité non moins extraordinaire, sa monotonie », in « Morphologie du conte africain », *Cahiers d'études africaines*, vol. 12, n° 45, 1972, p. 132.

2. Nous partons du constat de Federmann qui considère que « tout ce qui s'écrit est fictif » (*Surfiction* (1993), trad. fr. De N. Mallet, Marseille, Le Mot et le Reste, 2006, p. 91), pour dire que la surfiction, dans le conte, s'énonce dans la co-présence du romanesque et du conte. La juxtaposition du fabuleux et du fictionnel dans un récit qui, par essence, procède du merveilleux, nous permet de supposer qu'il s'agit là d'une surfiction.
3. Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Ed. du Jour, 1970, pp. 51-52.
4. Nicole Biagioli, « Le dialogue avec l'enfance dans *Le Petit Prince* », *Études littéraires*, vol. 33, n° 2, 2001, p. 27.
5. Bassirou Dieng, « Mythes et épopées dans l'ouest sahélien », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, Dakar, n° 25, 1995, p. 98.
6. Toutes nos références au *Mémoires de Porc-épic*, Paris, Seuil, 2006, seront désormais ainsi notées, le chiffre renvoyant au numéro de la page d'où est extraite la citation.
7. Édouard Brasey, « Au théâtre de la vie ! », *Les 3 mondes*, « Dossier mieux vivre », novembre/décembre, 2003, p. 57.
8. On peut lire, dans cette dédicace : « Ma bonne petite Madeleine, [...], [je] t'offre *LE BON PETIT DIABLE* escorté de sa Juliette qui est parvenue à faire d'un vrai diable un jeune homme excellent et charmant, au moyen de cette douceur, de cette bonté chrétiennes qui touchent et qui ramènent. Emploie ces mêmes moyens contre le premier bon diable que tu rencontreras sur le chemin de ta vie » (BPD, 07).
9. Toutes nos références au *Bon petit diable*, Paris, Hachette, 2005, seront désormais ainsi notées, le chiffre renvoyant au numéro de la page d'où est extraite la citation.
10. Cf. Denise Paulme, *La mère dévorante*, Paris, Gallimard, 1976, chap. I, « Morphologie du conte africain ».
11. Claude Bremond, « Morphologie du conte africain », *Cahiers d'études africaines*, vol. 19 n°s 73-76. 1979, p. 493.
12. Senghor renseigne que « le conte est un récit dont les héros sont des génies et des hommes, et qui est sans portée morale. Il nous introduit dans le monde surréel du merveilleux, où l'âme vit d'émotions essentielles ; il participe du mythe. La fable, elle, nous promène dans le monde réel des faits », in préface aux *Nouveaux contes d'Amadou Koumba* de Birago (Paris, Présence Africaine, 1961, p. 8.
13. Denise Paulme, « Morphologie du conte africain », art. cit., p. 132.
14. Maurice Houis, *Anthologie linguistique de l'Afrique noire*, Paris, PUF, 1971, p. 9.
15. Sandra L. Beckett, « Livres pour tous : le flou des frontières entre fiction pour enfant et fiction pour adultes », *Tangence*, n° 67, 2001, p. 10.
16. Samba Dieng, « L'Étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain. Essai d'interprétation », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, Dakar, n° 15, 1985, p. 158.
17. « Le dialogue avec l'enfance dans *Le Petit Prince* », art. cit., p. 30.
18. « En Écosse, renseigne Comtesse de Ségur, on nomme les fées le moins souvent possible, de peur de les attirer ; en parlant d'elles on dit : *the ladies*, les dames » (BPD, 129).
19. *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?* Paris, Retz, 2002, p. 114.
20. Christophe Carlier, *La clef des contes*, Paris, Ellipses, 1998, p. 35.
21. Le dialogisme, renseigne Rabatel, « équivaut à un dédoublement énonciatif, avec deux énoncés, deux énonciateurs, deux énonciataires, et deux systèmes de coordonnées spatio-temporelles », in *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, t. II, *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, p. 367.
22. Jean-Pierre Aubrit a donc raison de présenter le conte comme un témoignage sur « un réel incertain, voire fissuré, [...], une enquête sur le monde et l'homme », *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2002, p. 111.
23. Edwige Chirouter, « Philosophie et littérature de jeunesse : la vérité, la fiction et la vie », *Nouveaux cahiers de la recherche en éducation*, vol. 11, n° 2, 2008, p. 164.

24. Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, *op.cit.*, p. 118.

25. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 194.

---

## ABSTRACTS

This article is a research on the real recipient of the tale in a global context marked by crises. This genre, formerly strongly linked to training young people, is increasingly exploited by wiser and more mature readers. By relying on *Un bon petit diable* (1865), a novel of Comtesse de Ségur and *Mémoires de porc-épic* (2006) of Alain Mabanckou, we aim to return to the aesthetics of the tale. We take into account two different contexts, and two different backgrounds to better understand the attraction of a genre whose original purpose was educational.

Le présent article se veut une recherche sur le véritable destinataire du conte dans un contexte mondial marqué par des crises. Ce genre, jadis fortement lié à la formation des jeunes, est de plus en plus exploité par des lecteurs plus avisés et plus adultes. En partant d'*Un bon petit diable* (1865) de Comtesse de Ségur et des *Mémoires de porc-épic* (2006) d'Alain Mabanckou, dans une perspective comparative, nous ambitionnons de revenir sur l'esthétique du conte en prenant en considération deux époques et deux milieux différents afin de mieux comprendre l'attrait d'un genre dont le but était à l'origine pédagogique.

## INDEX

**Mots-clés:** Conte, fable, humour, jeunesse, maturité, oralité, pédagogie, roman.

**Keywords:** Fable, humor, maturity, orality, pedagogy, romance, tale, youth.

## AUTHOR

MOUSSA SAGNA