

ISSN 0870-6832



REVISTA PATROCINADA PELA FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

N CRUZEIRO SEMIOTICO

# SEMIÓTIKA

NÚMERO 7  
Julho 1987

---

## O CONTO

---

Norma B. Tasca  
Joseph Courtés  
Robert Gauthier  
Abdelmajid Zeggaf  
Tahsin Yucel  
Georges Maurand  
Michel Arrivé



Associação  
Portuguesa  
de Semiótica

# CRUZEIRO SEMIÓTICO

Julho 1987



# CRUZEIRO SEMIÓTICO

## REVISTA SEMESTRAL

PROPRIEDADE DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE SEMIÓTICA

R. Tenente Valadim, 231/57  
4100 Porto

### DIRECÇÃO

*Norma Backes Tasca*

CONDIÇÕES DE ASSINATURA (2 números).

Portugal: 800\$00

Estrangeiro: US\$18

NÚMERO AVULSO:

Portugal (Continente e Ilhas): 450\$00

Portugal: 450\$00

Estrangeiro: US\$9

Todos os textos são da responsabilidade dos autores

Toda a colaboração é solicitada

Distribuição e assinaturas:

Nobar — Grupo Editorial, Lda.

Rua Rodrigues Faria, 103

Telefs. 633021/9 — 1300 Lisboa

Rua do Zambeze, 404

Telef. 817066 — 4200 Porto

*A Associação Portuguesa de Semiótica deseja deixar expresso o seu agradecimento à Fundação Eng. António de Almeida e ao seu Presidente, Dr. Fernando Aguiar Branco, pelo patrocínio desta revista.*

## SUMARIO

<i>NORMA B. TASCA</i> Editorial .....	5
<i>JOSEPH COURTÉS</i> Avant-Propos .....	7
<i>ROBERT GAUTHIER</i> Pour l'Interprétation d'une Ethnolittérature .....	9
<i>ABDELMAJID ZEGGAF</i> Le Statut des Variantes .....	42
<i>TAHSIN YUCEL</i> L'Enoncé et l'Enonciation dans le Conte Populaire Turc .....	48
<i>JOSEPH COURTES</i> Sémantique du Conte Merveilleux .....	54
<i>GEORGES MAURAND</i> Une Lecture d'un Conte Littéraire: <i>La Ficelle</i> de Maupassant .....	67
<i>MICHEL ARRIVE</i> Conte et Nouvelle .....	95
ANEXOS	
<i>CONTE TCHADIEN</i> La Calebasse Dévorante .....	111
<i>CONTE RWANDAIS</i> Le Frère, la Soeur et l'Ogre .....	114
<i>CONTE DE GUY DE MAUPASSANT</i> La Ficelle .....	117
<i>CONTE DE GUY DE MAUPASSANT</i> La Bécasse .....	124

## EDITORIAL

*Enfeixamos aqui um conjunto de contribuições teórico-metodológicas, acompanhadas de algumas análises concretas, sobre a problemática do conto oral e do conto literário, onde se combinam as perspectivas semiótica e antropológica.*

*O domínio da etnoliteratura apresenta para os semioticistas, desde as propostas «morfológicas» de V. Propp, um interesse fundamental, em termos de elaboração de modelos «narratológicos» ou de construção de «gramáticas» narrativas. Nessa medida, a cooperação interdisciplinar pressuposta por estes estudos abre novos caminhos metodológicos à semiótica, para lá mesmo da forma específica do conto, alargando-se às questões fundamentais postas pela produção de sentido.*

*Tendo sido inicialmente concebidas como comunicações ao Colóquio de Albi (1986), é com a autorização dos seus organizadores, Joseph Courtés e Georges Maurand, que as reproduzimos no «Cruzeiro Semiótico», de forma a dá-las a conhecer aos nossos leitores.*

*A Joseph Courtés, responsável da selecção destas comunicações, um agradecimento especial do «Cruzeiro Semiótico».*

Norma B. Tasca  
Paris, 26 de Julho de 1987

## AVANT-PROPOS

Sous la haute et amicale présidence de Monsieur Georges Maurand, professeur de linguistique générale à l'Université de Toulouse—Le Mirail, s'est tenu dans la vieille ville d'Albi [France]—du 7 au 12 juillet 1986—un important colloque international consacré au *Conte*: il s'agissait là, en effet, de faire le point sur les méthodologies, de voir quels progrès avaient été accomplis dans les dernières décennies. Ce dont vient de faire état le remarquable ouvrage [de quelques cinq cent pages] des *Actes du Colloque d'Albi*, publié sous la direction de notre collègue Monsieur G. Maurand et paru en 1978 avec le concours du Conseil Scientifique de l'Université de Toulouse—Le Mirail. A vrai dire, et pour des raisons strictement matérielles, ce volume ne concernera malheureusement qu'un public fort restreint, n'ayant pu être tiré qu'à un tout petit nombre d'exemplaires—dès aujourd'hui d'ailleurs il est pratiquement devenu introuvable.

C'est pour combler un peu l'attente de tant de lecteurs éventuels, que nous avons jugé bon de reproduire ici quelques uns des nombreux articles de ce magnifique volume, ceux surtout qui nous ont paru particulièrement riches du point de vue proprement sémiotique. Qu'il nous soit donc ici permis de remercier largement notre amie Norma Tasca, dynamique présidente de l'Association Portugaise de Sémiotique, d'avoir bien voulu accepter de reprendre—en sa vivante revue—ces différents textes: elle permet ainsi de les faire connaître très largement hors des limites de l'hexagone.

Parmi toutes les recherches—le plus souvent de haut niveau—représentées dans les *Actes du Colloque d'Albi 1986*, nous avons sélectionnées celles qui nous paraissaient les plus compatibles avec les axes de *Cruzeiro Semiótico*, avec ses limites matérielles aussi. Ceci dit, notre souci a été de donner la priorité à l'approche du conte oral, des traditions populaires.

Fin connaisseur des traditions africaines, notre collègue, Robert Gauthier, Maître de Conférences à l'Université de Toulouse—Le Mirail, qui a passé plus de vingt ans en Afrique centrale, nous propose une analyse, méthodologiquement «mouvementée» et théoriquement très ouverte: très au fait de la sémiotique classique, il est aussi à l'affût d'autres types de description, susceptibles d'éclairer—sous d'autres angles—le matériau pris en considération. Son but, son projet, est de nous introduire, sans brusquerie

aucune, sans aucun dogmatisme, dans le champ de la «mythocritique», une approche sérieuse, documentée, justifiée.

Les articles de A. Zegaff, T. Yucel et J. Courtés, se veulent plus limités quant à leurs objectifs: ils n'en constituent pas moins — et le lecteur en jugera — d'importantes contributions à l'étude de la littérature orale, et ce d'autant plus que les corpus examinés sont respectivement marocain, turc et français.

Au-delà [ou en deçà?] et parallèlement au domaine si large de l'oralité, nous avons pensé donner une toute petite place au conte dit littéraire: parmi les nombreux et si attachants articles publiés dans les *Actes du Colloque d'Albi 1986*, nous avons choisi et retenu deux études très différentes et complémentaires: d'une part, une analyse concrète [ce dont les sémioticiens sont si souvent privés], celle de *La ficelle* de G. de Maupassant, réalisée, avec sa finesse habituelle, par G. Maurand; de l'autre, une étude thématique exemplaire, due à M. Arrivé, professeur de Linguistique à l'Université de Paris X et écrivain, consacrée à la distinction entre «conte et nouvelle».

La diversité des approches mises en oeuvre, des objets analysés, montre à la fois l'intérêt des chercheurs [indépendamment des frontières géographiques], leur adaptation aux matériaux pris en compte, leur capacité aussi d'invention: en sciences humaines, c'est peut-être le concept de «bricolage», jadis mis en avant par C. Lévi-Strauss, qui est généralement — sans que cela soit toujours dit — le plus utilisé. Au lecteur de juger de sa fécondité pour l'intelligibilité du conte populaire ou littéraire.

Joseph Courtés

ROBERT GAUTHIER

Université de Toulouse-le-Mirail

#### POUR L'INTERPRETATION D'UNE ETHNOLITTERATURE

C'est à partir de «cette nature humaine» telle qu'elle apparaît dans sa nudité au niveau des structures narratives, que s'érigent, grâce à des combinaisons de significations, idéologies, arts, cultures et sociétés.

A. J. Greimas (Sémiotique et sciences sociales)

Notre entreprise d'étudier les contes africains à travers quelques exemples choisis dans plusieurs pays africains (Tchad, Rwanda, Centrafrique) \* a pour but, d'une part d'essayer de systématiser l'analyse des contes en général, d'autre part de tenter de montrer comment les données de la métapsychologie, de l'ethnologie, de l'histoire des mythes peuvent se combiner pour mieux rendre compte des contenus investis dans les structures narrativo-discursives telles que la sémiotique les décrit.

Réunis à Palerme, en 1970, à l'occasion d'un symposium sur le thème «Littérature Ethnique», la plupart des chercheurs ont souligné la nécessité de définir les différents niveaux d'analyse sur lesquels se plaçaient leurs travaux.

Nous tenterons donc de préciser à quel niveau se place notre propre travail en affirmant qu'il s'agit d'une analyse du contenu et en même temps d'une interprétation de ce contenu. Cependant il est nécessaire, pour repérer et expliciter les contenus, de s'appuyer sur un découpage préalable de type sémiotique. C'est à partir de l'analyse en structures narrativo-discursives que nous pouvons effectuer le découpage nécessaire à la recherche d'une interprétation du texte manifesté.

Notre ambition est de compléter l'analyse sémiotique et de confirmer le découpage qu'elle opère grâce à l'apport comparatif de structures mythiques, initiatiques et métapsychologiques. Nous désirons aussi montrer que le travail systématique auquel nous nous livrons sur le conte, n'est en fait que l'aspect moderne du travail auquel se sont livrés ceux qui nous ont permis, au cours des siècles, d'interpréter à notre tour cette construction bricolée.

\* Cf. textes à la fin du volume, pp. 111 et 114.

## 1. Histoire des contes

Que l'on représente les contes comme la cristallisation d'un inconscient collectif, comme une imagerie née des émotions, sensations, conflits, angoisses propres à la nature humaine, comme une psychothérapie sociale ou enfantine, comme un vaste psychodrame, comme la manifestation d'une logique pré-scientifique concrète, comme une somme d'opérateurs logiques assurant la médiation entre des séries de pôles opposés, comme une hermétique révélée lors de passages initiatiques d'une classe d'âge à une autre, comme une symbolique didactique à l'usage des enfants, ou comme la trace mnésique de l'histoire des sociétés, on ne fait que séparer les plans d'existence du conte et du mythe.

Il s'agit en fait de différentes méthodes d'interprétation qui suivant les époques, les sociétés, les modèles scientifiques et les individus, peuvent se ramener à quatre grandes catégories:

— l'interprétation relevant de la psychologie sociale:

les mythes et les contes révèlent les sentiments fondamentaux des sociétés. Ils dramatisent et dédramatisent les conflits à l'intérieur de ces sociétés.

— l'interprétation relevant d'une herméneutique:

les mythes et les contes sont des productions magico-religieuses qui occultent et révèlent un verbe de puissance par la connaissance des arcanes, des sens cachés, des comportements ésotériques.

— l'interprétation relevant d'un évhémérisme:

les mythes et les contes sont le reflet de conflits, de changements, d'évolutions, de révolutions dans les structures socio-économiques des sociétés confrontées à des désordres intérieurs et extérieurs, en butte aux attaques d'autres sociétés, d'autres idéologies, d'autres technologies.

— l'interprétation relevant de théories métapsychologiques:

les mythes et les contes trahissent les archétypes primitifs, les sentiments refoulés, les conflits familiaux et sociaux non résolus, le fonctionnement de l'esprit humain et des productions de l'imaginaire universel et la stratification des différents états de conscience et d'inconscience.

Nous voudrions montrer qu'il faut emprunter à tous ces domaines, quand cela est possible, pour rendre compte d'une manière crédible le l'apparente naïveté et/ou incohérence du récit traditionnel. Depuis son origine, le conte a toujours été l'objet de ces différents types d'interprétation — explicitement de la part des analystes, implicitement de la part des conteurs — qui ont été un des facteurs d'évolution et de transformation de ce genre de récits.

Il nous faut aussi dire un mot du problème de la différence entre conte et mythe. Georges Dumézil, cité par A. J. Greimas, avoue, sous forme de paradoxe, qu'il a passé toute sa vie à chercher la différence entre conte et mythe et ne pas y être parvenu. Malgré tout, C. Lévi-Strauss peut nous mettre sur la voie grâce à sa métaphore géologique: il parle en effet d'*érosion mythique* qui raccourcit le parcours du héros et qui au lieu d'atteindre le ciel se contente de grimper dans un arbre. Il y a effectivement dans certains textes un raccourcissement, un rétrécissement spatial, temporel, en un mot diégétique qui correspond dans le domaine du rite initiatique à ce même mouvement qui tend à diminuer le temps passé, à accomplir les épreuves,

à acquérir les connaissances, à subir les tortures et à faire en général ce voyage régressif/progressif qui mène de la mort à la renaissance. Ce qui revient à dire que le passage du mythe au conte n'a pas un caractère discontinu, que, comme pour le relief d'un paysage, il reste des vestiges à peu près intacts de l'ancienne forme alors que d'autres caractéristiques ont presque complètement disparu et que, suivant le terrain, ce ne sont pas les mêmes couches qui subsistent ou s'effacent.

La différence entre le conte et le mythe est de la même nature que celle qui existe entre les doublets linguistiques qui font cohabiter dans un même état de langue des mots très anciens qui n'ont pas évolué, avec des mots de même origine mais qui eux ont été transformés, ou bien des mots d'origine différente qui avaient au début le même référent et dont l'un s'est spécialisé pour désigner une variété de la même chose (pig vs pork en anglais).

En s'inspirant de diverses théories, on pourrait proposer une théorie de l'évolution du conte, du passage du mythe au conte:

1 — A l'origine le conte ne serait que la formulation imagée des phénomènes météorologiques, astronomiques, saisonniers et climatiques de l'environnement de l'homme primitif<sup>1</sup>.

2 — Puis un passage à la personnification des phénomènes naturels et des éléments. L'archétype est bien la trace laissée dans l'inconscient de l'émotion ressentie par les premiers hommes devant la nature et, le symbole qui le révèle, la projection de cet archétype sur un objet, un animal, un être humain ou divin. L'évhémérisme n'est alors que la projection du même archétype sur un personnage de haut rang social ou un groupe d'hommes dotés de pouvoirs.

3 — Les étymologies douteuses et populaires, la disparition de certaines langues, favorisent l'émergence dans le conte de motifs nouveaux.

4 — Les conteurs, les dépositaires des contes transforment ces récits par la projection de nouveaux archétypes, de sentiments et conflits refoulés qui émanent des nouvelles structures sociales, familiales comme autant de reflets et d'indices du développement des sociétés et des idées, et des déplacements spatio-temporels des contes originaux:

— les transformations visent à actualiser le conte et à le rendre plus conforme à la logique des langues naturelles et/ou des actions;

— les transformations visent à manipuler les sociétés, à justifier les personnes et les ordres nouveaux, à occulter des significations jugées dangereuses pour de simples mortels;

— les transformations visent à projeter sur la trame du conte des explications légitimes suivant philosophies et cultures;

— les transformations, réductions, amplifications sont le résultat des oublis, des lapsus, des analogies, des confusions, des hypocrisies, des pudeurs et des tabous des différents vecteurs de communication du conte.

5 — Les conteurs introduisent un symbolisme conscient dans la narration des événements et la nomination des protagonistes, suivant une dialectique du caché/révélé.

6 — L'origine naturelle, archétypale du conte est oubliée, l'évhémérisme ne peut plus rendre compte des différents événements et acteurs, le symbolisme devient hermétique, les différentes transformations ont occulté le schéma simple et cohérent du mythe et c'est alors que l'interprétation du conte, qui n'est qu'une phase récurrente de la vie du conte, va projeter suivant

les modèles opératoires des sciences de l'époque, des significations sur le texte manifesté tel qu'il est parvenu à une époque donnée. Un sens cohérent, logique, et moralisateur est alors imposé à ce qui n'était plus qu'un tissu incohérent, un bricolage mythique et onirique.

Cette tendance de l'esprit humain, qui participe à la fois du conscient et de l'inconscient, transforme par couches successives un récit référentiel, transpose une réalité psychique par métaphore et métonymie, recherche un sens logique et corconstanciel, découvre des valeurs morales et didactiques et finalement rend compte du phénomène de transmission humaine orale d'une information. En effet on retrouve dans le conte les deux phénomènes bien connus de réduction et d'amplification que fait subir le récepteur humain au message qu'il retransmet de mémoire.

L'interprétation du conte n'est peut-être pas tant la recherche du sens du conte, que le placage de différents sens possibles qui correspondent à l'état d'évolution des structures discursives qui se sont diversifiées et complexifiées, par ré-interprétations, par erreurs, par oublis, par rajouts, amalgames et pour bien d'autres causes.

Il est cependant possible que certaines transformations aient ramené le conte à l'état structural de départ ou que des pans du récit original aient résisté aux différents cycles d'érosion et de stratification mythique.

L'interprétation basée sur une recherche des archétypes et sur la comparaison des figures est sans doute la seule qui puisse porter sur les fondements mêmes du conte.

On peut aussi retenir qu'une bonne partie du conte doit son mystère, son incohérence, au fait que le mythe devenu conte profane porte les traces d'états de langue qui ne sont plus compréhensibles à des époques ultérieures; les différentes transformations correspondent alors au souci du conteur d'adapter le texte ancien à un public nouveau.

Les formes les plus faibles du conte sont sans doute les contes-fables. Ce sont, à partir d'épisodes mythiques ou de contes anciens, des créations plus récentes, élaborées par des conteurs pour renouveler leur répertoire et leur permettre de répondre plus adéquatement au besoin de justification et d'explication des coutumes et principes moraux des sociétés plus modernes. On peut imaginer que ce travail de création à partir d'éléments plus anciens, de personnages bien définis et connus existe depuis fort longtemps; ce qui complique singulièrement la définition des genres et leur repérage.

On comprendra alors qu'une analyse comparée des contes ne pourra s'appuyer que sur la catégorie *même/différent* sans que l'on puisse préciser les raisons des différences et similarités. L'évolution du conte se fait sur un axe de l'espace-temps, il sera donc difficile, sinon impossible, de savoir si telle version est autochtone ou empruntée et adaptée du folklore voisin. La ressemblance, à quelque niveau qu'elle se place, pourra aussi bien être expliquée par l'universalité de l'archétype qui lui a donné naissance que par la transmission d'un motif d'une région à une autre ou d'une époque à une autre.

## 2. Pour une mythocritique des contes africains

Il va sans dire qu'il existe un très grand nombre de contes européens qui se retrouvent parmi les contes africains<sup>2</sup>. De même un très grand nombre

de contes sont communs à l'ensemble des pays africains. Le corpus pour chaque pays tire souvent ses caractéristiques de la personnalité des individus qui ont recueillis les contes, de l'époque à laquelle la collecte a été faite, de l'influence des religions importées, de la prégnance de l'animisme et même des directives administratives ou politiques.

En règle générale, les contes recueillis par les premiers missionnaires ont moins souffert de l'érosion mythique que ceux récoltés plus récemment, mais il s'est instauré une censure, où la pudibonderie, les préjugés, l'hypocrisie, la peur d'être mal jugé se côtoient, qui hier comme aujourd'hui ont gommé certains motifs et exclu certains thèmes et récits.

La thématique centrale à tous ces corpus africains est constituée par des textes qui relèvent tous d'un nombre réduit de catégories dichotomiques telles que *hommes / femmes, animaux / hommes, individus / société, enfant / adulte, échange / don, exogamie / endogamie*, et bien sûr *vie / mort*.

La place faite aux enfants et aux différents types d'ogres évoque irrésistiblement les problèmes de nourriture et de sexualité ainsi que les conflits entre générations. La scène familiale est le lieu de prédilection de ces affrontements et de leurs solutions. Il semble que les sociétés africaines, comme bien d'autres, aient une vive conscience des inégalités naturelles auxquelles s'ajoutent les systèmes hiérarchiques sociaux inégalitaires et que bien des contes mettent en scène des héros persécutés qui par la ruse, le hasard et l'aide d'animaux ou d'objets magiques réussissent à l'emporter sur leurs oppresseurs. Enfants, femmes, infirmes constituent des héros qui ont été soit négligés, soit abusivement avantagés par la nature et qui dans un cas comme dans l'autre sont en but à la malignité des autres membres de la société.

La femme occupe une place centrale dans la plupart des contes et si elle est souvent cause de bien des malheurs, de bien des convoitises, il lui arrive parfois d'incarner des modèles de vertu et de constance. Elle apparaît sous les trois espèces féminines: vierge, matrone et vieille femme; chaque âge lui conserve son ambiguïté: vierge candide ou entêtée, matrone sage ou gourmande, vieille femme secourable ou ogresse. Sur l'axe dipôle *nature / culture* elle est indiscutablement du côté de la nature; elle incarne aussi bien la mort que la terre nourricière et féconde. Source de vie, source de mort, sa nature animale et numineuse fait d'elle une magicienne capable du pire comme du meilleur.

Les objets magiques sont plus rares que dans les contes européens ou arabes, mais calebasses, mortiers, fouets, couteaux de jets et tambours jouent bien un rôle de premier plan dans certains contes. Dans les sociétés qui ont subi le plus l'influence arabe les anneaux et les coffres retrouvent la place qu'on leur connaît.

Par contre, animaux et plantes ont des vertus et des pouvoirs magiques: la souche que l'on heurte du pied ou qui vous fait trébucher est toujours de bon conseil, certains oiseaux peuvent être contraints à révéler des secrets qui assurent puissance et sécurité aux héros; les éléphants peuvent devenir hommes ou esprits, le lion se lie d'amitié avec l'enfant, le python et l'hyène se changent en beaux jeunes hommes pour enlever des jeunes filles imprudentes, le taureau est sorcier ou divin, l'araignée tantôt machiavélique, tantôt

stupide. La liste est longue mais la plupart des animaux interviennent dans des contes qui constituent le genre conte-fable que nous avons repéré plus haut.

Les rois et les reines sont remplacés par les chefs et leurs co-épouses; chasseurs, guerriers, forgerons, potières, pêcheurs, gardiens de troupeaux, marchands, agriculteurs, messagers constituent le reste de la troupe des acteurs du conte africain.

Les magiciens et les sorciers sont rarement désignés comme tels, ce rôle est joué par les ogres, les ogresses, les animaux maléfiques et les enfants. Certains personnages peuvent se transformer mais leur rôle reste accessoire et aucune justification n'est donnée de leur pouvoir. Encore une fois, il faut l'influence arabe pour voir des personnages semblables à nos sorciers et sorcières qui tiennent échoppe aux abords des villages et dans la forêt. Le forgeron a des pouvoirs magiques, c'est un faiseur d'hommes; le potier ou la potière peuvent modeler des pénis d'argiles pour remplacer le membre manquant ou refaire un visage ou un corps difforme. Ce ne sont pas des marchands de magie, ils sont là pour aider ceux qui le méritent et savent se conduire. Il existe d'ailleurs dans bien des contes, auprès de l'ogre, du forgeron ou autre personnage numineux, un être (femme, fils, fille) qui est favorable aux humains, qui sert de protecteur, de guide, de médiateur ou de sauveur. On peut penser qu'il s'agit là de projections de désirs infantiles qui font de la notion de «redresseur de torts» un archétype dont les héros modernes sont les multiples avatars: Zorro, Superman, Astérix, Batman appartiennent au monde de la littérature ethnique et sont susceptibles d'être analysés par la mythocritique d'une façon très révélatrice. Tous ces héros populaires sont soit orphelins, enfants adoptés, enfants trouvés, enfants persécutés, défavorisés ou révoltés et constituent sans doute, dans une perspective métapsychologique, un support idéal pour la projection de scénarios de compensation.

La magie, noire ou blanche, est principalement le fait des animaux-hommes; à ce propos, il ne nous semble pas inutile de tenter de voir quels sont les différents niveaux de symbiose ou de condensation qui unissent en un même être l'homme et l'animal:

- niveau 0—Tous les caractères animaux sont conformes à la réalité.
- niveau 1—Les caractères animaux sont présents, la parole est ajoutée.
- niveau 2—Les animaux ont la parole et des dons magiques.
- niveau 3—Ils ont la parole, les dons magiques, des biens et des techniques.
- niveau 4—Ils ont une double personnalité humaine et animale, ils peuvent se transformer et leur peau d'animal recouvre une forme humaine.

On peut d'ailleurs trouver dans un conte qui a pour thème l'amitié entre un lion et un enfant un exemple clair de dédoublement: l'animal représente alors les instincts, les pulsions, les désirs du jeune homme et accomplit les actes fonctionnels d'agression—meurtre de la mère, rapt de la jeune fille... — que ne pourrait accomplir physiquement et psychiquement l'enfant sans encourir le risque d'être détruit par ses sentiments de culpabilité ou par les adultes qui l'entourent.

Si l'on veut trouver un axe unique qui rende compte de toutes les contradictions et conflits que les contes africains révèlent et résolvent grâce à une opération de médiation logique, il faudrait choisir celui qui représente la catégorie ordre/désordre. Denise Paulme a montré que la totalité des contes africains qu'elle a recueillis partent d'une situation de manque pour aboutir à la négation de ce manque. Cependant il semble plus fructueux et spécifique des contes africains d'utiliser la notion d'ordre/désordre qui est excellemment explicitée dans ses fonctions par L.-V. Thomas et R. Luneau dans leur livre «*La terre africaine et ses religions*»<sup>3</sup>. Le tableau ci-après rend compte des différents types de désordre et de leur fonction.

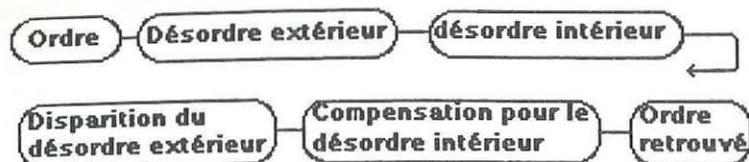
En s'inspirant des auteurs cités plus haut, ce tableau précise pour le conte le rôle de la catégorie, mythique et rituelle, ordre/désordre et donc la situation initiale et finale.

Le désordre-écart et le désordre-absence sont presque toujours représentés dans les contes: la rupture avec un état préalablement satisfaisant implique une réaction qui a pour but de revenir à cet état; il en est de même pour l'absence d'ordre. Ces réactions imposent généralement le recours à un désordre différent du désordre initial puis la compensation de ce nouveau désordre. Cet état de chose vient du fait que le désordre peut provenir soit de l'environnement, soit des esprits, des animaux, soit enfin d'agents et de forces extérieures à la société, soit de la société elle-même, par l'intermédiaire des individus qui la composent.

Type de désordre subi	Solution adoptée pour rétablir l'ordre		But	Idéologie
désordre-écart rupture ou discontinuité	médiation: rituel de compensation	annuler, réparer rendre, réduire combler recréer purifier...	effacer de la mémoire	Ordre ancien reconstitué
absence d'Ordre	&/ou sur-en- chérissement			Ordre nouveau instauré
désordre- usure	médiation rituelle de surenchéris- sement	transgresser abuser se révolter se rebeller ridiculiser tromper, ruser rire, troubler	créer le désir de l'Ordre	Ordre ancien rejeté  Ordre nouveau imposé

Pour répondre à un désordre qui vient de l'extérieur, il faut souvent avoir recours à un autre désordre de type humain et social. Si l'homme remporte une victoire sur l'agresseur extérieur, il lui reste malgré tout à accomplir les gestes nécessaires pour se faire pardonner d'avoir enfreint les lois de l'ordre; d'où les cérémonies de purification, les amendes, les offrandes, les vœux, les sacrifices...

Dans ce cas on obtient la suite logique de médiations:

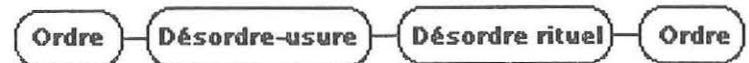


La médiation est alors effectuée par un désordre maîtrisé, régulé et qui s'oppose à un désordre accidentel comme un contrefeu à un feu sauvage, puis par le respect des rites de compensation.

Dans le cas le plus simple on a le schéma suivant:

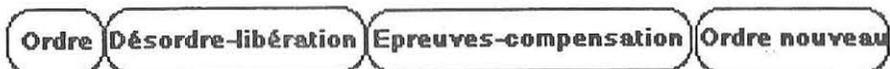


Dans le cas du désordre-usure le schéma serait:



Le désordre-usure provient du fait que toutes les institutions humaines ont tendances à paraître inadaptées, figées, sclérosées et inefficaces avec le temps. Le désordre rituel rappelle à la conscience de la société que l'ordre ancien a toujours sa raison d'être dans la mesure où il protège la société contre le chaos. C'est par ce biais que l'ordre ancien retrouve une certaine jeunesse.

Dans le cas d'un désordre-libération, l'usure des institutions, le vieillissement des gardiens de l'ordre traditionnel, leur corruption par l'exercice du pouvoir, leur inadéquation aux réalités et aux générations nouvelles font qu'un individu ou un groupe d'individus va défier le pouvoir en place en créant la confusion et le désordre par son attitude et ses actes. Il vaincra son ennemi parce qu'il se révélera plus rusé, plus fort que l'ancien garant de l'ordre; il pourra prendre sa place et créer ainsi un ordre rénové.



Ces schémas directeurs se retrouvent dans la plupart des mythes et des contes et à ce titre sont constitutifs d'une mythocritique.

### 3. Le bricolage mythique

Une citation dont on voudra bien excuser la longueur justifie une approche comme la nôtre:

«A première vue le motif apparaît comme une séquence narrative de caractère figuratif, séquence qui peut être analysée comme récit autonome et qui possède un sens indépendant de sa signification fonctionnelle par rapport à l'ensemble du récit. Le motif est donc une séquence du récit, mais, en tant que séquence, il peut être retrouvé dans des récits structurellement différents. Dès lors, si l'on considère une structure narrative quelconque comme un invariant, les motifs paraissent, par rapport à elle, comme des variables, et, inversement, le choix d'un motif quelconque, comme invariant, fait paraître les récits dans lesquels le motif est susceptible de s'inscrire, comme ses variables. De ce point de vue, l'étude des motifs peut être considérée comme un niveau structural de recherches autonomes et parallèles au niveau d'articulations narratives des récits»<sup>4</sup>.

Nous retiendrons de ces considérations la notion de niveau figuratif autonome, mais il faudra préciser la notion d'invariant appliquée au motif. Ce qui dans le motif est invariant constitue le type de motif, le patron qui modèle l'occurrence. Cet invariant est constitué non pas tant par une séquence d'événements que par le recours à un scénario dont l'interprétation renvoie à la manipulation (médiation) mythique. L'invariant du motif se repère au niveau de la forme du contenu ou plus précisément à l'organisation médiatisante des figures du monde qu'il manifeste.

Par rapport au récit le *motifème* est déjà une abstraction, un invariant dont les dimensions sont indépendantes des séquences narratives qui sont autant de variables par leur contenu figuratif et par leur nombre.

Ces motifèmes, en fonction du phénomène d'érosion mythique, de profanisation des contenus, sont susceptibles de réduire leur dimension au point de ne plus constituer un micro-récit mais seulement un parcours figuratif plus ou moins fonctionnel sur le plan narratif. Nous appellerons *thème* ces traces, ces vestiges de l'existence d'un motif qui a perdu sa fonctionnalité narrative et mythique.

Un motifème peut s'être usé à tel point qu'il ne subsiste de son ancienne splendeur que l'existence anecdotique, dans le récit, d'un figurème du monde naturel. Ce *figurème*, dans la mesure où il a traversé les siècles et l'espace, constitue à nos yeux le noyau dur de la médiation mythique. Cependant ce n'est pas le figurème manifesté dans tel ou tel texte qui constitue l'invariant vivace, mais le type de figurème qui par ses propriétés naturelles constitue une instance privilégiée de médiation mythique. Objets, êtres, phénomènes, processus, lieux sont autant de figurèmes du monde naturel qui par leur structure physique et/ou leur fonctionnement constituent l'embryon, la source, le modèle de toute narrativité mythique.

Il faut considérer cette segmentation, au niveau du contenu interprété, comme le repérage des constituants du bricolage mythique (archétypes, pulsions, symboles...) faits du même matériau mais de dimensions différentes.

Les thèmes sont des arrangements de figurèmes et les motifèmes sont des constructions dont les thèmes sont les traces résiduelles. Un unique motifème peut constituer un conte qui comporte de nombreux thèmes et encore plus de figurèmes. Un motifème peut être réduit au rang de thème dans tel ou tel conte, un thème peut ne subsister que sous la forme de figurème dans une variante d'un conte et même tel ensemble discursif qui formait motifème dans tel conte peut se désintégrer en poussière de figurèmes dans de nombreuses versions du même conte. La définition précise des trois unités de grandeur des «briques» mythiques n'est pas chose aisée: ce sont des unités de contenu hiérarchiquement ordonnées qui vont du général au particulier, d'items du monde naturel concrets à des situations d'interrelations entre les différents acteurs de la scène existentielle.

On pourrait, comme hypothèse de départ, assimiler les figurèmes à des unités symboliques simples, les thèmes à des nébuleuses symboliques et les motifèmes à des scénarios symboliques.

#### 4. Du texte manifeste aux structures

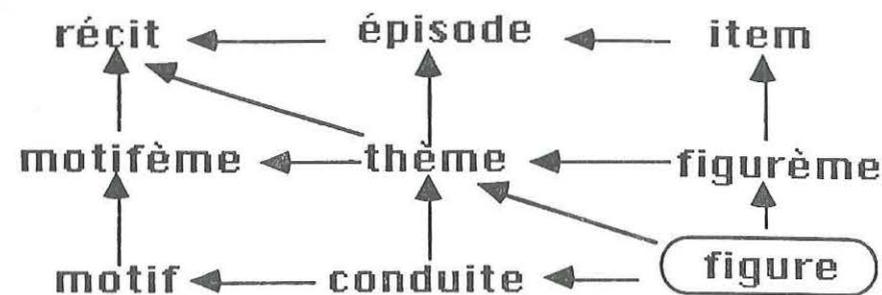
Au découpage traditionnel en récit, épisodes et items qui conviendrait au texte manifesté, il est possible, à un premier degré d'abstraction, de mettre en parallèle celui de motifème, thème et figurème comme autant d'occurrences particulières, de variantes contextuelles des trois unités qui à un degré supérieur d'abstraction, constitue une triade homologue: motif, conduite et figure.

La conduite relevant d'un ensemble d'actes qui peuvent être interprétés en termes de scénario initiatico-mythique et métapsychologique; le motif en termes de structures narrativo-discursives motivées à la fois par une logique des actions et par des logiques particulières de la médiation et de la classification; les figures relevant de la conceptualisation de la nature et/ou du fonctionnement des objets et des phénomènes du monde sensoriel.

Le récit actualise des motifs, l'épisode, des motifs ou conduites, les items lexicalisent des figures du monde. Motifèmes et thèmes sont des occurrences de motifs et de conduites, les figurèmes exemplifient sous forme de sémèmes des configurations conceptuelles que nous appelons figures. Motifèmes et motifs, thèmes et conduites sont repérés par la même étiquette en tant que type et occurrence du type, figurèmes et items sont lexicalisés diversement et les figures nécessitent une définition abstraite et pertinente qui puisse rendre compte de toutes les virtualités textuelles auxquelles elle peut donner lieu. Pour une étude approfondie des figures nous renvoyons le lecteur au livre d'Umberto Eco, *Lector in fabula*, dont nous donnons un court extrait:

«[...] le sémème doit apparaître comme un texte virtuel, et un texte n'est pas autre chose que l'expansion d'un sémème (en fait, il est le résultat de l'expansion de nombreux sémèmes, mais il est théoriquement plus productif d'admettre qu'il peut être réduit à l'expansion d'un seul sémème central: l'histoire d'un pêcheur ne fait qu'élargir tout ce qu'une encyclopédie idéale aurait pu nous dire du pêcheur) ».

Le schéma ci-dessous formalise la hiérarchie des structures et les relations qu'entretiennent les différents niveaux entre eux et pour chaque niveau les relations d'inclusion entre les différents éléments constitutifs.



La disposition du schéma rend compte aussi du fait que si le récit est le noeud terminal de ce qui pourrait être une structure générative, la figure est à l'origine de tout le système. Il nous semble en effet que la figure porte en elle une discursivité en puissance, de la même façon que les lexicologues parlent de signifié de puissance pour un lexème.

L'expérience montre qu'il existe des figurèmes du monde dont la prégnance discursive est reconnue par toutes les sociétés: les femmes, les enfants, les animaux, les contenants, les arbres, etc... sont porteurs de virtualités narrativo-discursives dans la mesure où leur spécificité naturelle et leurs fonctions communes ont donné lieu à des extrapolations métapsychiques, symboliques, magiques, religieuses, en un mot mythiques. Ce sont des isotopies de type ethnique qui assurent le passage de figures universelles à des figurèmes concrets du monde dont l'existence est attestée dans un type de société ou un autre. Cet investissement ethnique repérable, et qui ne constitue pour nous qu'un accident géographique et culturel étudié par l'ethnologie, fait que le conte déploie une certaine logique opérationnelle en relation avec l'environnement et les préoccupations de la société qui génère, ou régénère, le récit et l'histoire à partir d'espèces qui lui sont familières, d'épisodes de la vie communautaire ou privée qui est la sienne. Le tabac, le miel, laalebasse, le couteau de jet, le puits sont autant d'objets que le conte africain utilisera; le départ de la fille avec son mari, l'échange des biens et des services, la fabrication du sel, la préparation de la nourriture, la quête de l'eau constituent les conduites qui à leur tour constituent les épisodes et les récits dont les contes sont faits. A l'intérieur d'un même récit, on peut découvrir des ensembles de figurèmes qui peuvent être interprétés suivant des isotopies variées (alimentaires, sexuelles, météorologiques, organisationnelles...): le mortier, laalebasse, le feu peuvent constituer une de ces triades susceptibles d'instaurer les isotopies décrites plus haut. On peut encore remarquer que sur un axe horizontal on passe du simple au complexe, de l'élément à la construction, alors que l'axe vertical va, de bas en haut, de l'universel au particulier—ce qui n'aurait pas déplu à G. Guillaume ».

Les niveaux choisis pour étudier le conte sont effectivement des *coupes* plus ou moins tardives, plus ou moins précoces effectuées dans le mouvement de pensée interprétatif qui s'attache à saisir le conte à des moments particuliers de sa genèse.

## 5. Motifs africains

Reprenant, réajustant et complétant la nomenclature des contes recueillis par D. Paulme, on peut dresser une liste non exhaustive des motifs susceptibles d'une interprétation mythique et qui sont les plus courants dans le domaine africain. Les contes qui sont représentatifs de ces motifs ne sont ni des mythes théogoniques, ni cosmogoniques, ni eschatologiques mais contiennent des conduites et des figures qui semblent appartenir à des mythes érodés et les motifs-occurrences ou motifèmes semblent renvoyer à des motifs types constitutifs des mythes du monde entier. Les termes de la liste ci-après ne sont que des étiquettes commodes pour résumer le contenu discursif de chaque motif:

1-L'enfant travesti	5-L'enfant animal	9-Le monstre dévorant
2-L'enfant espiègle	6-L'enfant justicier	10-La restitution impossible
3-L'enfant abandonné	7-L'origine de la mort	11-La fille difficile
4-L'enfant jalouxé	8-Le nom inconnu	12-Les deux soeurs

Il est assez difficile de distinguer, dans la *Mère Dévorante*<sup>7</sup> entre les contes du type Petit Poucet et ceux de l'enfant Malin ou de l'enfant Sorcier. La cause en est que les occurrences du type ne sont pas pures. Dans notre terminologie on peut concevoir que certains motifs incluent des conduites qui renvoient à des motifs d'autres types de contes. Il y a aussi une contamination entre motifs et conduites d'autres types, ce qui rend toute classification provisoire sinon aléatoire. On pourrait aussi bien concevoir qu'il existe un archi-motif: *l'enfant rebelle*.

On peut cependant tenter de clarifier un certain nombre de points. Le cas de l'enfant espiègle est très simple: nous avons préféré cette dénomination car elle permet d'éviter toute confusion avec les autres motifs mettant en scène des enfants. La langue française a la chance de posséder le terme «espiègle» dont l'étymologie fait référence au héros du conte germanique, Till Eulenspiegel (miroir au hibou), qui donne déjà une indication sur le comportement du personnage; en effet, le miroir qui renvoie une image renversée et le hibou avec ses habitudes nocturnes sont des modèles d'inversion; or l'inversion est un des modes d'existence dans le monde des esprits et des morts. Le motif de l'enfant espiègle sera toujours centré sur un enfant dont les paroles et les actes symbolisent une sagesse qui va à l'encontre du sens commun et qui retourne contre l'adversaire ses propres armes, justifiant ainsi le symbolisme du nom.

Le motif de l'enfant *travesti* est centré sur un changement de sexe qui de tromperie se transforme en réalité avec l'aide d'adjuvants magiques. Un

scénario qui confirme les thèses de Bruno Bettelheim dans son livre «*Les blessures symboliques*»<sup>8</sup>.

Le motif de l'enfant *abandonné* est constitué par un scénario de revanche pour un enfant mal-aimé: l'abandon est soit physique soit affectif et la revanche est soit une vengeance sanglante, soit la re-création (sauvetage héroïque de la famille dévorée par un esprit-sorcier) et la prise de pouvoir.

Il s'agit d'enfants abandonnés en forêt, de filles maltraitées, d'enfants persécutés par leurs parents biologiques ou légaux ou bien par une autorité tribale. L'origine inconsciente d'un tel scénario est évidente et évoque un épisode de ce que Freud appelle le *roman familial*.

Le motif de l'enfant *jalouxé* met en scène un enfant trop bien pourvu par la nature, garçon ou fille, en général fabriqué de toutes pièces, extraordinaire par sa naissance, mais victime de la méchanceté et de la jalousie de la société qui ne peut accepter cet être trop plein de «mama» et qu'elle veut faire disparaître en espérant qu'il ne monopolisera plus ainsi les faveurs du ciel et des dieux. Ce motif prend une résonance particulière quand on sait que les comportements évoqués par ce type de conte n'appartiennent pas seulement au monde des fantasmes mais à celui de la réalité africaine. Dans les occurrences du conte, l'enfant peut soit succomber soit l'emporter.

Le motif de l'enfant *animal* est basé sur le dédoublement de l'être humain qui projette sur un ou plusieurs animaux qui jouent des rôles actanciels variés, les pulsions et les instincts qu'il ne peut assumer en tant qu'être social appartenant à une classe d'âge défavorisée. Le motif de l'enfant *justicier*, plus souvent repéré sous la forme de conduite à l'intérieur d'autres motifs, garde son statut de motif dans des contes comme «*L'enfant sans fesses*» ou «*L'enfant sorcier*». C'est en général la manifestation de scénarios de compensation où l'enfant devient justicier et incarne la bonté par opposition aux méchants adultes dont il est issu.

Tous ces motifs, comme nous l'avons suggéré, peuvent être rapportés aux sentiments profonds, mais refoulés, d'un enfant confronté au monde des adultes, impatient de secouer le joug de ses oppresseurs, conscient que sa faiblesse physique et mentale, et son manque d'importance sociale sont une criante injustice. Un très grand nombre de contes africains sont des occurrences de ce type de scénario infantile ou régressif et relèvent pour leur interprétation de la métapsychologie freudienne.

Les autres motifs que l'on peut rencontrer sont secrétés par des scénarios initiatiques qui peuvent être comparés à des scénarios régressifs qui assimilent les débuts du monde, les débuts de la société, à la genèse de l'expérience individuelle: l'enfance est alors considérée par l'adulte comme une époque d'épreuves dans un monde «autre» dont l'individu a su ou n'a pas su se dégager. Adultes et dieux sont confondus; l'incompréhension, la peur qui sont la marque de l'enfance transparaissent dans ces récits du souvenir; le langage de l'enfant (comme le langage de l'expérience régressive) est, comme l'a bien montré Y. M. Lotman, du même type que le langage mythologique<sup>9</sup>; c'est une langue qui traduit en termes plus concrets et plus personnalisés la langue des adultes, rapportée au répertoire des sensations et des émotions expérimentées par l'enfant, dans un monde dont l'espace est réduit aux dimensions des lieux familiers, et dont les personnages sont l'enfant lui-même, le père, la mère — ou leurs substituts — un animal et quelques objets dont les

fonctions sont incompréhensibles et menaçantes; ces objets deviendront les objets magiques du conte on admettra que le moelleux du tapis qui s'oppose à la dure réalité du monde soit pour l'enfant et dans les deux sens de l'expression, un véhicule de rêve: c'est ainsi un exemple typique de traduction dans le langage de la sensation, d'un objet dont la fonction adulte est incomprise.

L'image mécanistique qui rend le mieux compte de l'interaction entre mode d'expression mythologique et mode d'expression profane du monde réel et historique est celle de deux cylindres en mouvement et qui n'ont comme point de contact qu'une ligne toujours changeante et tangentielle.

## 6. La constitution d'un modèle analytico-interprétatif

Les deux niveaux choisis pour situer une interprétation mythique sont les deux niveaux les plus abstraits. Nous voudrions, au préalable, citer N. M. Assomov:

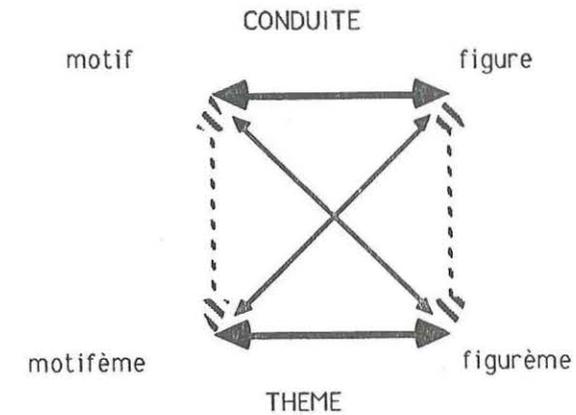
«Pendant le sommeil [...] la «coordonnée de la réalité», et les récepteurs sont déconnectés. L'activité circule selon des modèles généralisés et concrets, excités antérieurement, qui subsistent dans la mémoire active après la journée vécue [...] c'est ainsi que surgissent des configurations compliquées où s'entremêlent l'absurde et le bon sens»<sup>10</sup>.

Ceci revient, pour nous, à dire que les motifs sont des modèles généralisés issus des activités de veille, utilisant des figures du monde réel selon une combinatoire onirique pour bâtir les contes qu'on a souvent comparés aux rêves et aux rêveries éveillées...

Cette combinatoire onirique utilise les mêmes mécanismes que la syntaxe en linguistique: les compatibilités entre lexèmes dépendent des sèmes qui constituent leur sémème, en tenant compte du fait que les diverses occurrences d'un lexème n'impliquent pas l'occurrence du même sémème. Une sélection parmi les sèmes du signifié de puissance—entrée de dictionnaire—est effectuée par un effet de contexte; c'est pourquoi une figure du monde se dote de possibilités nouvelles dès qu'elle entre dans le contexte du conte. Certaines contraintes physiques sont levées par le discours même de la pensée fabulante, ce qui permet aux figures du monde de trouver de nouveaux modes d'existence et de fonctionnement, et de nouvelles combinatoires en tant que figurèmes.

De même les figures sont des éléments qui se combinent et viennent occuper des places particulières dans les motifs en raison de leurs virtualités ou puissances médiationnelles à l'intérieur de schèmes logico-sémantiques. Elles nous permettent de repérer les axiologies et les logiques métapsychologiques de notre interprétation. C'est dans ces figures extraites de figurèmes allomorphiques que nous entrevoyons le noyau signifiant du conte dont les développements sous forme de motifèmes et de récits sont pré-inscrits dans leur fonctionnement naturel et onirique.

La structure en carré sémiotique pourrait représenter le fonctionnement de notre modèle:



La relation de contradiction entre motif et figurème, et motifème et figure rend compte à la fois de l'opposition abstrait/concret et de l'opposition dynamique/statique. La relation de contrariété est basée sur une opposition de fonction et de grandeur. La relation d'implication est celle d'occurrence à type et les termes complexes et neutres sont des termes catégoriels où les oppositions de base se conjoignent par indifférenciation ou composition.

## 7. Contes et théories interprétatives

Les théories métapsychologiques nous permettent de repérer aisément les situations typiques à la fois créatrices de conflits et spectacles conflits-médiations. Elles sont donc prépondérantes dans l'interprétation des thèmes et des conduites. Mais ces théories ont aussi dressé, à travers l'interprétation des rêves, des textes, des associations libres, un dictionnaire des symboles de l'inconscient. Ce dictionnaire est plus virtuel que réalisé mais les déductions et inductions qui permettent à partir du fonctionnement pratique, de la forme, de la couleur, de l'emplacement et de bien d'autres particularités des figures du monde, de cerner le «problème» cognitif, affectif, ou organisationnel<sup>11</sup>, sont devenues des modes opératoires parfaitement duplicables. Il ne s'agit pas de soigner un malade, de diagnostiquer les causes d'une névrose, tout au plus il est question d'extraire du sens caché par différentes couches discursives et narratives. L'opération est chirurgicale et non thérapeutique.

Cette approche qu'elle soit Jungienne, Freudienne, ou autre, devrait permettre de rerouter l'impulsion première qui a mis en branle la génération du sens, son investissement dans des structures narratives—il reste à démontrer l'indépendance du sémantique et du syntaxique qui nous semble un postulat douteux—et sa manifestation discursive finale. Elle doit justifier

aussi la similitude des motifèmes, et leur réduction à un motif, la similitude des figurèmes, et leur réduction à une figure.

L'approche comparatiste est ce qui justifie le terme de mythocritique et signale la perspective structuraliste. Le conte en tant qu'objet d'analyse ne peut être défini par la seule analyse interne, il doit constituer avec d'autres contes des paradigmes et des syntagmes à l'intérieur d'un discours mythique universel dont l'origine ne peut être que métapsychologique mais qui peut trouver un début d'explication dans des analyses du fonctionnement des institutions humaines, des pratiques religieuses et magiques.

D'où le recours possible aux trois fonctions découvertes par G. Dumézil<sup>12</sup>. Sous la forme *Souveraineté, Force, Fécondité*, ces trois fonctions sont présentes dans le tissu social africain, même si elles se conjoignent souvent dans une même figure mythique.

Il est aussi indispensable de faire appel aux travaux d'un autre comparatiste, plus ancien et dont l'oeuvre immense—même si elle est critiquée avec virulence par les Formalistes—reste à nos yeux de toute première importance: J. G. Frazer<sup>13</sup> a pris comme point de départ de son travail d'interprétation une étude du fonctionnement de la magie, qui montre comment l'esprit humain est passé par trois stades d'explication du monde: magique, religieux et scientifique.

L'hypothèse magique, née de la tentation de dominer la nature et le surnaturel et du postulat d'un ordre inhérent au monde naturel et aux mondes possibles, s'est nourrie de fausses analogies.

L'hypothèse religieuse a cru déceler derrière les occurrences naturelles la volonté ou le caprice d'un ou plusieurs êtres anthropomorphes mais d'une essence supérieure.

L'hypothèse scientifique a pu discerner dans la chaîne des événements des causes produisant régulièrement les mêmes effets et reculer très loin le domaine de l'inexpliqué, sinon de l'inexplicable.

Il est d'ailleurs remarquable que E. T. Hall utilise une tripartition semblable des domaines d'expérience des sociétés qu'il étudie: informel/formel/technique<sup>14</sup>.

Le conte est étranger à toute hypothèse scientifique, mais il porte souvent la marque du changement d'hypothèse, du glissement étiologique qui a mené l'homme de l'ère magique à l'ère religieuse, du chevauchement des deux hypothèses, de leur intrication.

Nous porterons notre attention sur l'hypothèse magique car c'est elle qui est occultée non point tant par l'hypothèse religieuse que par le phénomène d'interprétation moralisante et socio-historique, laquelle le conte a été soumis au cours des siècles et dans son errance géographique.

Les principes qui ont justifié le recours à la magie sont, d'une part, le principe de dépendance relative, d'autre part, celui de dépendance rémanente; tous deux établissent une relation entre la cause et l'effet qui sont confondus quant à leur nature mais dissociés au niveau de la temporalité et de leur extension.

Le principe de dépendance relative est basé sur la croyance que l'analogie superficielle entre deux choses ou événements garantit que toute action sur un simulacre, que tout «faire semblant» provoque au niveau du monde naturel ou surnaturel une réaction prévisible et dont les caractéristiques sont semblables aux actions humaines qui les ont précédées et donc causées.

Le principe de dépendance rémanente est basé sur la croyance que toute conjonction entre objets ou acteurs reste inscrite dans ces objets ou acteurs (choses, animaux, êtres humains...) et que toute action sur un des items de la conjonction sera effective sur l'autre.

D'après le principe de dépendance relative il suffit de verser au sol l'eau d'unealebasse pour inciter le ciel à répandre sur la terre la pluie de ses nuages; d'après le principe de dépendance rémanente, il suffit de posséder les ongles ou les cheveux d'une personne pour pouvoir, à distance, lui infliger toutes les tortures imaginables et réalisables sur l'échantillon possédé.

D'autres structures, comme celles détaillées dans l'admirable ouvrage de G. Durand<sup>15</sup>, permettent de repérer des isotopies et ce que l'auteur appelle le régime des images. Dans la mesure où G. Durand s'inspire des théories de Jung sur les archétypes et les symboles, une interprétation menée selon ces lignes y gagnera en cohérence.

## 8. Les limites du conte

Il nous faut préciser que l'interprétation d'un conte peut être structurée par le schéma général de tout récit mythique<sup>16</sup>. Celui-ci impose une lecture à rebours et une analyse qui se justifie par la connaissance préalable du final du conte et la reconnaissance des étapes obligatoires qui mènent à ce final. Cette structure nous permet de définir les limites d'un conte en dehors des particularités de certains récits populaires; par exemple nous écartons ainsi la possibilité qu'un conte puisse avoir une structure en «miroir»<sup>17</sup>.

CONTENU INVERSE		CONTENU POSE	
CONTENU CORRELE INITIAL	CONTENU TOPIQUE	CONTENU TOPIQUE	CONTENU CORRELE FINAL

Cette structure était d'ailleurs déjà implicite lorsque nous avons décrit l'usage fait par les sociétés africaines des notions de «désordre/ordre». Le désordre initial qui lance la machine narrativo-discursive est corrélé avec l'ordre final rétabli; le contenu topique inversé est représenté par les conduites appartenant au mode de la transgression et le contenu topique posé par des conduites de compensation propitiatoire.

## 9. Le sens du conte

Il reste à faire la preuve que toutes les notions, théories et modèles que nous avons brièvement évoqués permettent d'extraire des contes un certain nombre de sens qui s'entremêlent et qui justifient à la fois la concaténation des phrases du texte et le ou les systèmes qui les sous-tendent.

Ce sens que nous voudrions découvrir se trouve certainement moins dans une continuité sémio-narrative et discursive du seul texte, que dans la construction de paradigmes à l'aide de nombreux textes; paradigmes qui nous renvoient à des classifications mythiques du monde, puis à des analogies métapsychiques universelles.

Le danger est d'imposer nos idéologies interprétatives issues de nos propres modes de classification des figures du monde, à des matériaux qui furent élaborés sur un autre mode de penser et d'être. C'est pourquoi le recours à une intertextualité dans le temps et dans l'espace est nécessaire pour acquérir et conserver ce «regard éloigné» et pour se détacher de nos propres réflexes classificatoires.

A une interprétation récitative qui impose au texte plus ou moins essentiellement tel ou tel système de cohérence, un système prenant dans le temps le relai d'un autre, nous voudrions substituer une déconstruction et un repérage des éléments (figures), puis par la comparaison des figures entre elles, justifier leur présence dans telle ou telle construction, par la description de leur fonction propre dans l'univers de la pensée mythique. En termes sémiotiques, il nous paraît possible de générer la composante sémio-narrative à partir des dispositions réelles et/ou virtuelles que l'esprit humain a pu conférer aux figures prégnantes du monde. Un conteur puise indifféremment dans les schémas narratifs qui lui sont connus (compétence grammaticale), dans les parcours figuratifs dont il se souvient (compétence discursive), dans sa propre logique imaginaire et/ou technique (compétence énonciatrice) qui lui propose des figures du monde capables de répondre à ses visées moralisantes, didactiques, idéologiques ou artistiques... Ces différentes compétences sont relatives et il ne faut jamais oublier que l'état des textes ethniques est aussi le fruit des à-peu-près, des carences langagières ou mémorielles de ces narrateurs.

La cohérence sauvegardée que l'analyse découvre au niveau profond et l'incohérence de surface tiendraient alors à la structure homologique de tous ces systèmes ou grammaires qui renvoient en dernier ressort à l'intellect humain conscient et inconscient. La dégradation du conte, son érosion mythique provient de l'effacement, du brouillage des isotopies ethniques, qui sont ce qu'il y a de moins universal dans le conte, mais elle fait apparaître avec plus de relief la structure narrative et l'isotopie métapsychologique. C'est pourquoi les contes européens peuvent aisément être scrutés sous l'éclairage d'un modèle génératif des récits et les contes de fées se sont alourdis du poids d'une interprétation métapsychologique convaincante et révélatrice.

Les contes africains, connus souvent des seuls linguistes et anthropologues offrent une surface si riche qu'elle fait écran à des études en profondeur. L'originalité linguistique et anthropologique focalisent l'attention des chercheurs et souvent les aveuglent au point que l'aspect *différent* occulte complètement le *même*.

Notre propre tentative est sans doute réductrice mais c'est en cela qu'elle est complémentaire de toute autre approche. Elle est aussi très subjective, d'un part, du fait même qu'elle est interprétative, d'autre part, parce que le corpus envisagé est lacunaire. Tant que l'ensemble des contes connus ne

sera pas stocké dans une mémoire d'ordinateur et qu'un programme adéquat ne permettra pas de rechercher tout ce qui s'inverse, tout ce qui se transforme, tout ce qui varie... les analyses seront incomplètes et entachées d'erreurs.

## 10. *Le monstre dévorant*

Ce motif qui a suscité le titre du livre de D. Paulme est indépendant des objets ou êtres qui jouent le rôle thématique de monstre et des différents thèmes qui ont été projetés sur des récits qui le mettent en scène. Par contre, il s'inscrit à l'intérieur d'une dialectique explicitée par la catégorie *dévoré/dévorant* qui est productive de motifèmes variés et de nombre de thèmes et d'une infinité de figurèmes.

Le conte tchadien dont nous possédons plusieurs variantes est articulé sur le plan thématique-narratif autour d'une calebasse, de la faute commise par une vieille femme et sa fille, de la consommation de viande animale, de la récolte du sel, de l'origine de la mort et de la naissance de jumeaux sotériologiques: c'est dire si ce motif qui a donné une étiquette commode pour repérer l'analogie d'un certain nombre de variantes du récit est lié à d'autres motifs qui suivant les variantes n'apparaissent que sous forme de conduites ou de figures manifestées par des thèmes ou des figurèmes. En Centrafrique la thématique sexuelle développe les potentialités narratives du mortier et du pilon, de la pâte qui lève et de la forme turgescente de certaines calebasses.

A des milliers de kilomètres de là, au Rwanda et au Burundi, la calebasse est présente en tant que figurème à l'intérieur d'autres thèmes et d'autres motifèmes: elle ne joue jamais le rôle thématique de monstre dévorant; elle se place sur l'échelle des valeurs ethniques à l'opposé de la mort: elle est la matrice maternelle dans son régime diurne, dans sa figuration positive et euphorique. Contenant du lait, elle fait fonction de baratte, elle cache la gestation du beurre et des enfants de beurre, ou d'os, ou de coeur, ou de fleur, elle se distingue nettement en tant que figurème de la calebasse coupée en deux des agriculteurs *Sara*, de ce ventre à graines qui laisse s'échapper les trésors mystérieux de son intériorité mais qui retient cachée aux regards des hommes cette promesse de vie future avant l'intervention du couteau de jet: dans une société pastorale elle n'active pas les mêmes sèmes que dans une société productrice de céréales, mais comme on peut le voir, la fécondation a glissé vers la gestation bien que la catégorie *fécondité/stérilité* reste le noyau invariant de ses virtualités textuelles et que la problématique des rôles mâle et femelle dans la reproduction soit inscrite dans sa nature et son utilisation quotidienne.

Une étude passionnante mais difficile mettrait sans doute en relation la noisette des contes indo-européens et la calebasse africaine, la noix et le mortier, le canari et le coffre... Le paradigme existe et les connotations sont semblables.

Une analyse sémantique mettrait en évidence que les sèmes de la figure nucléaire de la calebasse tchadienne sont d'origine végétale alors qu'au Rwanda et au Burundi ils sont d'ordre animal. On trouve d'ailleurs la

calebasse qui contient les eaux de pluie dans le ventre d'un lion mythique, dans cette région où hier encore le pâtre se douchait dans le jet d'urine de sa vache.

Le monstre dévorant, au Rwanda et au Burundi, prend la forme d'une hyène. Si les thèmes et motifs sont moins nombreux, ce sont toujours des jumeaux sotériologiques qui redonnent vie à tous les êtres avalés et dévorés par le monstre qui est assimilé à un esprit malfaisant, un «kizimu». Il y a cependant une différence fondamentale: la calebasse avale comme on avale une bouillie de céréale, alors que le monstre rwando-burundais mâche et démembré ses victimes.

La récupération se fait au Tchad par une partition en deux, ou bien arithmologique et au Rwanda par un démembrement du monstre qui renvoie sans doute à une époque lointaine où la chasse était la moyen privilégié de se nourrir, aussi bien pour les hommes que pour les animaux.

Ce démembrement, qui apparaît sous forme de figure ou de conduite, est lié à une autre figure qui est celle du rire. La démonstration complète de l'existence d'un paradigme de figures qui sous-tend une thématique sexuelle serait trop longue, nous n'indiquerons que les points de repères essentiels. Il s'agit pour une logique mythique universelle de relier la sexualité féminine, l'animalité mordicante, la consommation de viande et le rire.

L'influence arabe, facilement repérable au Tchad, au Rwanda et au Burundi est sans doute, pour partie, responsable de l'existence de cavernes dont l'entrée en forme de fente s'ouvre et se referme; le héros Rwandais qui vit avec sa soeur dans une telle caverne, qui s'appelle *Baba*, et qui redonnera vie à l'ensemble de sa famille en coupant le pouce du kizimu est celui-là même qui confondra la cuisse dégoulinante de sang de sa soeur avec une miction. Point n'est besoin de développer pour lire le code sexuel. C'est avec des graines ou des pépins qui éclatent dans le feu que l'héroïne trompera par deux fois le kizimu; l'une des particularités des bazimu (hyènes), est justement d'effrayer les humains par leur rire. Une des épreuves favorites imposées aux héroïnes est l'interdiction de rire. Le rire qui découvre les dents renvoie à la manducation férale. Cette gueule dentée renvoie à la sexualité féminine, à la castration, au temps dévorant, à une figure indo-européenne que nous connaissons sous le nom de Chronos, et à une figure africaine assez connue pour son vagin denté et le sadisme dentaire de la menstruation, celle de la déesse lunaire et mortifère des Bambara, Mousso-Koroni<sup>18</sup>.

Au Rwanda et au Burundi l'érosion mythique a été à l'oeuvre plus qu'ailleurs et l'espace villageois du conte tchadien a été réduit à l'espace familial. En tant que figures les jumeaux sont communs aux contes tchadiens et rwando-burundais (même s'ils ne sont pas explicitement désignés comme jumeaux dans les versions rwando-burundaises). Dans ces pays, nombreux sont les contes qui mettent en scène un couple de jumeaux, frère et soeur. Point n'est besoin non plus d'insister sur l'universalité mythique des figurèmes de la gémellité et de leur association avec les conduites incestueuses.

L'étude minutieuse et comparée d'un seul de ces contes du monstre dévorant réclamerait beaucoup de place et de temps, nous nous contenterons encore une fois d'attirer l'attention sur certaines figures et certaines conduites

et de faire la liaison avec d'autres contes, d'autres motifs, d'autres figures afin d'essayer de montrer que les paradigmes de figures et les structures thématique-narratives sont générés par une logique naturelle et universelle. C'est A. Niel qui écrit:

«Tout récit s'opère progressivement à travers une dialectique qui épouse la forme d'un sacrifice rituel et procure le sentiment mystique d'une vérité retrouvée»<sup>19</sup>.

On peut donc avec lui, considérer que le conte n'est que la narrativisation de ce désir d'unité qui accepte comme variante le désir de la mort d'autrui (en effaçant l'autre on peut espérer retrouver l'unité niée par la présence de cet autre irréductible à moi), le désir de sa propre mort, le désir magique d'être l'origine même de toute l'humanité, le désir érotique (deux types de désir qui ne mènent qu'à de fausses unions), le désir de combattre qui par ses alternances de succès et d'échec réduit l'opposition vie/mort à un jeu cyclique, le désir boulimique (recherche de l'unité par l'absorption de tout ce qui n'est pas soi)... L'appareil méthodologique des sémioticiens, son caractère de modèle universel, son jeu de jonctions et de disjonctions, le caractère polémique des transformations, et les états définis comme jonctions relèvent l'importance de cet axe du désir que l'interprétation des contes doit sans cesse mettre en évidence.

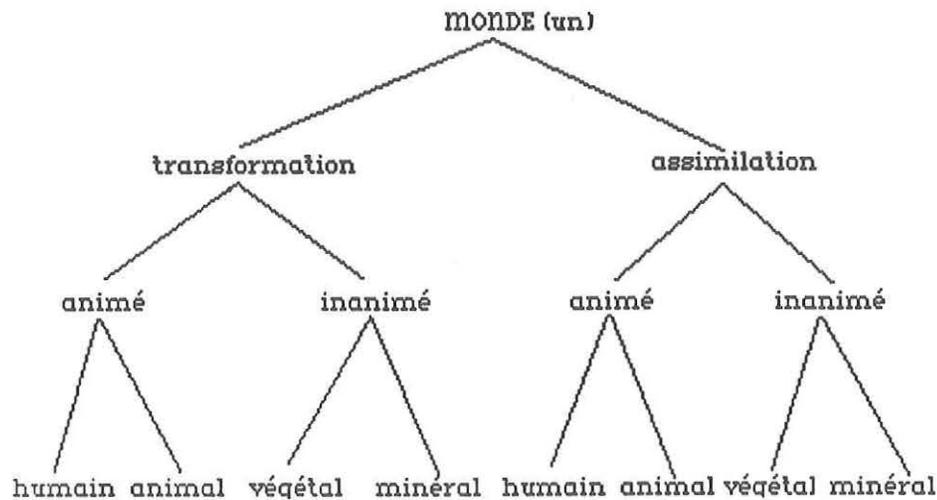
C'est en ce sens que nous découvrons dans les contes une pensée mythique qui fonde une problématique cognitive avec un matériau figuratif pragmatique. C'est pourquoi les contes qui lient dans un discours le règne minéral, et végétal, animal, humain, avec une interrogation et une solution aux problèmes de fécondité, aux problèmes de pouvoir et de richesse sont susceptibles d'être analysés par la sémiotique et interprétés par une mythocritique.

Cette quête de l'unité, commune à la sémiotique et à la mythocritique permet en fait de schématiser la génération des contes et surtout leur diversité prévisible. Il n'existe dans le monde des contes que deux processus qui permettent que le monde retrouve son unité: la *transformation* et l'*assimilation*. D'où, d'une part, les figurèmes mi-humains, mi-animaux, les ingestions et digestions d'humains par des animaux ou des végétaux ou vice-versa, les conjonctions amoureuses contre-nature... d'autre part les figurèmes qui exemplifient les transformations possibles d'une instance d'un règne en une instance d'un autre règne.

Remarquons, au passage, que la disjonction homme/femme est traitée par la pensée mythique sur le modèle de la disjonction humain/non humain. Le schéma ci-dessous rend donc compte des figures possibles pour effectuer la médiation des termes opposés.

Pour les contes qui se rattachent au motif du Monstre dévorant, la problématique est articulée par la catégorie Dévoré/Dévorant qui s'insère entre la catégorie assimilation et les termes animé/inanimé. Le terme non-humain est susceptible de constituer aussi la catégorie qui conjoint le terme animal et, faute de mieux, le terme ogre. A son tour le terme ogre peut par disjonctions successives générer les termes dieu, sorcier, monstre, esprit, mâle,

femelle... Remarquons que, au niveau des figurèmes de contes particuliers, il existe des amalgames de termes qui font que le monstre dévorant possède, par exemple, les sèmes humain, mâle, animal, ogre, minéral...



Le schéma en arbre à choix binaire peut générer l'ensemble des êtres et des choses, des items qui hantent les contes du monde entier lorsqu'on y adjoint les catégories de plus en plus spécifiques telles que âge, sexe, arbre, eau, rocher...

Ce que fait l'imaginaire collectif, c'est à dire l'ensemble des interprètes du conte, ce que fait le conteur, de nos jours, c'est choisir à chaque embranchement un chemin qui rend compte de la diversité des acteurs, des actions et des décors tout en conservant une unité de motif de conduites et de figures qui assurent aux différentes versions d'un conte une cohérence logique, symbolique et narrative motivée par cette pulsion universelle qu'est la recherche de l'Unité ou en d'autres termes d'une médiation entre contraires.

On voit comment s'articule la pensée empirique et symbolisante et comment elle peut au niveau des figurèmes donner le rôle de monstre dévorant aussi bien à des animaux, qu'à des végétaux, qu'à des minéraux, qu'à des humains.

Dans la version «calebasse dévorante» il s'agit d'un végétal qui vide le monde de son humanité en se l'assimilant, mais le conte utilise aussi des figurèmes qui renvoient à la catégorie transformation et ces figurèmes dessinent d'autres conduites et d'autres motifs liés au premier et qui sont l'origine de la mort, l'origine de la nourriture, le démembrement d'un dieu, qui à leur tour renvoient à l'initiation des garçons, à la sexualité féminine, aux usages culinaires, aux technologies du fer, aux règles sociales... Ce qui fait la différence entre conduites et motifs est un simple processus de focalisation ou en d'autres termes de coopération interprétative<sup>20</sup>.

## 11. Les figures du conte tchadien

Le conte tchadien est composé de différents épisodes qui utilisent des figures dont le paradigme constitue un code spécifique:

- 1—changement de village (code cosmogonique)
- 2—la fillette et la mort (code sexuel, éthique, culinaire)
- 3—le dieu vaincu (code éthique, agricole, culinaire)
- 4—la viande de la mort (code culinaire)
- 5—les cendres (code agro-culinaire)
- 6—la calebasse dévorante (code cosmogonique)
- 7—les jumeaux (code cosmogonique et initiatique)

Le premier village est assimilable à cet ancien paradis perdu d'où les hommes ont été expulsés et ce que la fillette va chercher «au ciel» où hommes, bêtes et dieux, ne font qu'un, c'est le moyen de survivre sur terre. C'est aussi une conduite initiatique très courante.

Le pilonnage des testicules (une conduite inversée typique des mondes initiatiques) suivi du démembrement du dieu et de l'acquisition de viande sont constitués de figures liées aux mythes de création chez tous les peuples. La focalisation de type africain met en relief la faute sexuelle, assimilée à une gourmandise gastronomique, d'une femme. Les indices d'une faute sexuelle sont évidents: le pilon et le mortier, les testicules du dieu, les étapes pour soulever le mortier qui décrivent une topologie érotique du corps féminin. Nous verrons d'ailleurs que derrière, la catégorie dévoré/dévorant, s'esquisse dans le conte entier un paysage fortement sexualisé.

La viande de la mort ne peut pas être bouillie, il faut la rôtir, la réduire en cendres; à partir de ce point la codification culinaire s'estompe, pour passer grâce à la liaison «cendres» = (sel + fertilisant) à une codification cosmogonique; les cendres qui sont des cendres animales et non végétales ne peuvent produire du sel, par contre par assimilation et/ou transformation, le conte ne permet pas de préciser; le domaine animal fait place au domaine végétal. En fait, la Mort en tant que catégorie unit les deux termes contraires (animal/végétal) et les trois figures viande, plant de calebassier et cendres génèrent un réseau de relations codifiées, culinaires et/ou existentielles.

Schématiquement on peut dire qu'un cycle vital, naturel et culturel, est instauré. La viande nourrit l'homme, les cendres de la viande nourrissent le végétal, et le végétal assimile l'homme.

Le végétal est la figure la plus propice à susciter la narrativisation du cycle de renaissance, du moins pour des agriculteurs. Le monde indo-européen connaît bien ces cycles agraires, modèles de croyances en la renaissance, et origine du drame agro-lunaire.

Cependant le cycle des renaissances aura besoin de l'action des jumeaux sotériologiques, qui, nés hors du village, dans une caverne, vont réussir, en utilisant la technologie du fer (couteau de jet) et la connaissance de la nature (le jus de la liane yanre), à ouvrir le ventre de la calebasse et à en faire ressortir l'humanité qui va ainsi entrer dans l'ère culturelle marquée par l'existence des héros sotériologiques.

Le contenu initiatique et sexuel est toujours au premier plan, la calebasse, ventre de vie et de mort, est une métaphore de la femme tandis que le couteau de jet est une métaphore du principe mâle; c'est aussi deux magies qui s'affrontent, la magie noire féminine et la magie blanche masculine, la potière et le forgeron sont redoutés et tous deux sont des «sorciers» et des démiurges.

C'est en faisant appel à la métapsychologie que l'on pourrait voir dans l'ensemble de ces figures du conte, le discours d'un inconscient masculin qui cherche à s'octroyer, à justifier de rôle principal qu'il désire jouer dans la procréation. Le désordre institué par le pilonnage des testicules de la mort par une jeune fille met en péril la virilité du principe mâle, menace symbolique de castration, de phallophagie, traumatisante pour l'ego masculin et qui sera neutralisée par le constat de l'impossibilité de contenir, de faire réduire cette chaire ithyphallique toujours en expansion et qui fait éclater toutes les marmites féminines...

La figure de la *Mort*, Eros et Thanatos confondus, est assimilable à la sexualité masculine débridée et seuls les hommes pourront la réduire en cendres et l'empêcher de mettre en péril l'ordre culturel en la dominant.

Par contre l'avidité de la calebasse, incontrôlée et incontrôlable déclenche une catastrophe eschatologique.

Le danger pressenti que constitue ce ventre femelle, capable de détruire l'humanité toute entière à l'exception d'une femme enceinte restée en brousse, est typique de l'attitude de l'homme devant la femme: peur et respect jaloux devant son pouvoir de séduction et de procréation; maîtresse de la vie, de toute évidence, aux yeux de tous, elle ne peut que devenir maîtresse de la mort dans le secret de ses mystères.

La mère des deux jumeaux restera ou sera la gardienne de la tradition puisqu'elle initiera ses fils, puis disparaîtra, laissant au double principe mâle (le droit et le gauche)<sup>21</sup>, le soin de recréer l'humanité.

Avec le nom des héros (le droit et le gauche) la boucle est bouclée: le jeu des figures telles les testicules de la mort, le couteau de jet, le jus gluant de la liane yanre, la calebasse, les marmites, la viande qui gonfle, assurent la victoire civilisatrice du principe mâle sur le principe femelle et contraignent à une lecture paradigmatique du conte suivant un code sexuel.

Comme on accuse souvent la métapsychologie de voir et de mettre du sexe partout, nous voudrions préciser que dans d'autres versions africaines de ce conte, c'est un bœuf, principe mâle s'il en est, qui fendra la calebasse; on retrouve dans d'autres contes ce bœuf qui s'ouvre un chemin, à coups de tête ou de sexe, dans des cavernes pour amener à la vie des êtres qui y sont enfermés. Mais effectivement il est possible de lire ces contes suivant une isotopie moins sexualisée, moins axée sur l'attitude ambiguë envers les femmes et plus investie par une visée didactique sur les phénomènes atmosphériques: le bœuf est en effet le dieu de l'orage et du tonnerre, celui qui par les coups de son front sur le roc provoque la pluie fécondante.

Le glissement de ces figures vers un psychodrame permettant aux hommes de s'attribuer le beau rôle dans la procréation ne serait alors qu'un état second du mythe primitif et les différentes inclusions de ces figures dans des contes aux structures thématique-narratives variées ne serait dûes qu'aux différents conteurs, à leurs sociétés, et à leurs préoccupations.

Le problème revient à celui de savoir ce qui préoccupe et a préoccupé le plus l'homme: le cosmologique ou le noologique; ce qui est absolument indécidable.

Le fait que le conte soit fort répandu atteste de la virulence du besoin ressenti par les hommes de ne pas laisser aux seules femmes le prestige de la fécondité et de la naissance, car l'isotopie sexuelle y est toujours décelable.

## 12. *Les figures du conte au Rwanda et au Burundi*

Le conte Rwando-Burundais se trouve à un stade d'érosion mythique peut-être plus avancé que le conte tchadien: un certain nombre de figures typiquement mythiques ont disparu tels la vieille femme, la Mort, l'autre village.

Par contre, la structure thématique-narrative a pris la forme d'un schéma initiatique, qui imite bien sûr un schéma mythique. Le frère et la soeur exclus du village (la chute) troquent l'habitat culturel pour une caverne, habitat naturel, ventre primordial que l'on retrouve toujours comme manifestation de la figure de la mère primordiale. Le schéma initiatique est évident: abandon brutal du village, retraite en brousse, avalement symbolique par un rocher, nourriture spéciale... Il y a bien là tous les éléments d'une régression rituelle.

En outre le symbolisme du rocher qui s'ouvre et se referme aux ordres de la soeur réintroduit le code sexuel; rappelons que c'est contre un rocher, qui souvent contient une jeune fille, que le bœuf s'escrime de la tête ou du sexe dans de nombreux contes africains<sup>22</sup>. L'inceste sacré est sans doute évoqué implicitement par cet artifice du rocher, par la cohabitation, par les graines utilisées par la soeur. Ces figurèmes et la conduite de l'hyène qui par trois fois trompe l'occupante de la caverne et se fait ouvrir en se faisant passer pour un parent ne sont pas sans similitude avec des motifs arabes et européens<sup>23</sup>.

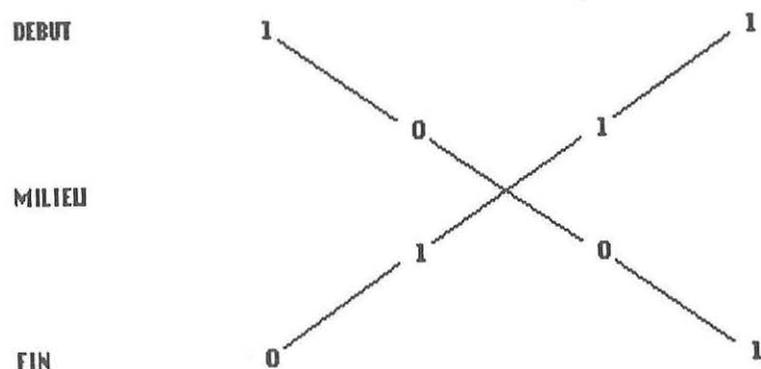
Quant à la nature du monstre, à la fois sorcier, esprit et hyène, ce figurème syncrétique appartient au principe mâle et adulte. Sa glotonnerie est double et doit s'interpréter sur le plan sexuel et gastronomique. Il représente pour la soeur, à un niveau thématique, le danger exogame, et à un niveau métapsychologique, il est l'adulte dont les désirs sexuels effrayent l'adolescente. Il est à rapprocher d'un motif souvent rencontré, celui de la fille difficile qui finit par épouser un animal, serpent, hyène ou un végétal (arbre en général) qui s'est transformé en beau jeune homme pour la conquérir après qu'elle ait refusé tous les partis que lui a présentés sa famille. Elle est d'ailleurs sauvée par son frère ou son père comme la fille du conte tchadien est sauvée de la Mort par son père<sup>24</sup>.

D'autres figurèmes comme les souillures que produit la peur chez la jeune fille, la tâche de sang laissée par le monstre sur le sol, la cuisse dégoulinante de sang que Baba interprète comme souillure, sont des traces de figures plus explicites en relation avec les qualités maléfiques et impures du sang menstruel.

Le conte des Grands Lacs est donc, quant à cet épisode, une transformation, au sens où l'entend Lévi-Strauss, du conte tchadien. En effet au lieu qu'une femme enceinte (donc féconde) soit épargnée par le monstre

parce qu'elle était en brousse, c'est une jeune fille inféconde qui est dévorée. Les raisons logiques de cette transformation des figures à l'intérieur d'une même structure thématique seraient trop longues à développer ici, mais la parfaite symétrie de celles-ci prouvent leur origine commune. Par ailleurs si l'on s'attache à examiner, toujours à la manière de Lévi-Strauss, les médiations ou en termes sémiotiques les transformations d'état qui affectent les acteurs du conte, on retrouve le flip-flop décrit par P. Maranda<sup>25</sup>. Si l'on envisage les catégories consanguinité/alliance et assistance/oppression telles qu'elles investissent le début, le milieu et la fin du conte, l'inversion canonique signalée plus haut est facilement repérable. En effet au début du conte nous avons un frère et une soeur (consanguinité) qui ne bénéficient d'aucune assistance, et sont opprimés par leur village. Au milieu du conte se succèdent une consanguinité opérante: une relation d'assistance, une oppression de la part d'un étranger et une absence d'alliés. La fin du conte brise la relation de consanguinité et lui substitue une relation d'alliance: le frère et la soeur se trouvent des conjoints.

**consanguinité assistance oppression alliance**



L'acte de libération des êtres dévorés par le monstre n'est plus vraiment un acte symbolique de procréation, c'est une mutilation qui symbolise à la fois la castration de l'étranger, la séparation et la division de l'Unité, division différentiatrice qui permet à l'oncle et à la tante paternelle de se constituer en hiérarchie lignagière. On retrouve ici l'ambiguïté du héros demiurge et civilisateur, à la fois créateur d'un ordre social et destructeur d'un paradis naturel, ange et diable dont l'action instaure l'humanité dans son mode d'existence historique et rompt les liens avec un état préalable, paradisiaque, chaotique et unitaire.

Tous les paradis mythiques engendrent chez l'homme une double attitude; la première est empreinte d'aspirations, de quête, de souvenirs, de fascination et d'espoir d'un retour à l'Un; la deuxième, contradictoirement, est teintée d'horreur, de crainte d'une perte de l'individualité, peur de la confusion, de l'indifférenciation, de l'ignorante béatitude, d'amolissante per-

missivité. La chute est nécessaire pour que l'homme trouve sa véritable identité, c'est ce qui motive en sémiotique l'épreuve. On pourrait facilement voir dans les contes du monstre dévorant, les motifs et les figures du mythe adamique.

En termes plus métapsychologiques, deux scénarios s'entrelacent: d'une part une conduite incestueuse est instaurée, d'autre part une conduite de compensation. Privés de parents, orphelins (désir et culpabilité mêlés dans l'inconscient infantin), le frère et la soeur sont chassés par les adultes (méchanceté gratuite ou punition infligée). La fuite loin du village et le refuge dans une caverne constituent le cheminement normal du roman des origines<sup>26</sup> pour des enfants qui fuient la toute-puissance des adultes. La découverte d'un refuge de type maternel est aussi le recours habituel d'un enfant malheureux, grottes, jardins, greniers, placards, maison dans les arbres sont les retraites secrètes de tous les enfants.

Ceux-ci et plus particulièrement l'enfant mâle font la preuve (épreuve qualifiante) qu'ils peuvent se passer du monde des adultes et peuvent recréer à eux seuls un modèle de cellule familiale. Le monstre dévorant, à la fois bête fauve, esprit et ogre, représente tout ce que l'enfant peut craindre dans ses phantasmes mais il est aussi, comme on le découvre plus tard, la condensation de la menace adulte, le symbole de la famille castratrice. Ce monstre est celui qui, introduit dans le vert paradis des amours enfantines, mettra fin à l'enchantement de la relation gémellaire et unificatrice. Lorsque le frère ne croira pas sa soeur qui lui raconte la venue du monstre, cette relation prendra fin.

L'épreuve principale, après cette période d'initiation est constituée par l'acte de trancher (cuisse tranchée, doigt tranché) qui évoque des actes rituels qui fondent, encore aujourd'hui, l'accession au statut d'adulte, d'un garçon ou d'une fille. Le régime diurne des images<sup>27</sup> succède au régime nocturne: aux images, aux figures mystiques de l'alimentation et à celles synthétiques de l'union incestueuse rythmées par les paroles incantatoires pour l'ouverture du rocher font place les images schizomorphes de l'ascension héroïque et de l'usage des armes tranchantes, du retour à la lumière loin des miasmes de la grotte maternelle ou du ventre animal.

Baba devient un héros, sa soeur une épouse ce qui constitue la fin du scénario de compensation, la fin de l'initiation, l'épreuve glorifiante et la sanction du programme narratif. Quel que soit l'éclairage ou le vocabulaire choisi, la parfaite cohérence du conte est éclatante.

### 13. L'assemblage logique des contes

Les contes sont des constructions où entrent des éléments de taille différente, motifèmes, thèmes, figurèmes. Le conte tchadien contient le motifème calebasse dévorante mais il contient aussi le thème de l'origine de la mort et celui de l'enfant abandonné. Le conte des Grand Lacs contient le motifème de l'enfant abandonné et le thème du monstre dévorant et de la caverne aux trésors.

Ces éléments sont les «signes» de Lévi-Strauss<sup>28</sup> qui peuvent par permutation entrer dans un nombre limité de combinaisons; le nombre de combinaisons étant déterminé par les liaisons possibles entre éléments de

tailles différentes. Ces possibilités et contraintes combinatoires sont régies par une logique catégorielle telle que nous l'avons définie en termes binaires et aussi par un système d'associations analogiques et de rapprochements approximatifs au niveau des conduites et des figures.

La liaison entre «Monstre dévorant» et «Origine de la mort» se situe au niveau des figures: la cendre en tant que résidu producteur de sel et fertilisant contient les sèmes contraires, vie et mort. Elle permet la transformation Mort/Calebasse et l'enchaînement du conte tchadien.

La liaison entre le «Monstre dévorant» et «l'Enfant abandonné» se fait grâce à la femme enceinte dans la brousse dont la figure est attestée dans de nombreux contes africains, très éloignés des motifs que nous venons de voir. C'est Lévi-Strauss qui le premier a su décrire ce phénomène de la genèse des contes:

«La pensée mythique, cette bricoleuse, élabore des structures en agaçant des événements ou plutôt des résidus d'événements»<sup>29</sup>.

Le conte Rwando-Burundais assure sa cohérence d'une autre façon: la structure thématique-narrative basée sur un scénario de compensation intègre des figures et des conduites qui sont le résidu de motifs divers et qui pourraient être autres sans rien changer à l'économie narrative du conte. Le frère et la soeur, la caverne, l'hyène dévoreuse, la voix changée sont des figures que l'on retrouve dans bien d'autres motifs et conduites, aussi bien en Europe, qu'en Afrique, ou dans le monde arabe. Il se trouve que leurs charges sémantiques sont compatibles entre elles et avec la structure thématique-narrative. Autrement dit, il devient évident que nos deux contes sont différents de nature. Le conte tchadien est un bricolage de thèmes à partir d'un réseau de figures, tandis que l'autre est un bricolage de figurèmes qui investit un scénario métapsychologique et thématique-narratif.

Il appert de ce que nous venons d'exposer que le rôle des figures est loin d'être négligeable dans l'agencement des contes. Il nous faut revenir sur la notion de motif: empiriquement les motifs ont été abstraits à partir des contes du monde entier, mais qu'est-ce qui permet de repérer un conte par l'intitulé de son motif principal? Prenons le cas du «Monstre dévorant», est-ce que tous les contes qui attestent la présence d'un micro-événement où un monstre dévore au moins un être humain ou un substitut d'être humain, peuvent être classés sous la rubrique Monstre dévorant? Il est bien évident que non, c'est un choix tout à fait arbitraire qui permet d'appeler Monstre dévorant toute une série de contes. Pour qu'un conte puisse être étiqueté Monstre dévorant il faut que l'interprétation générale du conte mette en lumière un schéma plus ou moins érodé de Mort suivie de Renaissance, schéma initiatique, schéma cosmogonique de type cataclysmique suivi de re-création de l'humanité, schéma naturel de la vie des plantes, schéma atmosphérique (orage, pluie, soleil). Si ce schéma est central au conte, alors nous avons affaire à un conte du type «Monstre dévorant». La prégnance de cette figure justifie son emploi comme étiquette d'un motif. Il y a co-invariance du schéma et de la figure et le schéma tout entier peut être déduit des potentialités virtuelles des items qui manifestent cette figure. Les acteurs, les victimes, les moyens de re-création, de mise à mort, d'engloutissement

ne sont que variantes assurant au conte son intérêt narratif et sa pertinence géo-politique. Destruction de l'humanité et création de l'humanité d'une part, créature teratomorphe et héros adolescent sotériologique d'autre part, constituent au niveau sémantique le plus profond le noyau invariant et résiduel d'un mythe de création universel. A ce niveau la différence entre motif et figure semble inopérante.

Notre interprétation des contes qui nous permet d'y projeter des organisations systématiques fait appel à des logiques naturelles modernes, il serait intéressant de voir si une logique magique, historiquement plus proche de la genèse des contes, apporterait d'autres lumières sur le sujet.

Dans le conte tchadien, on peut relever un certain nombre d'objets, de substances, de comportements qui relèvent d'opérations magiques. Le mortier et le pilon, la viande qui gonfle, la cendre qui chante, les couteaux de jets, le jus de la liane yanre, la calebasse sont tous des objets qui peuvent avoir leur place dans un rituel magique.

Le mortier et le pilon sont des objets qui peuvent acquérir des vertus magiques dans les contes du monde entier et qui, en tant qu'artefacts, procèdent du secret de leur fabrication et du statut magique de leurs créateurs.

Au Tchad, en plus de l'analogie sexuelle, le mortier est le creuset d'où naissent des produits nouveaux, produits de transformation, et des êtres régénérés. Le pilon par son mouvement rythmique dans la main des femmes évoque le geste créateur; c'est pourquoi dans les contes du Tchad on voit un demiurge (forgeron-sorcier) réaliser la création de l'humanité historique grâce à un pilonnage. Il existe en fait à travers les contes de l'Afrique une série analogique qui peut s'écrire ainsi:

- (tonnerre, éclair, pluie)
- (bêlier, coup de tête ou de sexe, rocher)
- (demiurge, pilon, mortier)
- (forgeron, marteau, enclume)
- (potière, feu, argile)
- (femme, lait, baratte)
- (jumeaux, couteau, calebasse)

...

et qui sur des modèles atmosphériques, biologiques, agricoles, technologiques ou culinaires, sont censés par magie imitative (principe de dépendance relative) permettre aux humains la création de corps humains ou de parties de corps humains. Cette procréation artificielle est située à la fois au début des temps, après la chute, et dans le temps historique. Une double création, une double naissance sont souvent exprimées par les contes ou les mythes: un être ou partie d'un être est créé artificiellement, il est ensuite détruit par la jalousie des hommes ou des dieux, puis recréé définitivement mais toujours artificiellement. Cette double création trouve un écho dans les mythes de création et les mythes eschatologiques qui promettent une résurrection; c'est aussi un schéma climatique, et un schéma initiatique. C'est par ces analogies, et bien d'autres, que l'engloutissement et la délivrance appartiennent à la logique de la magie imitative.

Il semble bien que la jeune fille impubère, maniant le pilon pour écraser les testicules du Dieu de la Mort, commette un acte sacrilège qui, même s'il est explicable en termes métapsychologiques, constitue pour la conscience des sociétés magiques et initiatiques, un désordre qui va faire sortir l'humanité de l'ère édenique. Cet acte inversé par rapport à la logique biologique est typique de l'espace magique des premiers temps ou du temps initiatique.

Le fait que la viande de la mort se gonfle et fasse éclater les marmites ne doit pas être lu, seulement, selon une connotation sexuelle, mais encore plus selon l'opposition fondamentale pour la magie du contenant et du contenu. Cette approche polémique du contenant et du contenu a donné aux contes nombre de figurèmes magiques. Le conte de Cendrillon en ses innombrables versions, étudié par J. Courtès<sup>30</sup>, pourrait être interprété selon la seule catégorie contenant/contenu: les différents figurèmes qui contiennent les attelages, les habits, les parures, qui eux-mêmes sont des contenants gigognes de Cendrillon, et la chaussure qui ne peut contenir que Cendrillon, et le Prince à la fois contenant et contenu; tout dans ce conte n'est qu'emboîtement et renvoie à la sexualité et au ventre de la mère. Les contes sont pleins de petits contenants qui renferment de vastes contenus et d'énormes contenants qui protègent un tout petit contenu qui les remplit malgré tout. Cette dialectique magique de mondes qui s'interpénètrent est à rapprocher de la notion de porte entre deux mondes, le monde terrestre et le monde des enfers.

Si certains objets ont une contenance illimitée, c'est qu'ils communiquent avec le monde inférieur. Inversement les êtres ou substances appartenant au monde surréel ne peuvent, sauf acte de leur propre volonté, être contenus par un récipient, produit de la technologie des hommes. Sans pouvoir en préciser plus l'origine analogique, il semblerait que ce sont les surprises révélées par la technologie empirique des récipients, par la fermentation des liquides et leur gazéification, par la coagulation des graisses et leur réduction de volume qui ont mis en mouvement la pensée analogique et symbolique, transformant ainsi de simples ustensiles en creusets magiques, de simples substances en filtres régénérateurs et magiques. Le cas de la poterie, de la forge, de la sculpture, la fabrication du beurre, de la cire perdue<sup>31</sup>, l'art du tissage<sup>32</sup>, semblent être à l'origine de bien des manifestations magiques. Les couteaux de jets fabriqués en fer sont des objets magiques, par leur fonction de percer, de couper, de diviser les chairs ils deviennent substitués guerriers des attributs masculins, de même que le jus de la liane yanre est par son apparence apparenté au liquide séminal.

Le cas de la cendre est à part, il s'agit au contraire de l'application du principe de dépendance rémanente et non d'une analogie efficace (principe de dépendance relative). Les cendres de la mort en contact avec une graine de calebassier vont transférer à la calebasse la spécificité mortifère du dieu vaincu et vont faire de celle-ci un Monstre dévorant.

Dans le conte des Grands Lacs, il est plus difficile de percevoir les traces de la pensée magique; le seul objet explicitement magique est le rocher. Il appartient comme le tronc d'arbre, la termitière, la rivière, à la classe des items susceptibles de permettre la communication avec l'autre monde. La grotte qui fait partie du monde secret et magique est une porte, un seuil dont nous avons déjà indiqué les connotations sexuelles et l'appar-

tenance à la série analogique impliquée dans l'acte de re-création de l'humanité. Cette porte magique que l'on retrouve dans de nombreux contes au Rwanda et au Burundi et qui s'ouvre et se referme grâce à une formule magique, un mot de passe est difficile à expliquer sur le plan magique. Cependant on pourrait trouver son origine dans la pratique des langues secrètes utilisées par les prêtres et les guides initiatiques. Ces formules ouvrent métaphoriquement la porte vers des lieux sacrés ou infernaux, en fait elles convoquent à l'existence ces mondes surréels ou ces êtres surréels; pratique que l'on retrouve dans les rites et cérémonies.

Le cas des graines (de sésame ou de courge) est encore plus étrange; lié à l'ouverture et à la fermeture des portes magiques donnant sur les mondes infernaux, on les retrouve dans les contes tchadiens. Par exemple, dans le Fabricant d'hommes<sup>33</sup> une fille dévorée par un lion est recréée, c'est à dire arrachée au monde des non-vivants, des esprits et sa mère doit retourner à son village sans se retourner et en jetant par dessus son épaule des graines de sésame. On retrouve ainsi le passage d'un monde à un autre, la poursuite par des êtres infernaux que l'on apaise ou dont on se défait grâce au jet de graines. Il est surprenant que les contes et les mythes incluent des petites graines dans des fonctions similaires et tissent ainsi un réseau de relations qui est lié au principe de résurrection comme analogon du cycle de germination. Les contes du Monstre dévorant, le mythe d'Orphée, le conte d'Ali Baba et des quarante voleurs, le mythe de Déméter et bien d'autres sont alors susceptibles d'interprétation concordantes dans la mesure où des mondes souterrains et des graines deviennent magiques grâce à l'analogie de la résurrection humaine et du cycle végétatif de la graine.

On comprend pourquoi des graines qui passent l'hiver ou la saison sèche sous terre, retrouvent vie, font éclater leur coque (contenant infime et féminin par rapport à la plante qui en sortira), percent la terre grâce à leur pouvoir de germination, passant ainsi d'un monde dans l'autre. La pensée magique en a fait un passeport pour le voyageur inter-mondes, et une nourriture pour les êtres chthoniens.

On saisit aussi que la résurrection des êtres nécessite la conservation d'une partie du corps, qu'un pouce puisse contenir la famille de Baba. Les équivalences magiques suivantes peuvent être inférées:

tête = graine, os = rameau borgeonnant, ventre = caverne, cendre = pollen, femme enceinte = terre ensemencée...

Disons, en guise de conclusion, que le désir magique d'immortalité se fonde sur l'observation du cycle végétal et que la catégorie *vie/mort* des sémioticiens est toujours présente dans tous les textes produits par un cerveau d'homme.

Il est aussi évident que l'étude des seules figures présentes dans le texte et sans grand recours à la structure thématique-narrative, est une voie efficace pour la compréhension des ethnolittératures du monde entier dans la mesure où une telle approche se fonderait sur la connaissance d'un corpus très large et sur la reconstruction de modes de penser que nous avons, ou croyons avoir dépassés.

## BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

- Anewa, E. — *A Classification of the Folktales of Northern East Africa*, Ann Arbor Univ. Microfilms, Michigan, 1966.
- Assomov, N. M. — «Modélisation de l'intellect humain» in *Impact*, vol. 28, n° 1, Unesco, janv.-mars 1978.
- Bettelheim, B. — *Les blessures symboliques*, Gallimard, 1971.
- Breal, M. — *Mélange de mythologies et de linguistique*, Hachette, 1877.
- Courtes, J. — *Le conte populaire: poétique et mythologie*, PUF, 1986.
- Dumezil, G. — *Les mythes germains*, PUF, 1952.
- Durand, G. — *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969.
- Eco, U. — *Lector in fabula*, Grasset, 1985.
- Frazer, J. — *Le rameau d'or*, Laffont, 1983.
- Graves, R. — *Les mythes grecs*, Fayard, 1968.
- Greimas, A. J. — *Sémantique et sciences sociales*, Le Seuil, 1976.
- Hall, E. T. — *The silent Language*, Fawcett Publications, 1964.
- Hampate Ba, A. — *Aspects de la civilisation africaine*, Présence Africaine, 1973.
- Klippel, M. — *African Folktales with foreign Analogues*, Ann Arbor Univ. Microfilms, Michigan, 1938.
- Lambrecht, W. — *A Tale Type Index for Central Africa*, Ann Arbor Univ. Microfilms, Michigan, 1967.
- Lévi-Strauss, Cl. — *La pensée sauvage*, Plon, 1962.
- Lotman, Y. M. — «La réduction et le déplacement des systèmes sémiotiques», in *Travaux sur les systèmes de signes*, Ed. Complexe, 1976.
- Niel, A. — *L'analyse structurale des textes*, Delarge, 1973.
- Paulme, D. — *La mère dévorante*, Gallimard, 1976.
- Robert, M. — *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, 1972.
- Thomas, L.-V. & Luneau, R. — *La terre africaine et ses religions*, Larousse, 1975.

## NOTES

- <sup>1</sup> M. Breal, *Mélanges de mythologies et de linguistique*, Hachette, 1877.
- <sup>2</sup> W. Lambrecht, *A tale type index for Central Africa*, Ann Arbor University Microfilms, 1967.
- <sup>3</sup> L.-V. Thomas & R. Luneau, *La terre africaine et ses religions*, Larousse, Paris, 1975.
- <sup>4</sup> A. J. Greimas, *Sémantique et sciences sociales*, Le Seuil, 1976.
- <sup>5</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, Grasset, 1985, pp. 27-28.
- <sup>6</sup> L'intuition géniale de Guillaume, qui se représentait la pensée comme un flux sans cesse en mouvement entraîné de l'universel vers le particulier puis s'inversant pour revenir à l'universel, a été extrêmement féconde pour expliquer nombre de faits syntaxiques; elle devrait pouvoir rendre compte avec autant de bonheur des faits narratio-discursifs. Cf. M. Wilmet, *Gustave Guillaume et son écolé linguistique*, Nathan, 1972.
- <sup>7</sup> D. Paulme, *La mère dévorante*, Gallimard, 1973.
- <sup>8</sup> B. Bettelheim, *Les blessures symboliques*, NRF, 1971.
- <sup>9</sup> Y. M. Lotman, «La réduction et le déplacement des systèmes sémiotiques. (Introduction au problème. Le freudisme et la culture sémiotique)», in *Travaux sur les systèmes de signes*, Ed. Complexe, Bruxelles, 1976.
- <sup>10</sup> N. M. Assomov, «Modélisation de l'intellect humain» in *Impact*, Unesco, vol. 28, n° 1, janvier-mars 1978.
- <sup>11</sup> Cf. le problème de la place des catégories thymiques, cognitives et pragmatiques dans le parcours génératif (art. Thymique in A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome II, Hachette, 1986).
- <sup>12</sup> G. Dumezil, *Les mythes germains*, PUF, 1952.
- <sup>13</sup> J. Frazer, *The Golden Bough*, Macmillan, 1963.

- <sup>14</sup> E. T. Hall, *The silent Language*, Fawcett Publications, 1964.
- <sup>15</sup> G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969.
- <sup>16</sup> A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966.
- <sup>17</sup> Cf. D. Paulme, *La mère dévorante*, Gallimard, 1976.
- <sup>18</sup> Cf. G. Dieterlen, *Essai sur la religion Bambara*, PUF, 1951.
- <sup>19</sup> A. Niel, *L'analyse structurale des textes*, Delarge, 1973.
- <sup>20</sup> Cf. U. Eco, *op. cit.*,
- <sup>21</sup> Ngakol et Ngagel signifient le droit et le gauche.
- <sup>22</sup> Cf. D. Paulme, *op. cit.*
- <sup>23</sup> Cf. Ch. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé*, 1697 et plus particulièrement le conte intitulé «La chèvre et ses sept petits biquets» où se retrouvent de nombreuses figures incluses dans le motif du Monstre dévorant. Le conte animalier a subi, encore plus que les contes africains les effets de l'érosion mythique et profanisante.
- <sup>24</sup> Cf. «Rusarubanya est mariée à une hyène» in E. Hurel, *La poésie chez les primitifs ou contes fables, récits et proverbes au Rwanda (lac Kivu)*, Goemaere, Bruxelles, 1922; «La belle indifférente» et «la fille et le serpent» in J. Fortier, *Dragons et sorcières*, A. Colin, 1974.
- <sup>25</sup> Cf. Collectif, *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, 1973.
- <sup>26</sup> Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, 1972.
- <sup>27</sup> G. Durand, *op. cit.*
- <sup>28</sup> Cl. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 1962.
- <sup>29</sup> Cl. Lévi-Strauss, *op. cit.*
- <sup>30</sup> J. Courtés, *Le conte populaire: poétique et mythologie*, PUF, 1986.
- <sup>31</sup> Cf. R. Graves, *Les mythes grecs*, Fayard, 1968.
- <sup>32</sup> Cf. A. Hampate Ba, *Aspects de la civilisation africaine*, Présence Africaine, 1973.
- <sup>33</sup> J. Fortier, *op. cit.*

## LE STATUT DES VARIANTES

Si nous ne savons pas comment est né un conte (ou un mythe), nous savons par contre comment il se transforme quand il passe d'une aire culturelle à une autre, et comment il change à travers le temps et l'espace. Ce changement affecte différents aspects, thématiques ou/et narratifs.

A la différence d'un texte littéraire qui est autonome et dont le sens est à chercher dans sa propre clôture, le récit populaire est «flottant» appelant d'autres récits semblables à lui même et cependant différents. Décalqué jamais exact, coupé souvent de ses racines, le conte arrive à nous comme un vieux voyageur fatigué. Nous le pressons de questions, nous lui demandons ce qu'il est, mais ce qu'il nous livre n'est pas à la mesure de ce que nous attendons de lui. Dans son balbutiement, il nous renvoie à d'autres facettes d'autres récits. Et lorsque d'aventure nous tombons sur d'autres variantes, lorsque nous les interrogeons à leur tour, témoins étrangers ayant grandi et évolué dans d'autres circonstances, d'autres lieux, ce qu'ils nous disent concerne d'abord leur propre histoire, et s'ils expliquent un aspect du conte orphelin que nous avons entre les mains, c'est pour appeler à d'autres détours, à d'autres parcours, bref à d'autres variantes. Un conte populaire, même enregistré aujourd'hui est souvent la variante d'une autre variante. Qu'importe, il faut bien se rendre à l'évidence et essayer de voir ce que celui-ci dit.

«J'admets, dit C. Lévi-Strauss, qu'il peut être difficile d'analyser un mythe si l'on n'a pas plusieurs variantes à sa disposition»<sup>1</sup>.

Comment aborder alors cette «épineuse question des variantes»<sup>2</sup> très importante dans la littérature populaire? Au niveau des structures narratives ou au niveau des seuls motifs? Faut-il distinguer les vraies versions des adjonctions? Si le sens d'un conte est théoriquement la somme de ses versions, cela veut-il dire qu'il faille les interroger toutes? Comment d'ailleurs s'y prendre? Si l'histoire de Cendrillon, par exemple, est si répandue dans plusieurs civilisations, que déjà en 1893 M. R. Cox en a répertorié 345, comment saisir leur signification? Tâche fastidieuse, hasardeuse peut-être mais compréhensible, car l'histoire de cette petite fille sage et humiliée qui arrive — miraculeusement — à être promue socialement à la grande jalousie de ses soeurs, cette histoire qui traverse plusieurs civilisations, quelle vérité a-t-elle pu drainer? Et ce récit de ce jeune prince abandonné (Oedipe) qui

tue par mégarde son père et épouse sa mère, pour quelle raison évoquer sa permanence parmi nous?

A travers ces récits donc, semblables mais différents, le folkloriste sent confusément que quelque chose de grave était à la base de leur origine. Quelle origine? Comment la situer? A supposer même que nous arrivions à localiser leur lieu de naissance, quelle garantie offrirait leur milieu culturel disparu? Arriveront-ils quand même à nous livrer quelques secrets susceptibles de mieux les comprendre? N'est-ce pas courir derrière des ombres?

«La quête d'une version initiale, dit D. Paulme, d'où toutes les autres seraient dérivées, est illusoire»<sup>3</sup>.

Non, mieux vaut s'intéresser alors à ce squelette en haillons échoué dans notre terroir, mieux vaut donc l'interroger sur son destin actuel et lui demander comment il a pu survivre et quel groupe humain a (momentanément) cru en lui. Nous comprendrons ainsi peut-être comment il a changé et ce qu'il peut dire.

La synchronie admet cependant des comparaisons dans des espaces coexistants.

La version est différente et en même temps ressemblante au texte original. Quelle importance ont d'abord ces versions? Si un texte de tradition orale est rarement un texte isolé, des variantes vont être intéressantes à 4 niveaux:

1/ expliquer et apporter d'autres précisions sur les données socio-culturelles que le premier récit n'a pas pu apporter,

2/ elles permettent de voir l'évolution des séquences narratives actualisées ou rejetées,

3/ elles témoignent, soit de quelques modifications de détail (un motif remplace un autre...), soit des transformations importantes du texte lui-même,

4/ elles témoignent enfin de la capacité qu'a un conteur de «jouer» avec les données du récit, d'actualiser les séquences narratives et les thèmes jugés plus adéquats au public d'aujourd'hui.

Parler de l'existence des versions dans la littérature populaire, c'est soulever le problème du comparatisme. D'une certaine manière, l'analyste des textes de tradition populaire doit être un comparatiste. Les premiers folkloristes berbérissants ou orientalisants (E. Laoust, E. Basser, E. Dermenghem), ont d'abord été des comparatistes influencés par l'école finnoise ou par l'école ethnographique à tendance ritualiste; ils cherchaient à localiser des textes et à étudier la circulation des thèmes et des motifs. A travers les personnages dans les contes et les légendes, ils visaient à dégager:

«le souvenir de personnages cérémoniels dans divers rites populaires plus ou moins effacés»<sup>4</sup>.

Ainsi ils cherchaient à classer des récits en:

1/ contes d'origine saisonnière,

2/ contes d'origine initiatique.

Comme P. Saintyves, ils comparaient donc des contes populaires et des coutumes rituelles.

A. Van Gennep adopte un point de vue ethnographique:

«il explique le nombre des contes d'animaux par l'importance qu'ont pour les primitifs les rites totémiques»<sup>5</sup>.

Le folkloriste du début du XXe siècle adopte un comparatisme sans complexe: on passe d'un récit oral d'une culture donnée à un autre récit

ou rite d'une autre culture sans crier gare. La voie était déjà d'ailleurs tracée par le grand J. G. Frazer qui compare imperturbablement un mythe grec (Oreste, par exemple) avec un rite africain ou américain. Pour étudier Dionysos, il compare les mythes grecs relatifs à l'usage de mettre en pièces les corps d'animaux avec les rites et les pratiques des Indiens de la côte de la Colombie britannique et les fêtes orgiaques avec des pratiques marocaines des Aïssawa qui, dans leur frénésie, se lancent sur les chèvres et les déchiquent pour manger leur chair crue<sup>6</sup>.

On le voit donc, ce comparatisme est quelque peu naïf: un récit, un mythe ou un rite ne peut être isolé de son milieu culturel pour le balader et le comparer à une autre pratique ou à un autre mythe étranger. Le comparatisme conséquent a des règles strictes: il ne doit opérer qu'à l'intérieur des cultures voisines ou apparentées.

Un autre aspect de ce comparatisme, était de rechercher l'origine d'un thème, ou d'un motif. G. Germain, dans sa thèse sur la Genèse de l'Odyssée éclaire le trésor des croyances humaines les plus reculées, tantôt par l'histoire, tantôt par le folklore.

«Il faut donc admettre, dit-il, un inventeur et un lieu d'invention unique à partir desquels il y a eu transmission par emprunts successifs»<sup>7</sup>.

G. Germain parle de «contamination des motifs». C'est ainsi qu'il compare le thème du cyclope du chant IX de l'Odyssée d'Homère avec quatre récits berbères ayant trait à l'un des voyages du saint Sidi Ahmed O. Moussa, textes recueillis par E. Laoust dans la revue marocaine Hespéris<sup>8</sup>, et par Justinard.

Le récit du cyclope et celui relatif à la légende du saint marocain (attesté historiquement), présentent en effet les mêmes structures narratives et les mêmes motifs: la caverne, le monstre à l'oeil unique, la pointe passée par le fer qui sert à l'aveugler, la fuite des personnages, etc... L'enchaînement des épisodes est sensiblement le même. Le projet de G. Germain était d'analyser ce qui rapprochait l'oeuvre poétique du folklore et de montrer comment peuvent être expliqués certains motifs de l'épopée d'Homère par d'autres récits venant d'autres cultures.

En face de ces grands projets comparatistes, il nous semble plus modeste et peut-être plus pertinent de s'interroger sur ce que j'appellerais un comparatisme interne: voir par exemple comment évolue un thème ou un motif à l'intérieur d'une aire culturelle donnée. En elle-même, la tâche n'est pas facile: à l'intérieur d'un même territoire existent des textes collectés à des époques et à des espaces différents, des récits (écrits) et des récits oraux... Comment s'y prendre? Quelle méthode utiliser?

Voici un premier exemple qui analysera les premières séquences de trois récits portant sur le thème: «l'homme qui comprend le langage des animaux», thème largement répandu dans le folklore international. Nous nous sommes interrogé sur le «comment» cet homme a pu acquérir ce savoir particulier. Nous avons voulu également connaître l'origine de cette compétence particulière. Nous avons trois versions à notre disposition: la première (tirée des *Mille et une Nuits*) commence ainsi:

«Un marchand très riche avait plusieurs maisons à la campagne... Il avait le don de comprendre le langage des animaux», et le conte décrit ce qui lui était arrivé avec sa femme sans mentionner l'origine de ce don.

La deuxième (rapportée par J. S. Millie) commence ainsi:  
«Dans une misérable cabane vivait un pauvre bûcheron chargé d'une nombreuse famille. Dès l'aube, il partait travailler dans les bois».

Le texte raconte ensuite comment un djen de la forêt lui a offert un cadeau (un moulin) qui le rendra riche, et décrit alors ce qui lui était arrivé avec son épouse indiscreète.

La troisième version (notre enregistrement, 1974) commence comme suit:

«Un pauvre ermite vivait retiré dans la forêt. Dieu le récompensa en le gratifiant de la possibilité de comprendre le langage des bêtes», ce qui le rendra très riche, et le texte raconte la même histoire avec sa femme jalouse de ce don. La comparaison de ces versions d'un même texte laisse apparaître:

1°/ L'origine de la compréhension du langage des bêtes est une origine «païenne». Dans les deux premières versions, le «don» est octroyé à l'homme, et à l'homme seulement par un être surnaturel, un djen ou un diable.

2°/ Dans la troisième version, et lorsque le récit passe probablement dans une aire culturelle religieuse, le motif «djen» est islamisé (Allah, dit le conteur, lui a donné le pouvoir de comprendre le langage des bêtes).

3°/ Il est permis de comprendre que ce héros était d'abord un homme pauvre, et qu'ensuite il était récompensé par ce don spécial qui est celui de comprendre les animaux. La richesse est la conséquence de ce don. Théoriquement donc, la version où l'élément surnaturel (djen donateur) figure, est plus ancienne que celle où figure «Dieu-donateur».

Voici le tableau de ces versions avec l'enchaînement de séquences des contes.

	Version 1	Version 2	Version 3	Version 4
I/ un homme				
a/ un laboureur	+	-	-	-
b/ un riche marchand	-	+	+	-
c/ un colporteur	-	-	-	+
II/ avait reçu le don de comprendre le langage des animaux (secret qu'il ne doit pas révéler)	+	+	+	+
III/ un jour, il rit de ce que disent certains animaux.				
-sa femme exige de connaître la cause de ce rire	+	+	+	+
-refus du mari	+	+	+	-
-acceptation du mari	-	-	-	+
IV/ solution suggérée par un animal: battre sa femme	+	+	+	-
conclusion: femme battue →				
secret non révélé	+	+	+	-
femme non battue →				
secret révélé	-	-	-	+
d'où:				
bonheur de l'homme .....	+	+	+	-
mort de l'homme.....	-	-	-	+

La comparaison de ces trois textes permet par ailleurs d'affirmer que dans tous ces récits, le personnage de la femme joue un rôle négatif; c'est l'élément perturbateur, incapable de garder le secret, ce qui conduira son mari (bûcheron ou marchand) à la punir et à garder la richesse.

La comparaison, donc, permet de voir la variation et la permanence d'un conte.

Le deuxième exemple analysera le niveau sémantique d'un conte ou le système de valeurs qu'on y trouve. Les quatre récits que nous allons résumer peuvent avoir comme titre: le rapport homme/femme.

Version 1: autre version enregistrée en 1974.

Version 2: celle des *Mille et une Nuits* (trad. A. Galand).

Version 3: celle de R. Basset.

Version 4: celle de Equilbecq.

A la différence de la version Haoussa qui se termine par la mort du héros, les trois premières versions se terminent bien.

Le don de comprendre les animaux est un don de Dieu (version des *Mille et une Nuits* et la nôtre) ou d'un être souterrain (le roi des djens chez R. Basset). Ce don est un savoir comprendre la nature, et entraîne la richesse de l'homme.

Le rapport homme/femme est placé sous le signe de la domination. Notons que tous les acteurs de ces 4 récits relèvent de la sphère des mâles: «lièvre», «coq», «chien». Le modèle de comportement est suggéré à l'homme par les animaux qui lui sont alliés. L'amitié ne peut donc exister qu'entre les mâles.

*Le rire*: le rire est ici un symptôme. C'est lui qui déclenche le conflit. C'est lui qui va perdre le héros Haoussa. Pourquoi le héros a-t-il ri?

On peut supposer que c'est parce qu'il est le seul à comprendre le langage des animaux. Et la femme pouvait bien se contenter d'une réponse du genre: «J'ai entendu ces bêtes se moquer de nous». Non, la femme veut obstinément connaître le secret du rire:

«Qu'est ce qui te fait rire?—Rien.—Tu ris après moi.—Pas du tout.—Il faut absolument que tu me dises pourquoi tu ris—Si je te le dis, je mourrai.—Tu le diras et tu mourras» (R. Basset).

Parce qu'elle est égoïste, le seul rapport qu'on puisse établir avec la femme, semblent nous dire ces récits, est celui de la domination et de la force.

D'ailleurs, dans les versions des *Mille et une Nuits* (en Arabe et en Français), le châtement de la femme (avec un bâton) lui est administré par le mari en présence des voisins et de la famille de la femme. Le colporteur de la version de Equilbecq (le héros est d'ailleurs pauvre!) ne sait plus se comporter avec sa femme; il révélera son secret, mais finira tragiquement.

Dès qu'il a révélé de secret à sa femme, le conte conclut: «il tomba raide mort».

D'après D. Paulme, la comparaison nous permet de constater que:

1°/ les version arabes se terminent toutes avec le triomphe du mari par la force brutale.

2°/ la plupart des versions d'Afrique noire se terminent mal pour le mari<sup>9</sup>.

Nous voyons donc comment change le sens d'un conte quand il passe d'une société à une autre à des moments différents. Une société ne prend généralement jamais un conte tel quel. Les transformations que subissent les récits font que ceux-ci s'«adaptent» à des milieux différents qui les actualisent.

«Ignorer ou minimiser ces transformations pour faire ressortir la constance d'un archétype, c'est ignorer ce qu'il y a peut-être de plus passionnant dans les contes, c'est-à-dire leur manière de vivre et de s'adapter à l'histoire» (M. Soriano, p. 469).

## NOTES

<sup>1</sup> Lévi-Strauss: «Entretiens, parus dans R. Bellour *Le Livre des Autres*, ed. 10/18, 1978, p. 370.

<sup>2</sup> L'expression est de J. Courtés dans la revue *Ethnologie française*, n° 1-2, 1972, p. 26.

<sup>3</sup> Denise Paulme: *La Mère dévorante*, ed. Gallimard, Paris, 1976, p. 12.

<sup>4</sup> Voir Michèle Simonsen: *Le Conte populaire français*, éd. P.U.F., Paris, 1981, p. 35.

<sup>5</sup> Michèle Simonsen: même ouvrage cité, même page.

<sup>6</sup> G. Frazer: *Le Rameau d'or* (traduction française), tome 3, ed. R. Laffont, col. Bouquins, 1983, p. 34-36.

<sup>7</sup> G. Germain: *Genèse de l'Odyssée: le fantastique et le sacré*, Paris, P.U.F., 1954, p. 3.

<sup>8</sup> Revue *Hespéris*: tome I, 1ère année, 1er trimestre, ed. Larose 1921 (Paris).

<sup>9</sup> Voir D. Paulme: ouvrage déjà cité, p. 67.

## BIBLIOGRAPHIE

J. Courtés: «De la description à la spécificité du conte populaire merveilleux français» — dans la revue *Ethnologie française*, n° 1/2, 1972.

J. G. Frazer: *Le Rameau d'or*, vol. III, Col. Bouquins, 1983.

G. Germain: *Genèse de l'Odyssée*—le fantastique et le sacré. Paris, P.U.F., 1954.

M. Fortes: *Oedipe et Job dans les religions ouest-africaines*. Bibliothèque Repères, Name, 1974.

D. Paulme: *La Mère dévorante: essai sur la morphologie des contes africains*. Ed. Gallimard, 1976.

R. Bellour: *Le Livre des autres: entretiens*, col. 10/18, 1978, *Le Conte: pourquoi? comment?* (ouvrage collectif), ed. CNRS, 1984.

M. Soriano: *Les Contes de Perrault: culture savante et traditions populaires*. Col. Tel, Gallimard, 1977.

Catalogues de contes consultés:

R. Basset: *Nouveaux contes berbères*. Paris-Leroux, 1987.

F. V. Equilbecq: Le lièvre et le dioula (conte Haoussa) dans: *Essai sur la littérature merveilleuse des Noirs*, suivi des contes indigènes de l'Ouest africain», ed. Leroux, 1913.

A. Galland: *Les Mille et une Nuits*, tome I, col. Garnier-Flammarion, 1965.

J. Scelles-Millie: *Contes merveilleux d'Afrique du Nord*. Ed. Maisonneuve et Larose, 1972.

L'ENONCE ET L'ENONCIATION DANS  
LE CONTE POPULAIRE TURC

Je commencerai par réaffirmer une banalité que nous avons quelque peu oubliée. C'est que la littérature a toujours fait partie intégrante de la vie des hommes et que le conte populaire qui a satisfait, pendant des siècles et des siècles, au besoin que l'homme avait de la littérature, est d'abord et surtout un genre littéraire. Son caractère oral, opposé à cette forme relativement récente qu'est le conte écrit, ne devrait pas nous tromper. Pourtant, c'est en nous référant à cette forme récente que nous disons que le conte populaire n'est qu'une forme «impure» et «partielle». Ainsi, A. J. Greimas affirme que «le passage de la littérature orale à la littérature écrite est marqué par l'introduction du sujet de la narration dans le texte<sup>1</sup>, et soulignant par là «l'importance des structures de l'énonciation énoncée, propre au discours littéraire», s'opposant à «l'effacement de l'énonciateur (et de ses marques) dans le discours ethno littéraire»<sup>2</sup>, il estime que dans le cas de la littérature ethnique «le narrateur 'ignore' lui-même ce qu'il raconte», alors que dans le cas de la littérature écrite, «l'interprétation de la signification profonde du récit» peut être assumée «par l'auteur—sujet de la narration»<sup>3</sup>. C'est sans doute à cause de semblables considérations que nombre de chercheurs travaillent en général non pas sur le conte populaire lui-même, mais sur une sorte de résumé qu'ils en font en le réduisant à la succession logico-sémantique de ses séquences pour rejeter comme non-pertinent le texte qui le porte.

Toutefois, on ne peut s'empêcher de se demander quel critère peut nous autoriser à affirmer qu'un récit hautement littéraire commençant par les mots «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» est nécessairement plus complexe et plus complet qu'un conte populaire qui s'ouvre par les mots «Dans ces temps-là, alors que j'étais dans ma trois cent et unième année, nous allâmes à la chasse du lièvre qui n'est pas encore né, sous le buisson qui n'a pas encore poussé». On se demande, d'autre part, si cette distance qui est censée séparer le savoir du narrateur du texte littéraire moderne de l'«ignorance» du narrateur du texte ethnique ne constitue pas une différence de nature, mais de degré. Car, le structuralisme nous ayant habitués à ne pas privilégier le contenu pour ainsi dire conscient du texte

par rapport à celui qui s'y ajoute sans que le narrateur vise à une telle infiltration, il semble difficile d'avancer que le narrateur moderne sait tout du discours qu'il produit alors que le narrateur du conte populaire ne sait presque rien de la signification de ce qu'il raconte. Paul Zumthor montre bien que le doute est permis quand il écrit que les éléments d'une onomastique et d'une thématique provenant d'un passé lointain, «côte à côte avec les souvenirs bibliques, des bribes d'histoire antique, des connaissances scolaires atomisées, des fragments de discours folkloriques, constituent un savoir, une sorte de culture de base et de référence à partir de laquelle l'auteur, fût-il un chanteur analphabète, met en forme ses propres discours»<sup>4</sup>.

D'un autre côté, si, conformément aux exigences méthodologiques de la sémiotique littéraire, on fait abstraction de cet énonciateur extra-textuel qu'est l'auteur pour rester dans les limites du texte censé se suffire à lui-même, l'opposition introduite entre les deux littératures selon le «savoir» du narrateur cesse d'être pertinente: le narrateur de *Auberge Rouge*, et non pas Balzac, ne se sert que de son savoir-faire émissif pour transmettre la «narration par d'autres» d'une histoire dont il ne savait rien, tout comme le narrateur du conte populaire qui «reprend» le discours d'un autre; le narrateur de *Louis Lambert* avoue ne point comprendre les paroles énigmatiques qu'il nous rapporte et le narrateur du *Voyeur* ne se veut pas plus savant que n'importe quel narrateur de n'importe quel conte populaire.

Certes, le conte populaire n'est pas un produit individuel, mais il l'est en tant que «variante», et l'on peut avancer que, de ce point de vue, le statut du narrateur occurrenceiel d'un conte populaire donné n'est pas sans rappeler celui d'un Anouilh réécrivant *Antigone* ou d'un Tournier réécrivant *Robinson Crusoé*: dans l'un et l'autre cas, on y met inévitablement du «sien». De toute façon, même au cas où l'on considérerait comme négligeable le fait que tel conte populaire transforme le roi en paysan aisé et la capitale en village parce que son narrateur occurrenceiel ne connaissait que la vie rustique, l'absence d'un énonciateur individuel originel qui caractérise la littérature ethnique n'implique point celle des marques de l'énonciation dans l'énoncé, comme son statut de texte anonyme n'empêche pas le conte populaire d'être un texte. Or, toute analyse de texte littéraire, savant ou populaire, se doit de considérer son objet tant du point de vue énoncif que du point de vue énonciatif sous peine de rester partielle: coupé de ses racines énonciatives, l'énoncé du conte populaire—comme tout énoncé, d'ailleurs—ne serait qu'un objet répétant un autre objet, un texte sans intentionnalité dépourvu d'intérêt.

Si l'on envisage le problème du point de vue de la manifestation, on ne peut nier, dans le cas de la littérature écrite, l'existence d'un énonciateur donné sur le plan extra-textuel et celle d'un narrateur donné sur le plan intra-textuel; dans le cas de la littérature ethnique, au contraire, le narrateur peut changer indéfiniment et, se substituant en partie à l'énonciateur collectif, il apporte chaque fois une modification plus ou moins pertinente allant du contexte situationnel jusqu'à l'organisation et la signification du «texte». Autant dire que la différence fondamentale des deux littératures n'est pas de l'ordre de l'«être», mais du «devenir»: à l'opposé du texte écrit qui est

«clos» par définition, le texte oral reste doublement «ouvert»: antérieur à ses variantes, son statut est d'être «virtuel», et il n'accède à l'existence que sous forme de «variante». C'est dire que la variante, la forme tangible du «texte» oral, se présente à la fois comme «production» collective et comme «reproduction» individuelle tendant à se substituer à la première sans la «couvrir» entièrement.

La «textualisation» de la variante n'est indépendante ni des structures sémio-narrative et discursive, ni des variantes antérieures du conte qui la sous-tend, et l'on peut relever bien des constantes dans le processus de leur textualisation. En effet, loin de se confondre avec ce discours pour ainsi dire primitif qu'est le conte collectif, la variante ne manque jamais de signaler sa présence en même temps que sa distance par rapport à celui-ci: le narrateur occurrence affiche souvent sa position en avouant qu'il ne se souvient plus de la chanson que chantait le héros, en souhaitant avoir pour femme une jeune fille aussi belle que celle dont il raconte l'histoire ou en prononçant un jugement qui s'impose comme le fruit de la connaissance qu'il a de tout son répertoire: «Le plus jeune des fils, c'est toujours le plus courageux et le plus intelligent».

Or, cette distance apparemment irréductible qu'il affiche par rapport à l'univers narratif dont il rend compte, le sujet de la narration du conte populaire turc semble pourtant la nier dès le début en commençant par une sorte de récit introductif où il se présente non seulement comme sujet de la «narration», mais encore comme sujet de l'«action»: «Quand le temps était dans le temps et le crible dans la paille, quand le chameau était crieur public et quand je balançais mon père dans son berceau, il y avait un bouvier». Comme on le voit, il s'agit là de courts récits fantaisistes et autonomes, sans aucun rapport apparent avec le conte proprement dit qu'ils introduisent. «Ouverts» tout comme les contes qui les suivent, soumis à une sorte d'inter-textualité indéfinie, leur statut de «clichés séculaires» ne suffit pas à faire d'eux des récits fixés une fois pour toutes: ils dépendent chaque fois du savoir et du vouloir-faire du sujet de la narration de la variante.

Mais le récit introductif reste toujours aussi fonctionnel. En effet, le débrayage énonciatif explicite que le narrateur opère en commençant son histoire sans queue ni tête introduit bien un *non-je* (actant de l'énonciation énoncée), un *non-ici* (un *ailleurs* souvent problématique, difficile à situer) et un *non-maintenant* (ce *temps d'alors* classique, mais ici rejeté dans un passé par trop lointain). Or, le fait même d'avoir été introduit par un débrayage énonciatif tend à enlever au *temps d'alors* de l'histoire son ancienneté pourtant nettement indiquée par des termes comme «dans les temps très anciens» et largement suggérée par des faits trop fantastiques pour être actuels. Car, s'imposant à la fois en tant qu'actant de l'énonciation et en tant qu'actant de l'énoncé, le sujet de la narration rapproche subrepticement de ce *temps d'alors* énoncé le *non-maintenant* de l'instance de l'énonciation, qui, dans le contexte situationnel où se réalise la «variante», équivaut à un *maintenant* tout court. D'un autre côté, des énoncés tels que

«quand je balançais mon père dans son berceau», changeant la «postériorité» en «antériorité» et l'«antériorité» en «postériorité», donnent l'impression d'une sorte de marche à reculons et les énoncés tels que «le temps était dans le temps» semblent circonscrire le présent dans le passé et le passé dans le présent pour remplacer la linéarité irréversible du temps par une circularité susceptible d'accorder tout son droit à l'actualité.

Quant à l'espace où sont projetés les événements relatés, il semble relever à la fois d'*ici* et d'*ailleurs*, du *réel* et de l'*iréel* par cela même que les énoncés prenant en charge les faits apparemment familiers et actuels, rendus encore plus proches par la présence du «je» sujet de la narration y côtoient avec des énoncés qui prennent en charge des faits qui nous font croire à l'existence d'un monde à l'envers en confondant l'«humanité» et l'«animalité» («quand le cheval était boulanger»), en faisant de l'«inexistant» l'«existant» et de l'«avenir» le «présent» («nous allâmes à la chasse du lièvre qui n'est pas encore né, sous le buisson qui n'a pas encore poussé»). D'ailleurs, cette ambiguïté est suggérée dès le début par une formule introductive toujours présente dans le conte populaire turc: «Il était et il n'était pas une fois». Ainsi, l'énonciation nie la vérité de ce qu'elle énonce au moment même où elle l'instaure comme vraie, et, les faits ainsi introduits n'ayant droit à l'existence que dans et par le discours qu'il tient, le sujet de la narration les rejette dans une sorte d'*ailleurs* qui, du fait de sa double présence au monde de l'énonciation et à celui de l'énoncé, donne l'illusion de frôler cet *ici* familier où sont censés se trouver lui-même et ses narrataires.

De la sorte, le sujet de la narration se revêt lui-même d'un caractère double. Sujet *individuel* dans le contexte situationnel en tant qu'énonciateur concret s'adressant à des énonciataires concrets, il ne s'en définit pas moins comme un sujet *collectif*, puisque la narration qu'il prend en charge ne constitue qu'une des innombrables reprises d'un discours anonyme. Sujet *individuel* encore au niveau de l'énonciation énoncée, du fait de l'usage qu'il fait de la «première personne», il n'empêche que ce «je» qu'il assume est celui de tous et de personne. D'un autre côté, inversant l'ordre naturel des choses pour s'investir du rôle de père vis-à-vis de son propre père («quand je balançais mon père dans son berceau») et pour prolonger son existence à l'infini («alors que j'étais dans ma trois cent et unième année»), il instaure l'*antériorité* de son être par rapport au reste des hommes et sa *contemporanéité* à tous les événements du monde. Donc, mises à part les prémisses qui la fondent en droit, sa situation semble ne différer en rien de celle du narrateur-démiurge du récit dit réaliste.

Cependant, de même que sa position de sujet individuel lui est à tout moment disputée par son être de sujet collectif, de même l'emploi traditionnel qu'il fait du «parfait de non-constatation», ce mode spécifique du conte populaire turc, qui nécessairement renvoie au discours, par définition antérieur, d'un autre et qui, par conséquent, sous-entend un «on dit que» ou un «il apparaît que», le rejette de nouveau en dehors des événements relatés et en fait un sujet de narration substitutif, parodiant un autre qui, lui non

plus, n'est pas le narrateur premier. Ainsi, une fois de plus, l'énonciation se présente comme un va-et-vient continu entre l'affirmation et la négation, l'identité et l'anonymat, la présence et l'absence.

Le statut ambigu du sujet de la narration ne cesse pas d'être pertinent lorsque, tout d'un coup, celui-ci passe du récit introductif au récit proprement dit: «Dans les temps très anciens, il y avait un bouvier». Effectivement, bien qu'il s'agisse là d'un débrayage entraînant une disjonction évidente entre les deux parties du conte, le débrayage effectué est seulement partiel: l'entrée en scène du «bouvier» en tant que sujet pragmatique marque bien une disjonction actantielle, mais l'ancrage spatial reste problématique et l'emploi réitéré de «quand» dans le récit introductif nous empêche de conclure à une disjonction temporelle introduite par la déictique «dans les temps très anciens»: elle embrasse les deux récits à la fois. Etant donné, d'autre part, la contemporanéité, déjà posée, du sujet de la narration à tous les événements du monde, tout nous conduit à affirmer que les deux histoires relèvent d'un même univers diégétique. En effet, outre qu'il arrive au sujet de la narration de tenir dans l'histoire qu'il relate un rôle plus ou moins déterminant (par exemple, il est appelé à remplir la fonction d'adjuvant en raison de cinq pièces en or), outre qu'il tient souvent à préciser que, lui aussi, il était sur les lieux de l'événement, que les personnages dont il vient de raconter les exploits continuent à vivre encore «dans la félicité» ou même à transmettre à ses narrataires le «bonjour» que les héros leur ont souhaité en passant «hier» par les lieux de l'instance de l'énonciation, sa manière même de considérer les êtres, les objets et les événements du conte par rapport aux données spatio-temporelles de l'instance de l'énonciation nous prouve qu'il n'y a qu'une disjonction relative entre ces deux ensembles narratifs.

Ainsi, le sujet de la narration indique bien qu'il n'existait pas de machines à coudre à l'époque où se déroulait l'histoire relatée, mais il insinue par là même que le *maintenant* de l'instance de l'énonciation se situe sur le même niveau de réalité que cet *alors* lointain de l'énoncé; il dit bien que les dragons, en ces temps-là, pouvaient voler, mais, loin d'en faire les êtres surnaturels d'un monde autre, sans rapport avec celui où il prend place, il rapproche le *alors* du *maintenant* et les créatures des temps anciens de celles des temps plus proches en les situant sur un même axe d'évolution.

Enfin, qu'elles soient du type: «Leurs vœux étant ainsi réalisés, ils passèrent le reste de leur vie à manger et à boire dans la félicité. Et maintenant, c'est à nous de monter sur leur estrade», du type: «Lui et tous les siens mènent encore une vie joyeuse. Hier ils passaient par ici. Ils m'on dit de vous souhaiter à tous le bonjour» ou du type: «Eux (les personnages du conte), ils ont mangé, ils ont bu et ils sont allés là, et nous (le narrateur et les narrataires), nous avons mangé, nous avons bu et nous sommes venus ici», presque toutes les formules finales, dans les contes populaires turcs, semblent prolonger l'histoire relatée jusqu'au *maintenant* de l'énonciation avant de le clore sur elle-même. Mais, au même moment, elles en ouvrent les portes à ses narrataires: le passage récent des personnages toujours en

vie par le pays du narrateur et de ses narrataires, la volonté de ces derniers de venir s'installer sur l'«estrade» apparemment abandonnée par les premiers, tout y révèle un processus d'embrayage qui, joignant l'instance de l'énonciation à celle de l'énoncé et réduisant par là même la distance qui sépare leurs univers respectifs, clôt le récit non seulement sur lui-même, mais encore sur son narrateur et ses narrataires.

#### NOTES

<sup>1</sup> A. J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 209.

<sup>2</sup> A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 135.

<sup>3</sup> A. J. Greimas, *Op. cité*, p. 209.

<sup>4</sup> P. Zumthor, *L'écriture et la voix*, *Critique*, 394, Paris, mars 1980, pp. 236, 237.

## SEMANTIQUE DU CONTE MERVEILLEUX

C'est à partir d'un tout récent travail<sup>1</sup> que seront ici présentées, sous forme de résumé, quelques unes de nos hypothèses de recherche sur la sémantique du conte populaire merveilleux français, hypothèses qui se fondent sur tout le travail théorique et méthodologique réalisé par A. J. Greimas au cours de ces dernières années, sur les analyses, aussi et peut-être surtout, de C. Lévi-Strauss, auxquelles notre démarche est largement redevable. De ce point de vue, les propositions qui seront faites se veulent à la fois — si l'on peut dire — «greimassiennes», c'est-à-dire sémiotiques, mettant davantage l'accent sur les articulations syntaxiques (dans la ligne des apports proppiens), et, conjointement, «lévi-straussiennes», c'est-à-dire anthropologiques, plus soucieuses peut-être des contenus investis: pour rappeler ce double patronage, nous situerons nos réflexions sous le signe de l'anthropologie sémiotique.

Le matériau pris ici en compte et soumis à l'analyse est constitué par l'ensemble des contes populaires merveilleux français, avec toutes leurs versions attestées sinon toutes celles possibles. Ce corpus correspond, très exactement, pour le domaine français, à celui-là même, russe, de V. Propp, à savoir, dans la classification Aarne-Thompson, les n° 300 à 749 inclus. Ont été ainsi prises en considération des milliers de versions provenant des quatre coins de France, car il convient de postuler — au-delà des variations locales ou régionales — une certaine unité, une identité culturelle, sans laquelle un tel corpus n'aurait aucun sens, et l'analyse comparative effectuée, aucune valeur. Par contre, nous avons dû nous arrêter aux limites de la francophonie, ne disposant pas de l'outillage nécessaire à un comparatisme interculturel: restreinte, pour au moins de simples raisons pratiques, à l'univers socio-culturel français, une telle description des contes merveilleux — sous-jacente et préalable aux quelques propositions ici avancées — sera prise ultérieurement en considération dans une étude comparative de plus large envergure, que nous projetons étendue au moins au monde européen.

1. *Figure, thème et support syntaxique*

Comme le discours mythique, le conte merveilleux se caractérise au moins par la mise en oeuvre de ce que nous appelons en sémiotique la

composante figurative: rappelons, à ce propos, que nous définissons le figuratif comme tout contenu d'un langage — verbal ou non-verbal —, qui a un correspondant au plan de l'expression du monde naturel; inversement, le niveau dit thématique, donné comme plus profond dans le parcours génératif du discours, correspond à un investissement sémantique abstrait, de nature conceptuelle, n'ayant aucune attache avec l'univers du monde naturel: ainsi, par exemple, les thèmes de l'/amour/ et de la /bonté/, si fréquents dans nos contes merveilleux, ne sauraient être liés, de manière biunivoque, à tel ou tel comportement somatique (et donc, figuratif), comme en témoigne la grande variabilité des gestes que se choisissent les récits pour les exprimer; ce que confirme encore, à sa façon, le discours parabolique qui présente un même sens conceptuel sous des formes figuratives différentes. Corrélativement, le figuratif, lui aussi, n'est pas rattachable de manière biunivoque au thématique: on sait, par exemple, que le fait de laisser — au cours d'un repas — quelques restes au fond de son assiette après s'être servi, sera considéré en France comme une marque d'/impolitesse/, et en Equateur, comme signe de /politesse/; de même, une «grève» donnée, présentée par tous les journaux du matin, y donnera lieu à des interprétations thématiques variables, voire contradictoires: tout comme, encore, l'entrée des Soviétiques en Afghanistan a pu être présentée tant comme /libération/ que comme /invasion/.

Si l'on doit ainsi reconnaître l'autonomie des deux niveaux thématique et figuratif, il convient d'ajouter aussitôt que leurs rapports réciproques sont de caractère complémentaire, ou, plutôt, que si le thématique peut se dire en quelque sorte par lui seul, il n'en va point de même du figuratif. Dès qu'il apparaît dans un récit donné, le figuratif est comme nécessairement thématique: il est clair, en effet, comme nous avons pu le montrer ailleurs<sup>2</sup>, que le figuratif n'est jamais tourné sur lui-même (il n'aurait plus alors de sens), mais qu'il est toujours au service du thématique. C'est reconnaître ainsi la priorité du thématique sur le figuratif: dans l'organisation syntagmatique du discours, les figures du monde ne sont jamais que prétexte à l'affirmation renouvelée de systèmes de valeurs préalablement posés. En ce sens, on comprendra que A. J. Greimas ait cru devoir homologuer le rapport figuratif/thématique à celui de signifiant/signifié<sup>3</sup>, mais alors au risque d'oublier — comme il sera ici démontré — que si le sens est lié aux positions syntaxiques occupées par les figures, il est aussi fonction, simultanément, des relations paradigmatiques qu'elles entretiennent les unes par rapport aux autres.

Il convient, en effet, de préciser ici que, à la différence du niveau sémantique le plus profond, le thématique (en tant qu'investissement sémantique conceptuel) se caractérise par sa forme syntagmatique, ajustable donc, pour ainsi dire, à une structure syntaxique donnée (sémio-narrative ou discursive): pour reprendre nos exemples précédents, on devine que l'/amour/ et la /bonté/ sont évidemment sous-tendus, au niveau sémio-narratif, par une structure actantielle faisant intervenir sujets et objets. C'est dire qu'à ce point syntaxe et sémantique se conjoignent pour donner lieu à ce qu'on appellera alors, selon le plan retenu, le thématico-narratif ou le thématico-discursif. Et c'est, bien sûr, à ce double dispositif syntaxico-sémantique qu'il revient de prendre en charge les éléments figuratifs pour leur donner sens: on dira alors que les figures, mises en oeuvre dans une version d'un conte donné, sont sous-tendues par une forme thématico-narrative ou thématico-

-discursive, qui permet de les situer, les unes par rapport aux autres, sur l'axe syntagmatique.

En examinant les contes merveilleux, on s'aperçoit, en fait, que les figures peuvent entretenir entre elles non pas un seul type de rapport, mais bien deux. Le premier, le plus apparent aux yeux de l'analyste, est précisément celui de nature syntagmatique, dont on doit reconnaître qu'il correspond souvent à un schéma stéréotypé, de caractère socio-sémiotique. Soit, par exemple, dans ce corpus de contes, le cas du «filage»: nous avons là tout un ensemble de figures («fil», «fileuse», «filage», «fuseau», «quenouille», «rouet», etc.) qui, toutes, sont évidemment rattachables à une fonction syntaxique donnée, et surtout qui, toutes, occupent — chacune pour sa part — la même position syntaxique, quelle que soit par ailleurs l'exploitation contextuelle qui est faite de la configuration du «filage» dans les récits qui y ont recours. De même la configuration de l'«habillement» comportera toujours un /sujet d'état/ («habillé»), un /sujet de faire/ («habilleur») et un /objet/ («habit»).

A la différence de ces configurations («filage», «habillement») — où chaque figure se voit dévolue, une fois pour toutes, une position syntaxique donnée — d'autres ensembles de figures, au contraire, manifestent une autonomie, pour le moins relative, par rapport aux organisations syntaxiques: en ce dernier cas, chacune des figures constituantes jouera n'importe quel rôle syntaxique.

Dans nos contes merveilleux, on relève, par exemple, la récurrence de deux ensembles de figures, respectivement «noix»/«noisette»/«amande» et «soleil»/«lune»/«étoile». Soit la version (=v.) 29<sup>4</sup> de *Cendrillon* (conte-type 510 A) où il nous est dit que

«Petit Cendron était demeurée près de l'âtre. Elle ouvrit sa *noix*. Elle fut aussitôt revêtue d'une robe couleur des *étoiles*, avec chaussures, coiffure et bijoux assortis, et elle fut transportée aussitôt à l'église (...)

Ses deux soeurs parties, Petit Cendron ouvrit son *amande*. Elle apparut à la messe avec une toilette couleur de *lune* (...) Ce jour-là (...) Petit Cendron ouvrit sa *noisette*. Elle apparut avec un vêtement de *soleil*.

De ce passage, nous pouvons rapprocher un fragment de la v. 94 de *La recherche de l'époux disparu* (conte-type 425):

«Au bout de 15 ans, la femme ne voyait pas revenir son mari et elle s'en inquiétait. Elle alla trouver la *lune* pour lui demander où était son mari.

— Il va se marier avec une autre, lui dit la *lune*. Mais voici une *amande*. Va et écrase-la sur le portail de l'église quand la noce passera.

La femme prit la *noix* et alla trouver le *soleil*.

— Voici une *noisette*. Va et écrase-la sur le portail de l'église quand la noce passera».

(De l'amande est sortie «une très belle robe»; de la noix, «il en sortit une robe cent fois plus belle que la première»; de la noix «une robe mille fois plus belle qu'aucune robe dans le monde»).

Du point de vue de la syntaxe narrative, on notera que si «noix»/«noisette»/«amande» sont, dans les deux récits rapprochés, en position

d'objet/ (à titre de /contenant/), par contre «soleil»/«lune»/«étoile» sont tantôt liés à l'«objet» (dans la version de *Cendrillon*), tantôt en position de /sujet de faire/ (en tant que /donateur/ dans *La recherche de l'époux disparu*). Ailleurs, dans une version génoise de *La petite fille qui cherche ses frères* (conte-type 451), on voit par exemple le «soleil» — associé indirectement aux «étoiles» — en position de /sujet d'état/ (à titre de /bénéficiaire/), tandis que l'héroïne prendra la place vacante de /sujet de faire/:

«Après avoir cherché longtemps, (la fille) rencontra sur un petit pont une femme qui se berçait dans une coquille de *noisette*. Elle s'approcha d'elle.

— Voisine, belle voisine, ne sauriez-vous me dire ce que sont devenus mes frères qui sont grands et gros comme une ville? (...)

— De tes frères, je ne puis rien te dire; mais adresse-toi à mon compère le *Soleil*: lui qui va partout saura bien te dire quelque chose. D'ailleurs, voilà un sac de *noisettes*, elles te serviront sous peu».

(L'héroïne est accueillie au palais du Soleil par une jeune fille «habillée de blanc» à qui elle remet le sac de *noisettes*; elle reçoit alors l'assurance de n'être point dévorée par le Soleil comme il devrait normalement advenir).

«Vers le soir, le *Soleil* retourna et tout le palais parut s'incendier; les perles et l'or brillaient comme des *étoiles* (...) Le *Soleil* se mit à table avec sa compagne, il mangea et but et puis se reposa. Alors sa compagne lui dit:

— Voici des *noisettes* qu'envoie ta commère, en veux-tu?

— J'ai bien mangé, mais si elles sont belles...

Elle apporta le sac de *noisettes* et il les mangea toutes. Alors sa compagne lui dit:

— Ne mangerais-tu pas encore quelque chose?

— Non...

La jeune fille est appelée et le *Soleil* lui fit raconter son histoire. Attendi (...).

Du point de vue de cette structure simple qu'est le /don/, on voit ainsi que «soleil»/«lune»/«étoile», par exemple, sont capables d'occuper n'importe quelle fonction narrative.

De même en va-t-il au niveau de la syntaxe discursive. On constate, par exemple, que «noix»/«noisette»/«amande» peuvent figurer à titre d'acteur/ (comme il advient dans telle version des *Trois oranges* (conte-type 408) où «noix»/«noisette»/«oeuf» servent à la spatialisation du /donateur/ et de son /faire/:

«Ce fut en vain que, pendant plusieurs jours, il chercha quelqu'un qui pût lui indiquer où se trouvaient les trois belles oranges. Il finit par trouver une petite femme qui se berçait dans une coque d'*oeuf* et qui lui dit (...)

Ecoutant les conseils de la petite femme, il se remit en voyage (...) A bout de forces, il arriva à un certain endroit où se trouvait une autre petite femme qui se berçait dans une coquille de *noix* et qui lui dit (...)

Ayant usé les trois paires de bottes (...), il trouva une troisième petite femme qui se berçait dans une coquille de *noisette*.

Dans le même sens, on relèvera aussi, par exemple, que le caractère /céleste/ — dégagé non seulement de «soleil»/«étoiles», mais aussi de bien d'autres figures — s'associe, les cas échéant, non plus seulement aux acteurs (comme dans les fragments de récits, ci-dessus convoqués), mais, tout aussi bien, à l'espace (que les personnages sont amenés à parcourir), voire même au temps (par exemple dans telle ou telle version bretonne de *La fiancée substituée* — conte-type 403 — ou l'héroïne doit affronter les «Danseurs de nuit» par «un beau clair de lune»).

En constatant ainsi que, aux deux niveaux narratif et discursif, certains groupes de figures peuvent répartir différemment leurs unités constituantes par rapport aux fonctions syntaxiques, nous sommes alors à même de suggérer ici la possibilité d'établir un tableau général des transformations, qui tiendrait compte non seulement de tous les cas attestés mais aussi de tous ceux possibles. Par rapport aux célèbres transformations lévi-straussiennes, basées le plus souvent sur un jeu d'oppositions sémantiques plus ou moins corrélées les unes aux autres, nous apportons maintenant un correctif non négligeable, en introduisant constamment un invariant syntaxique (situé soit au plan sémio-narratif, soit au niveau discursif) qui sert de point de comparaison et en fonction duquel se règle, en définitive, le système des transformations.

## 2. Catégorisation figurative et catégorisation thématique

Si chaque figure de ces ensembles récurrents — «soleil»/«lune»/«étoile» ou «noix»/«noisette»/«amande» — est susceptible de jouer n'importe quel rôle syntaxique, par contre, du point de vue sémantique, elle semble entretenir, avec d'autres, des relations paradigmatiques bien précises, relations qui peuvent être ressaisies et organisées sous forme d'un véritable code figuratif.

Dès le début de l'enquête, on constate des phénomènes de duplication/triplication. Avec les «robes de soleil, de lune et d'étoile», avec les «noix»/«noisette»/«amande», nous n'avons pas de simple répétition: les figures, qui vont ainsi trois par trois, sont à la fois distinctes et apparentées; compte tenu de tout l'univers du conte merveilleux français, la triade «soleil»/«lune»/«étoile» relève du /céleste/, tandis que celle de «noix»/«noisette»/«amande» est à rattacher au /terrestre/. Si l'on tient compte de ce que les figures «soleil»/«lune»/«étoile», tout comme, parallèlement, celles de «noix»/«noisette»/«amande», peuvent être distribuées, syntagmatiquement parlant, dans un ordre variable, on voit que l'important, dans la duplication/triplication, n'est pas la disposition syntagmatique en forme, si souvent signalée par les folkloristes, de gradation, mais bien plutôt la multiplicité même des figures: le recours dans une version donnée à plusieurs contenants («noix»/«noisette»/«amande») comme à plusieurs contenus («robes de soleil, de lune et d'étoile»), permet chaque fois d'instaurer et/ou de reconnaître la présence d'une isotopie (ici celles du /céleste/ et du /terrestre/) pour l'établissement de laquelle, rappelons-le, deux unités au moins sont indispensables.

Si l'on fait maintenant abstraction — toujours du point de vue sémantique — de la distribution syntagmatique des traits figuratifs en forme d'isotopie, il reste possible d'organiser les catégories figuratives en jeu et de les structurer selon un code dont on devine qu'il est au moins coextensif au discours mythique: pour ne retenir que le cas du /céleste/, ce sont curieusement les mêmes figures — si fréquentes dans le conte populaire merveilleux français — que l'on retrouve par exemple dans le livre de l'Apocalypse:

«Un signe grandiose apparut dans le ciel: c'est une femme! Le soleil l'enveloppe, la lune est sous ses pieds et douze étoiles couronnent sa tête» (chap. 12, v. 1).

Comme dans ce texte chétien, nos traditions populaires rattachent souvent, elles aussi, le /céleste/ au /féminin/. Bien entendu, à ces figures du /céleste/, s'opposent alors celles du /terrestre/ et, tout aussi fréquentes sinon plus, celles de l'aquatique/.

Ce qui nous semble caractériser le conte populaire merveilleux français, c'est au moins le fait que ce code figuratif — qui prend en charge les rapports paradigmatiques entre figures — se voit opposé au code thématique qui, lui, organise les relations syntagmatiques en s'appuyant sur des formes syntaxiques déterminées.

Soit, par exemple, l'opposition «robe de soleil, de lune, d'étoile» vs «peau d'âne», à laquelle est parfois substituée celle de «très belles robes» vs «haillons»: au plan des catégories sous-jacentes, cette articulation correspond, dans le premier cas, à l'opposition céleste/aquatique (l'«âne» étant associé, dans notre corpus, au /bas/ et, plus précisément, à l'«eau»), et, dans le second, au couple beau/laid ou riche/pauvre. Cette homologation — /céleste/, /beau/ et /riche/ d'une part, et /aquatique/, /laid/ et /pauvre/ d'autre part — qui caractérise par exemple *Cendrillon* et *Peau d'âne*, ne s'impose pas toujours: qu'il nous suffise de citer la v. 11 de *La fiancée substituée* (conte-type 403) où le Drac, «roi des eaux» (donc lié à l'aquatique/) est associé à la /richesse/. Dans le même sens, on relèvera que si les «cendres» (dans *Cendrillon* et dans d'autres contes) sont parfois remplacées par la /saleté/, il n'y a, en fait, aucun lien de nécessité entre celle-ci et celles-là: figurativement parlant, les «cendres» n'ont rien à voir avec la /saleté/: on note d'ailleurs qu'elles étaient souvent employées pour la /propreté/, en particulier pour la «lessive».

Ces quelques observations nous invitent à bien voir que l'opposition céleste/aquatique, par exemple, relève d'un catégorisation figurative qui sous-tend un découpage du monde en unités discrètes, opposable selon des pôles d'appartenance, essentiellement spatiaux en l'occurrence. D'une toute autre nature sont les couples beau/laid ou riche/pauvre, qui sont le fruit, eux, d'une catégorisation thématique, procédure située tantôt au plan esthétique (beau/laid), tantôt à celui économique (riche/pauvre), tantôt au plan moral (bon/méchant) comme il advient en particulier en bien des récits des *Fées* (conte-type 480 — telle la v. 29:

«Elle était belle et très bonne. Sa soeur, par contre, était très mauvaise» où la /bonté/ de l'héroïne lui fait avoir une «étoile» au front, tandis que la /méchanceté/ de sa soeur est sanctionnée par l'octroi d'une «queue

d'âne» (ou par le don de produire, à chaque parole prononcée, des «cra-pauds» ou des «serpents»).

On notera alors que si nos contes merveilleux font appel—par le biais de la catégorisation figurative—à un découpage classificateur du monde, ils visent surtout à le surdéterminer au plan thématique, en recourant en particulier à la procédure d'appréciation vs dépréciation qui est explicitable en termes d'organisations modales. Citons, en ce sens, un fragment de la v. 32 de *Cendrillon*:

«...de ces deux filles, il y en avait une qu'on l'aimait beaucoup plus que l'autre. Celle qu'on aimait le plus, on l'appelait la *Jolie*, et l'autre on l'appelait la *Laide* (...) Voilà qu'un jour que c'était celle qu'on appelait la *Laide* qui gardait, il lui apparut une dame (...) Et elle quitta la jeune fille comme ça. Et le soir, la jeune fille, en rentrant ses bêtes, en passant sur le pont, elle regarda en l'air et il lui tombe une belle *étoile* au front (...)

—Notre homme, notre homme, viens voir notre *Laide*!

Au même instant, elle va pour lui arracher l'*étoile*, mais ce fut en vain. Au plus il voulait l'enlever, au plus elle était *belle* (...)

Alors, le soir, en rentrant, en passant sur le pont, elle regarde en l'air. A l'instant, il lui tombe une *queue d'âne* qui se plante à son front (...)

—Notre homme, notre homme viens voir notre *Jolie*!

On la fait rentrer pour que les gens la voient pas. On se met à lui couper la *queue d'âne*, mais au plus on la coupait pour l'arracher, au plus elle devenait longue, elle lui arrivait aux pieds. On lui mit un voile pour la cacher qui la couvrait toute, des pieds à la tête (...)

Et le jour du mariage, il y allèrent tous, mais celle qui s'appelait la *Jolie*, avec sa *queue d'âne* et ses poux et ses puces, fut la risée de tous les invités de la noce».

A la lecture de ces passages, on aura évidemment remarqué que la catégorisation thématique (ici de type esthétique) est à ce point importante qu'elle sert directement à la dénomination même des deux jeunes filles: la «*Jolie*» vs la «*Laide*». On aura aussi relevé que l'«*étoile*» est qualifiée de «*belle*», ce qui permet ensuite au conteur de reprendre cet adjectif—si nous ne faisons pas d'erreur d'interprétation—pour l'héroïne elle-même:

Au plus il voulait l'enlever, au plus elle était *belle* (...)

Du coup, même si cela n'est pas explicite, il faut entendre que la «*queue d'âne*» est /laide/ (au point «qu'on la fait rentrer pour que les gens la voient pas» et qu'elle «fut la risée de tous les invités de la noce»).

De même que—comme il a été dit précédemment—les «*cendres*» ne sauraient se définir, hors contexte, en terme de /saleté/ (puisqu'il peut même servir à la /propreté/), de même, ici, l'«*étoile*» ou la «*queue d'âne*» ne sont, en elles-mêmes, ni /belles/ ni /laides/. C'est seulement la mise en contexte qui assigne à l'une et l'autre figure une valeur esthétique, appréciative pour ce qui est de l'«*étoile*», dépréciative avec l'«*âne*». C'est dire ainsi par là—mais ceci n'est pas propre à cette seule version—que la catégorisation thématique surdétermine le plus souvent la catégorisation figurative. De ce point de vue, nous reconnaissons, en ce récit des *Fées*,

comme une sorte de désémantisation: même si, à la différence d'autres versions, les figures de l'«*étoile*» et de l'«*âne*» se maintiennent, elles sont comme «banalisées», intégrées qu'elles sont dans un dispositif axiologique (en l'occurrence: beau/laid) qui fait oublier jusqu'à leur relation d'opposition sur le plan proprement figuratif: le syntagmatique prend ainsi manifestement le pas sur le paradigmatique, et ce d'autant plus que, du point de vue de l'analyste, le jeu des oppositions figuratives n'est décelable qu'en procédant à une exploration comparative transtextuelle.

Pour souligner mieux encore la distinction reconnue entre catégorisation thématique et catégorisation figurative, qu'il nous soit permis de l'illustrer par un contre-exemple. Pour la description de *Cendrillon*, en tant que conte-type et donc considéré comme univers de discours, nous avons proposé jadis—dans notre *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*<sup>5</sup>—une articulation de deux catégories croisées: élévation vs humiliation et richesse vs pauvreté; il s'agit là d'une sorte de modèle narratif fondamental, dont on peut dire aujourd'hui qu'il est apte à rendre compte de la structure thématique-narrative de ce récit (pour le seul corpus français), mais non, à vrai dire, de la totalité du discours qu'il prétendait alors subsumer. Comme nous l'avait fait alors remarquer M.-L. Tenèze (bien connue pour ses travaux sur le conte populaire merveilleux français), les «*robes de soleil, de lune et d'«étoile*», par exemple, ne sont guère réductibles au thème de la /richesse/ ou à celui de l'/élévation/. Aujourd'hui plus que hier, nous sommes convaincu de la justesse de ses réticences face à une analyse qui laissait ainsi de côté bien des éléments sémantiques. De ce point de vue, la relecture<sup>6</sup> que nous avons faite récemment de *Cendrillon*, apporte un indispensable complément d'interprétation: point n'est même besoin, désormais, de reverser ce surplus de sens que donnent «*soleil*»/«*lune*»/«*étoile*» ou «*noix*»/«*noisette*»/«*amande*», au compte de l'esthétique ou de la stylistique, comme l'on fait si souvent jusqu'ici bien des folkloristes. Il est clair maintenant, en effet, que ces «détails» («*soleil*»/«*lune*»/«*étoile*» ou «*noix*»/«*noisette*»/«*amande*»), loin d'être gratuits, fruit du hasard ou de l'enjolivement, sont en fait justiciables, sémiotiquement parlant, d'un autre type d'organisation, de caractère paradigmatique, que les narratologues reconnus risquent fort d'oublier, et qui rend compte, pour une bonne part, de la densité sémantique de nos traditions populaires.

### 3. Le code figuratif comme code du mythique

Nous voici donc conviés à examiner de plus près le jeu des relations paradigmatiques entre figures, relations—indifféremment intratextuelles ou transtextuelles—dont nous avons dit qu'elles sont organisables sous la forme d'un code figuratif. Dans l'ensemble des contes populaires merveilleux français, on relève bon nombre de figures récurrentes entre lesquelles se dégagent spontanément des relations d'opposition absolument incontestables. A partir de «*soleil*»/«*lune*»/«*étoile*» et de «*fontaine*»/«*rivière*»/«*puits*», on décèle tout de suite le couple céleste/aquatique: de même l'opposition fréquente «*blanc*»/«*noir*» s'homologue-t-elle aisément au couple lumineux/sombre si souvent présent dans ce corpus sous des expressions figuratives

variables; de même encore, l'opposition brillant/mat peut rendre compte en partie de la mise en relation de figures telles que l'«étoile» — précisément interprétée, dans telle version, par les parents de la jeune fille qui en est la bénéficiaire, comme simple «brillant» — et, d'autre part, l'«âne», les «poux», les «souris» et les «cendres», dont le gris est toujours /mat/.

Conformément à la pratique lévi-straussienne, on procèdera alors à des homologations d'oppositions figuratives, telle celle de «blanc» vs «noir» et «jour» vs «nuit», ou de «lune» vs «rivière» et «soleil» vs «étang». Dans la première paire d'oppositions (blanc/noir et jour/nuit), la catégorie figurative commune sera dénommée /clair/ vs /obscur/, ce qui laisse naturellement en suspens d'autres traits, tel celui de la temporalité sous-jacente à jour/nuit; dans la seconde paire (lune/rivière et soleil/étang), le trait commun s'articulera comme /céleste/ vs /aquatique/, ce qui ne prendra pas en compte, évidemment, l'opposition dynamique/statique sous-jacente à «rivière» vs «étang». En ces rapprochements, on peut faire un pas de plus et — compte tenu de ce que, dans le conte populaire merveilleux français, le /clair/ fait partie de l'espace /céleste/, tout comme /l'obscur/ est une des caractéristiques du monde /aquatique/ — reconnaître que les quatre couples d'oppositions (blanc/noir, jour/nuit, lune/rivière, soleil/étang) sont finalement subsumables (dans cet ensemble de contes donnés, et pas nécessairement en d'autres corpus) par une seule catégorie figurative, désignée ici arbitrairement comme /haut/ vs /bas/.

On est ainsi amené à reconnaître une assez grande distance entre le code figuratif, articulable en catégories figuratives homologables les unes aux autres (ce qui permet la cohérence du discours), et les figures qui en délimitent les entrecroisements. Ainsi, l'«étoile» se définira au moins par ses aspects /brillant/, /lumineux/ et /céleste/; de même, le «feu», un des quatre éléments de la nature, n'est pas — dans ce corpus — une figure simple: il y comporte au moins les deux traits de /lumineux/ et de /brûlant/. En poursuivant l'analyse, on constate ainsi que chaque figure est composée, le plus souvent, de plusieurs traits figuratifs, comme rassemblés en paquets: on comprend alors qu'elle soit exploitée différemment, le cas échéant, dans les univers socio-culturels qui y ont recours, ou même à l'intérieur de chacun d'eux. Inversement, un même ensemble de traits figuratifs sera éventuellement pris en charge, selon les cultures, par des unités figuratives manifestées différentes: il ne saurait, en effet, y avoir équivalence ni, *a fortiori*, identité, entre une combinaison donnée de traits figuratifs et la figure du monde qu'un univers culturel sélectionne pour la représenter: l'ensemble /céleste/ + /brillant/ + /lumineux/ peut correspondre, par exemple, à l'«étoile», mais ne saurait suffire à sa définition figurative exhaustive, applicable qu'il est sûrement, en même temps, à d'autres figures plus ou moins voisines. En ce sens, on distinguera donc soigneusement le code figuratif lui-même des unités découpées dans le monde naturel et choisies par une culture pour le réaliser. Comme l'écrivait jadis A. J. Greimas,

«le même code peut donc rendre compte de plusieurs univers mythologiques comparables, mais manifestés de manière différente; il constitue ainsi, à condition d'être bien construit, un modèle général qui fonde le comparatisme mythologique lui-même»<sup>7</sup>.

Si l'on accepte cette hypothèse sur l'existence d'un code figuratif sous-jacent, on doit évidemment admettre qu'il déborde l'univers mythologique particulier, qu'il s'identifie, en fait, au «mythique». Dans cette perspective, on considérera qu'une mythologie donnée — telle celle celtique, comme le pensent d'aucuns à propos de certains de nos contes merveilleux, ou celle gréco-latine qui semble généralement la plus proche, comme cela a été partiellement démontré<sup>8</sup>, de nos récits traditionnels — n'est finalement qu'une des manifestations possibles (sous forme d'unités figuratives complexes distinctes) d'un code figuratif de portée beaucoup plus générale, sinon universelle.

Bien entendu, un tel code figuratif n'a évidemment en lui-même, donc intrinsèquement parlant, rien de «mythologique»: il est plutôt ce à partir de quoi se façonnent, entre autres, les mythologies. Comme on peut le prévoir, ce code est tout à fait susceptible de se retrouver en bien des formes de discours qui manipulent du figuratif, aussi bien dans les sémiotiques verbales (récits, contes, légendes, etc.) que non-verbales (dans les arts plastiques, par exemple), y provoquant alors, comme effet de sens, la dimension dite «mythique».

En opposant l'organisation paradigmatique de figures à celle de type syntagmatique, on est en droit d'avancer une sorte de typologie élémentaire des discours, qui distinguerait ceux de caractère «mythique» et ceux de nature «rationnelle»: on voit, par exemple, toute la différence qu'il peut y avoir entre la distribution paradigmatique des figures du /céleste/ dans le conte populaire merveilleux français et celle, de forme syntagmatique, que l'on retrouvera dans un ouvrage d'astronomie: les mêmes figures — «soleil», «lune», «étoile» — apparaissent dans l'un et l'autre cas, mais selon des relations bien différentes. Bien entendu, le «mythique» et le «rationnel» ne sont que des pôles rarement repérables comme tels à l'état pur. Dans un discours donné, en effet, les rapports paradigmatiques et syntagmatiques entre figures ne sont généralement pas exclusifs les uns des autres: si le conte merveilleux — et c'est sans doute précisément ce qui justifie son traditionnel qualificatif — conserve ici ou là, ne serait-ce qu'à l'état de traces, quelques empreintes du code figuratif, le récit mythique comporte, inversement, au moins un minimum de narrativité, d'organisation syntaxique, les relations paradigmatiques entre figures n'étant le plus souvent saisissables que sur la base de distributions syntagmatiques données.

Au terme d'un parcours tout à fait différent quant à son objet premier, nous rejoignons ainsi, de manière assez imprévue, l'hypothèse bien connue de R. Jakobson, selon laquelle le «poétique» — partiellement équivalent à ce que nous dénommons ici «mythique» — correspondrait à la projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique. Bien entendu, à la différence du «poétique» — qui fait jouer les rapports paradigmatiques, simultanément et en corrélation, sur les deux plans du signifiant et du signifié — le «mythique», lui, ne connaît pas le plan de l'expression, seulement celui du contenu. Dans cette perspective, on pourrait alors opposer la thématization — comme prise en charge de l'organisation syntagmatique de figures — à ce que nous appellerions, faute de mieux, la «mythisation» qui assure leur mise en rapport paradigmatique et dont on peut légitimement penser qu'elle est assimilable

tout simplement à la «connotation» que R. Barthes annonçait justement comme définie par la paradigmatique<sup>9</sup>.

En reconnaissant que le code figuratif n'existe — dans le corpus français des contes merveilleux — qu'à l'état de traces, que, le plus souvent, il n'est décelable qu'à la suite d'une multitude de rapprochements transtextuels, on risque de voir une telle entreprise comparative contestée dans ses objectifs, voire considérée comme totalement arbitraire, précisément dans la mesure où elle semble prélever dans le matériau, grâce à la seule procédure d'extraction, cela seul — un peu ténu, en l'occurrence, il est vrai — qui va dans le sens de sa démonstration: c'est d'ailleurs à ce titre, compte tenu de ce que les figures rapprochées sont, en fait, disséminées dans le discours, que A. J. Greimas a proposé de parler en ce cas d'isotopies «diffuses»<sup>10</sup>, par opposition aux isotopies «compactes» qui ne requièrent point la procédure d'extraction.

En réponse à une telle objection sur l'arbitraire de l'extraction, qu'il nous suffise de rappeler au moins que bien des versions de nos contes merveilleux disposent, pour ainsi dire, d'une procédure d'embrayage de la dimension mythique, à savoir le recours à la duplication ou à triplication: en y faisant appel à des figures différentes («soleil»/«lune»/«étoile»; «noix»/«noisette»/«amande»), elles cherchent manifestement à établir des isotopies que, dans un premier temps de notre recherche, nous considérons intuitivement comme «connotatives», mais que nous préférons aujourd'hui qualifier de «mythiques».

En faisant appel encore à une autre terminologie, on pourrait se demander — ainsi que nous y avons fait récemment allusion<sup>11</sup> — si tout le jeu des oppositions figuratives paradigmatiques dans le conte merveilleux n'équivaut pas, tout simplement, à un processus de symbolisation: nombre de figures ou de configurations correspondraient alors à autant de cristallisations sociolectales de réseaux figuratifs paradigmatiques sous-jacents: par où s'expliqueraient mieux, peut-être, les ressemblances/différences constatées, par exemple, entre le matériau folklorique français et les données d'univers mythologiques avoisinants, les cristallisations du code figuratif — sous forme de telle ou telle figure du monde — variant le plus souvent d'un monde socio-culturel à l'autre.

Il convient d'ajouter enfin, en forme conclusive et tout spécialement à l'attention des folkloristes, que le code figuratif dégagé des récits merveilleux n'est point l'apanage exclusif de ces contes populaires, plus, que les figures choisies pour le manifester se retrouvent équivalamment, dans une forme souvent moins narrativisée, aussi bien dans les rites, les coutumes ou, plus largement, dans la totalité des pratiques dites folkloriques. Ainsi l'opposition céleste/terrestre s'exprime, par exemple, dans le cas de la «noisette» (dont il faut ici rappeler qu'elle est traditionnellement liée, chez nous, à la fécondité du sol et, par-delà, à celle de la femme) que l'amoureux rend à sa bien-aimée, après y avoir gravé une «étoile», pour qu'elle la porte ensuite, accrochée à sa ceinture. Sans multiplier les exemples — ils pourraient être ici fort nombreux — mentionnons encore cette coutume vaudoise, recueillie par P. Sébillot, relative au rite de «consultation» pratiquée jadis par les jeunes filles pour savoir qui sera leur futur mari:

«Il faut, la veille de Noël, à *minuit*, descendre de son lit, en posant à *terre*, le pied gauche le premier, et si la *lune brille*, aller à un carrefour et dire:

*Lune*, ô ma tant belle lune,  
Toi qui connais ma fortune  
Oh! fais-moi voir en rêvant  
Qui j'aurai pour mon amant!

On récite la même formulette en se rendant entre onze heures et *minuit* à reculons, du côté de *l'égoût du toit*<sup>12</sup>.

Telle quelle est décrite, cette pratique présente, pêle-mêle, plusieurs oppositions figuratives sous-jacentes, telles celles de (jour)/nuit, brillant/(mat), céleste/terrestre, terrestre/aquatique («égoût du toit»), horizontalité («lit», «carrefour»)/verticalité («descendre», «poser»), etc. nous ne nous éloignons pas ici des contes merveilleux qui font appel, eux aussi, à ces mêmes figures.

De ces quelques observations et d'une multitude d'autres possibles, on retiendra qu'un même univers sémantique, en l'occurrence de nature figurative, s'exprime sous des formes variables, comme en témoigne la panoplie des traditions populaires: ce n'est point un hasard si ce que l'on appelle communément «folklore» recouvre, en définitive, presque tous les aspects de la vie humaine d'un groupe socio-culturel donné, à un moment historiquement déterminé, aspects de la vie humaine qu'on classe — comme sous forme de «genres» — sous les dénominations de «récits» («contes» et «légendes»), de «croyances», de «coutumes», de «rites», etc., et qui vont jusqu'à inclure la «danse», le «mobilier», l'«habitat», l'«outillage», etc.

L'hypothèse ici avancée sur la dimension «mythique» (ou «connotative» ou même «symbolique»), correspond au désir de mettre à jour une signification de niveau profond, indépendamment de tous ces différents «objets» folkloriques qui lui servent occasionnellement de support et dont la totalité paraît bien circonscrire un univers sémantique homogène.

Nul n'ignore que C. Lévi-Strauss — notre première source de réflexion<sup>13</sup> — a eu recours, pour l'interprétation des mythes amérindiens, à toutes ces données — dites annexes — que sont les croyances, les rituels et autres pratiques coutumières: c'est justement pour ce caractère apparemment hétérogène que la procédure comparative englobante de C. Lévi-Strauss a été, ici ou là, fortement contestée. En postulant — et en tentant de démontrer — l'existence d'un univers «mythique» unique, d'une dimension «mythique» (ou «poétique») coextensive à l'ensemble des données relevant de «genres» différents, on pourrait, semble-t-il, lever cette difficulté et justifier une utilisation plus large de tout le matériau que nous offrent les traditions populaires.

C'est dans cette perspective, dans le prolongement de notre thèse d'Etat, que nous envisageons d'élargir nos recherches sémantiques, au delà du seul conte merveilleux jusqu'ici seul pris en considération, à l'ensemble des pratiques folkloriques, pour lequel, nous postulons à un plan sous-jacent, l'existence d'un seul univers de signification, cohérent et homogène.

- <sup>1</sup> Courtés, *Le conte populaire: poétique et mythologie*, Paris, P.U.F., 1986, 254 p.
- <sup>2</sup> J. Courtés, «Contre-note» à F. Rastier, «Le développement du concept d'isotopie», *Actes Sémiotiques—Documents*, GRSL (EHESS/CNRS), III, 29, 1981, p. 37-47.
- <sup>3</sup> A. J. Greimas, «De la figurativité», *Actes Sémiotiques—Bulletin*, VI, 26, juin 1983, p. 50.
- <sup>4</sup> La numérotation des versions est ici celle qui a été adoptée par P. Delarue et M.-L. Tenèze dans *Le conte populaire français*, tome II, Paris, Maisonneuve et Larose, 1964, qui donne les références précises des récits retenus.
- <sup>5</sup> Aux éditions Hachette, 3<sup>e</sup> ed., 1980, p. 109-138.
- <sup>6</sup> J. Courtés, *Le conte populaire: poétique et mythologie*, Paris, P.U.F., 1986, 254 p.
- <sup>7</sup> *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 197.
- <sup>8</sup> J. Courtés, *Le conte populaire: poétique et mythologie*, Paris, P.U.F. 1986, 254 p.
- <sup>9</sup> «Rhétorique de l'image», *Communications*, 4, 1964, p. 50.
- <sup>10</sup> «De la figurativité», *Actes sémiotiques—Bulletin*, VI, juin 1983, p. 50.
- <sup>11</sup> J. Courtés, «Figures, code figuratif et symbolisation», *Actes sémiotiques—Bulletin*, VI, 26 juin 1983, p.44-47.
- <sup>12</sup> *Le folklore de France*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1968, tome I, p. 50.
- <sup>13</sup> V. J. Courtés, *Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique*, Paris, Mame, 1973, 190 p.

## UNE LECTURE D'UN CONTE LITTÉRAIRE: LA FICELLE de MAUPASSANT \*

### 0. Préliminaires

On ne s'étendra pas ici sur les différents points théoriques et méthodologiques qui sous-tendent cette analyse de *La Ficelle*. La notion de champ lexical a donné lieu, depuis une douzaine d'années, à de multiples applications<sup>1</sup>: sur le plan du texte, le champ lexical s'entend comme un ensemble de termes (lexèmes) ayant en commun une même caractéristique sémantique, appelée «sème» dans la terminologie linguistique. Monter les champs lexicaux, comme on dit dans les classes élémentaires, revient à dégager les thèmes d'un texte sans courir le risque de perdre celui-ci de vue. L'hypothèse, faut-il le préciser, est que dans tout texte sensé se manifeste un (premier?) niveau de cohérence dans le choix même des unités du lexique.

D'un point de vue tout à fait global, la narrativité peut se définir comme l'ensemble des transformations qui constituent un texte depuis la situation initiale jusqu'à la situation finale. Les concepts essentiels de l'analyse narrative (transformation, état, actant, objet de valeur, programme narratif, compétence, performance...) ont donné lieu à une présentation pratique dans le précédent volume des Colloques d'Albi<sup>2</sup>. L'étude du fonctionnement narratif d'un texte s'appuie constamment à la fois sur les résultats de l'analyse lexicale (montage des champs lexicaux) et sur le découpage du discours en séquences. Ce dernier repose sur le repérage des principales disjonctions ou changements qui permettent de localiser les articulations cruciales du texte: changement d'espace, changement de temps, changement d'acteurs, changement de niveau énonciatif marqué par les formes verbales et les variations du savoir.

Voilà pour la sémiotique. Et la pragmatique, c'est-à-dire, dans le cas présent, le conte de Maupassant en tant qu'objet de communication entre le narrateur et le narrataire, c'est-à-dire le récepteur-lecteur? En fait, la pragmatique n'est pas indépendante de la sémiotique. Si la seconde doit

\* Voir p. 117.

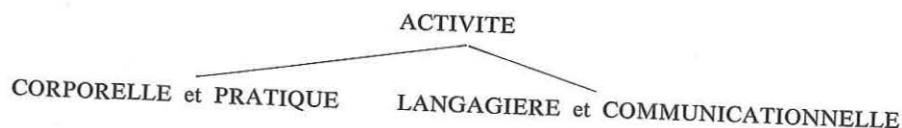
répondre à la question: comment le texte signifie? la première est confrontée à la question: pour qui signifie le discours? Autrement dit, en produisant du sens, le texte construit un lecteur, si bien que comprendre un texte, c'est reconstruire le rôle de lecteur tel qu'ils s'inscrit dans le discours, c'est-à-dire le texte dont le narrataire-lecteur est devenu un acteur. Dans *La Ficelle*, l'analyse pragmatique consistera, grâce en particulier à l'étude des temps verbaux, à montrer comment se construit la compétence du narrataire (lecteur), comment se mettent en place des systèmes concurrents de valeurs, comment s'organisent les points de vue et parcours cognitifs des différents sujets mis en scène dans le discours.

### 1. Montage des champs lexicaux

Vu l'étendue du texte, on se contentera d'une étude extensive des principaux champs lexicaux. L'exhaustivité ne sera donc recherchée ni du côté des ensembles (champs), ni du côté des inventaires (contenu des listes). Comme l'étude de la segmentation prendra en compte l'espace, le temps et les acteurs, le champ lexical du cadre situationnel (spatialité, temporalité) présent dans tout texte, ne sera pas retenu ici.

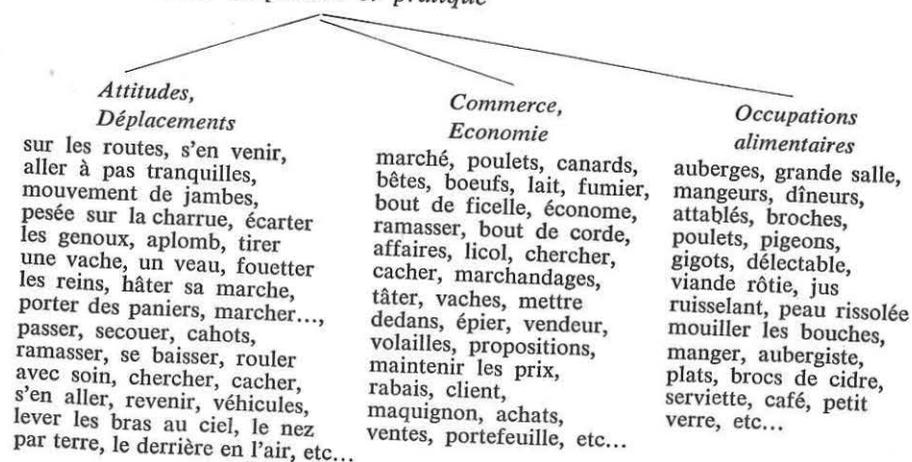
#### 1.1. Champ de l'activité

Ce premier grand ensemble lexical se subdivise en deux grands sous-ensembles:



Le premier sous-champ se subdivise à son tour en trois sous-ensembles:

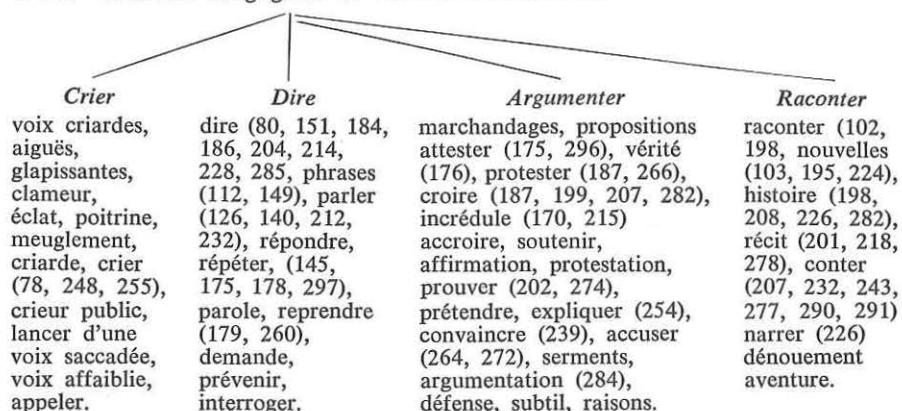
#### 1.1.1. Activité corporelle et pratique



Le sous-champ de l'activité corporelle et pratique occupe en gros le premier tiers du conte; il ne disparaît pas dans la suite, mais cesse d'être dominant. Il forme en quelque sorte le thème ou point de départ du discours, au sens de support de l'information, à partir duquel va se constituer le commentaire, ou information proprement dite. Il se subdivise en trois-ensembles—a) attitudes, déplacements, b) commerce, économie, c) occupations alimentaires—qui forment, tour à tour, le vocabulaire dominant de cette première séquence. Il s'agit en somme des trois activités principales d'un jour de marché.

Le deuxième sous-champ peut se subdiviser en quatre sous-ensembles:

#### 1.1.2. Activité langagière et communicationnelle

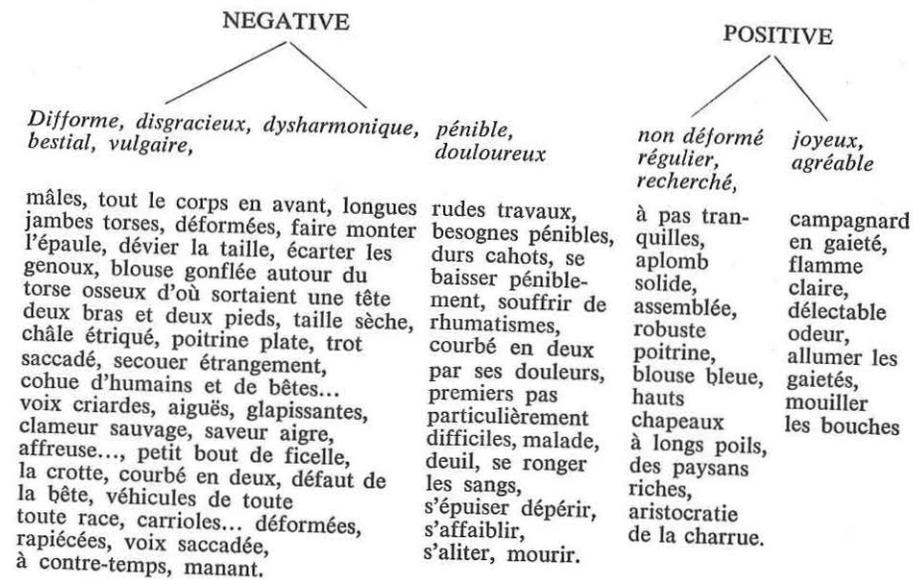


Le premier sous-ensemble—crier—se trouve dans la continuité du sous-champ précédent: le cri est une activité communicationnelle d'ordre physique; aussi ce vocabulaire se range-t-il encore dans le premier tiers du conte. Par ce mode de communication élémentaire sont confondus les «humains» et les «bêtes» à travers une «clameur continue et sauvage». Aux cris viennent d'ailleurs s'ajouter les odeurs («sentir, fumier, saveur aigre... humaine et bestiale»). Une communication sensorielle précède dans le conte la communication langagière. Les trois sous-ensembles suivants—dire, argumenter, raconter—qui caractérisent l'activité proprement langagière, se développent surtout à partir du deuxième tiers du texte. Ils correspondent respectivement à trois types de discours: le discours d'exposition, le discours narratif. Les deux derniers s'appliquent à des démarches de pensée spécifique dont devra rendre compte l'analyse sémiopragmatique; le premier joue le rôle auxiliaire d'introduit de discours, il assure le contact entre narrateur et narrataire. Il faut préciser que dans le dernier tiers du texte, le champ du raconter tend à se transformer en champ du racontage.

Les attitudes communicationnelles, comme les attitudes physiques, sont fréquemment soumises à évaluation, aussi convient-il de prévoir un champ lexical de l'évaluation, avec la double dimension de la valeur physique et de la valeur morale.

Dans chacun des deux cas, le texte invite à distinguer entre diverses valeurs positives et diverses valeurs négatives.

### 1.2.1. Valeur physique

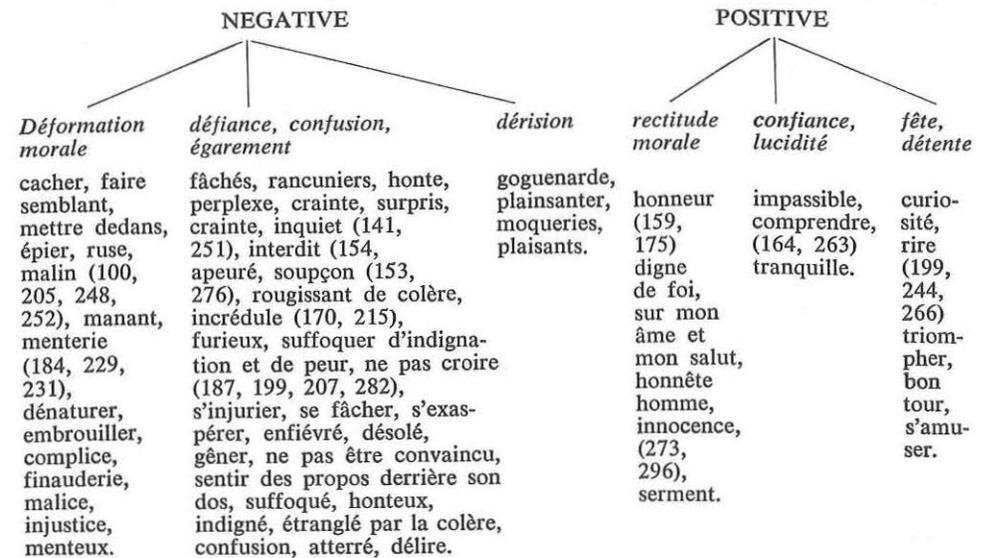


Dans le sous-champ négatif de la valeur physique, la difformité ou déformation physique tient une place importante. S'y ajoutent à l'évidence d'autres types de déformation: d'où le titre multiforme du premier sous-ensemble.

La bestialité est associée à la difformité dès la deuxième phrase du conte, pour être évoquée de nouveau avec précision dans la dernière phrase du premier paragraphe. Ce vocabulaire se distribue, presque exclusivement, dans le premier tiers du texte. Celui du second sous-ensemble de la valeur physique négative, le *pénible* et le *douloureux*, apparaît aux deux extrémités du texte, mais avec une intensité supérieure à la fin.

Non seulement le texte est avare de termes faisant contrepoids à la déformation physique, mais la plupart d'entre eux font encore ressortir la valeur négative. Les «pas tranquilles» réfèrent à une démarche animale; l'«aplomb solide» est en quelque sorte le résultat de toutes les distorsions décrites et l'«assemblée» — terme qui signifie d'après le Petit Robert: «Réunion des membres d'un corps constitué ou d'un groupe de personnes, régulièrement convoquées — «désigne ironiquement une cohue étrangement organisée.» «L'aristocratie de la charrue» appelle un commentaire du même ordre. A la douleur et à la peine, les plaisirs de la table apportent, dans la scène de l'auberge, une contrepartie positive. On verra, en analysant le champ suivant que la fin du conte comporte un autre type de divertissement.

### 1.2.2. Valeur morale



Alors que le vocabulaire de la valeur physique occupe le début du conte, celui de la valeur morale occupe plutôt les deux derniers tiers. «Moral» est pris ici dans un sens très général et ne concerne pas seulement ce qui est conforme à la morale, mais aussi ce qui est relatif à l'esprit, à la pensée (opposé à matériel, physique). Comme dans le premier cas, l'aspect négatif est largement prépondérant. L'honneur, les serments, l'innocence sont affirmés sans être reconnus. Deux nuances sémantiques permettent de classer en deux sous-ensembles la plupart des lexèmes relatifs à la valeur morale négative: la déformation morale que comportent les activités ou comportements désignés (cachez, faire semblant... ruse, malin, menterie...), la difficulté relationnelle ou communicationnelle impliquée dans les attitudes décrites (fâché, rancunier, honte... interdit... incrédule...). Quant aux termes relatifs au divertissement, ils peuvent se ranger dans la valeur négative ou positive selon que domine l'idée de dérision ou de détente ou selon qu'on se réfère à la victime ou à l'agent de ce type d'activité.

### 1.3. Champ sémantique de «La Ficelle» et champ métaphorique du fil, de La Ficelle et de La Corde

#### 1.3.1. Champ sémantique de «La Ficelle»

A l'issue de l'analyse lexicale, le moment est venu de se demander quelle peut être la signification donnée au lexème «ficelle» par le conte de Maupassant considéré encore sur le plan du lexique. Dans un premier temps on reconstruira le champ sémantique de ce lexème à partir des données du texte. Le champ sémantique s'entend comme l'ensemble des acceptions (sémèmes) que peut recevoir un mot, c'est-à-dire sa polysémie. Comme dans le conte, «ficelle» alterne pour le même référent avec «corde» (51, 169, 211)

on se donnera pour point de départ les définitions de ces deux termes proposées par le petit Robert, en ne retenant que ce qui concerne le texte:

*Ficelle.* 1° corde mince. Ficelle de coton... Bout de ficelle. Lier, attacher avec des ficelles. 2° Spécialt. les ficelles qui font mouvoir les marionnettes. V. Fil. fig. Celui qui tire les ficelles: ceui qu'on ne voit pas et qui fait agir les autres... Par ext. (1841) Artifice caché... La ficelle est un peu grosse (cf. C'est cousu de fil blanc) 3° Adj. (1792) (vieilli). Malin, retors. Méfiez-vous, il est très ficelle!

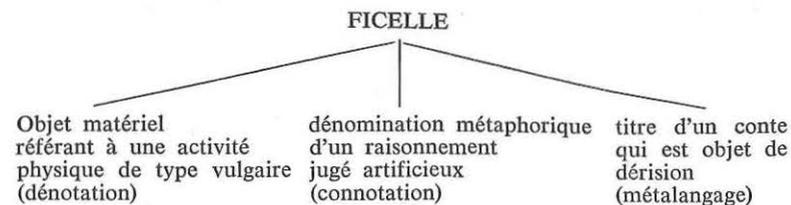
*Corde.* A. sens général. Réunion de brins d'une matière textile tordus ensemble... V. ficelle... corde pour lier. V. lien... attacher très serré avec une corde... Corde pour mener un chien (V. Laisse), un animal de trait (V. Licou)... Corde qui sert à frapper. V. Fouet.

B. (emplois spéciaux). 1° corde servant à envoyer des projectiles... avoir plus d'une, plusieurs cordes à son arc... 2° Lien que l'on passe autour du cou de qqn pour le pendre... Homme de sac et de corde: filou...

Explicitement ou implicitement, le conte exploite une partie notable des acceptions précédentes, en les spécifiant par le contexte, c'est-à-dire les réseaux sémantiques, tels qu'on a essayé de les restituer plus haut. C'est ainsi que «la Ficelle» est d'abord un objet matériel (le 1° du dictionnaire), «un (petit) bout de ficelle» (47, 59) ou un «morceau de corde mince» (51). En tant que tel, ce lexème entre dans le sous-champ de l'activité pratique et plus particulièrement de l'économie, comme le précise le co-texte: «économe en vrai Normand, [il] pensa que tout était bon à ramasser qui peut servir» (48). Il entre également dans le sous-champ de la valeur physique négative et plus particulièrement du *vulgaire*, comme le précise encore le co-texte: «être vu ainsi, par son ennemi, cherchant dans la crotte un bout de ficelle» (58). Plus loin, cet aspect de «l'objet» (180) est mis en évidence par le contraste avec le portefeuille que s'attend à voir Monsieur le Maire: «Et, fouillant au fond de sa poche, il en retira le petit bout de corde» (169); le maire parle d'ailleurs de «fil» (173).

«La Ficelle» est ensuite un objet mental, un «artifice caché», comme dit le dictionnaire dans le 2°. En fait, il s'agit dans le conte d'un objet de discours, une explication inventée pour en faire accroire à quelqu'un; dans le passage suivant, le mot «ficelle» employé avec toute l'ironie de l'ambiguïté, a pour antécédent le groupe de mots «expliquer l'affaire». «Il se mit à expliquer l'affaire. Un maquignon de Montivilliers lui cria: — Allons, allons, vieille pratique, je la connais, ta ficelle! (254-257). La combinaison du sens concret et du sens abstrait de «ficelle» ou de «fil», c'est-à-dire la métaphore, est explicitée, deux lignes plus loin, dans le commentaire de «l'autre», par l'emploi précisément métaphorique du verbe «embrouiller»: «Y'en a un qui trouve et y en a un qui r'porte. Ni vu ni connu, je t'embrouille!» Dès lors notre lexème se range simultanément dans le champ de l'activité communicationnelle, à côté de «raisons» ou d'«argumentation» et dans celui de la valeur morale négative, à côté de «ruse» ou «malin». Enfin, mis entre guillemets tout à la fin du conte, «la Ficelle» est devenue le titre du conte composé par Maître Hauchecorne et à ce titre rentre de plein droit dans le sous-ensemble du *raconter*, ou mieux du *racontage*: «Les plaisants maintenant lui faisaient conter «la Ficelle» pour s'amuser» (290).

Le lexème «ficelle» traverse donc, grâce à sa polysémie, l'ensemble des champs et sous-champs lexicaux. Le champ sémantique qu'il tire du texte peut se résumer de la manière suivante.



### 1.3.2. Champ métaphorique du fil, de la ficelle et de la corde

Les sèmes virtuels de ces trois lexèmes investissent le texte dans son entier pour former un vaste réseau métaphorique dont l'importance est soulignée par le titre même du conte. La compréhension de l'intrigue narrée repose pour une large part sur toute une série d'images évoquées par le terme «ficelle» ou ses substituts directs, «fil» et «corde»; de telles images sont ou bien créées par le texte (bout de corde ou de ficelle comme symbole d'avarice sordide), ou bien contenues dans la tradition linguistique (ficelle comme symbole d'artifice) ou bien encore lisibles dans l'étymologie («perplexe» < perplexus «embrouillé», de plectere «tisser»; «expliquer» signifie encore «déplier, dérouler» au XVI<sup>e</sup> siècle; «compliquer» < complicate «plier, rouler ensemble», etc...). Tout se passe comme si l'argumentation du héros, ses déplacements, son destin en somme, étaient réglés par une logique inscrite dans les significations potentielles de «ficelle» et de ses synonymes. Sans doute le sens n'est-il par alors construit selon les normes grammaticales dites rationnelles; les verbes «étrangler» (269) et «suffoquer» (183) ne sont pas mis directement en rapport syntaxique avec le nom «corde». On pourrait peut-être parler de l'inconscient de l'écriture, ou bien, sans faire de jeu de mot, de l'écriture de l'inconscient. Les éléments significatifs sont présents, mais ne paraissent pas construits entre eux; ils attendent du récepteur du texte, si toutefois il désire comprendre, de réaliser le travail de construction. En fait, à y regarder de près, les traces de syntaxe ne manquent pas: dans le syntagme «étranglé par la confusion» (269-70), le complément de cause a pour synonyme possible, «embrouillement» (Petit Robert), interprétation confirmée en fin de phrase par une expression reliée plus directement au sémantisme de ficelle, «un bon tour». Le «licol» (55), objet de litige entre les deux ennemis, ne fonctionne-t-il pas symboliquement dès la phrase suivante pour «prendre» et tenir lié le héros, sous l'espèce ou l'apparence sensible d'«une sorte de honte». Le même type de syntaxe peut se déceler au niveau textuel: si le nom de Hauchecorne (malgré l'orthographe) destine son détenteur à être mené par un licol ou tiré «au bout d'une corde», il le prédispose plus particulièrement à remuer la tête — tout comme le maire (170) — en signe de dénégation ou de protestation: or, la protestation est le propre de Maître Hauchecorne (187, 201, 266, 279).

La proposition de lecture qui vient d'être faite repose sur une hypothèse qui accorde aux métaphores, notamment à celles de «la vie quotidienne» un

rôle fondamental dans les mécanismes de compréhension. «Notre système conceptuel ordinaire, affirment G. Lakoff et M. Johnson, qui nous sert à penser et à agir, est de nature fondamentalement métaphorique»; et plus loin: «Les valeurs les plus fondamentales d'une culture sont cohérentes avec la structure métaphorique de ses concepts les plus fondamentaux»<sup>3</sup>. Dès lors, le titre du conte, «La Ficelle» apparaît comme la métaphore de l'aventure tout entière et de la manière dont celle-ci est narrée, c'est-à-dire de l'énonciation. Caractéristique est, de ce point de vue, la dernière phrase: «répétant: — Une tite ficelle... une tite ficelle... t'nez, la voilà, m'sieu le Maire»: l'argument n'est plus dans le dit, mais dans le dire («répétant»), «dans le délire» en forme rythmique de déroulement.

Reste maintenant à reconstruire ce champ métaphorique<sup>4</sup>.

#### METAPHORE DE LA FICELLE

1. Valeur d'attachement, de prise	2. Valeur de prestige	3. Valeur d'usage	4. Valeur de dérision
au bout d'une corde (16), attachée (39), licol (55), être pris (57), liées par les pattes (74), étranglé (269).	un petit dessin de fil blanc (12), chapeaux à longs poils (33).	un petit bout de ficelle (47), morceau de corde mince (51), bourrelier (53), bout de corde (211).	un bout de ficelle (58), un petit bout de corde (169), fil (173).
5. Valeur de déformation, embrouillement	6. Valeur d'enroulement de rotation	7. Valeur littéraire	
torses (5), perplexe (68), 192), ta ficelle (256), embrouiller (262), complice (265), compliqué (283)	autour de Goderville (1), rouler (52), roula (106), roulement (111), entourer (196), tournée expliquer (254), un bon tour (276).	raconter l'histoire de la ficelle (198), dénouement (277), l'histoire de la ficelle (282), conter «la Ficelle» (296), délire (296) au sens poétique du terme (?).	

## 2. Segmentation du conte

### 2.1. Segmentation selon l'espace

Les indications spatiales permettent d'établir un premier balisage du discours. On distinguera entre celles qui indiquent les changements de lieu pour le ou les personnages principaux et celles qui redoublent les premières ou se contentent d'énumérer des lieux sans que le discours y fixe les personnages: seules les premières seront retenues pour la segmentation.

1) «Sur toutes les routes autour de Goderville... s'en venaient vers le bourg» (1-2).

2) «Sur la place de Goderville» (31)... venait d'arriver à Goderville et il se dirigeait vers la place» (46).

3) «La place se dépeupla... dans les auberges... Chez Jourdain» (81-84).

4) «Accompagner à la mairie (139)... il suivit le brigadier. Le maire l'attendait» (147-148).

5) «A sa sortie de la mairie» (195)... il se mit en route» (209)... tout le long du chemin... Il se mit en tournée» (225)... il fit une tournée dans le village de Bréauté (213)... sur les routes (233)... au cabaret (233)... à la sortie de l'église» (234).

6) «Il se rendit au marché de Goderville» (241).

7) «Dans l'auberge de Jourdain» (253).

8) «Il rentra chez lui» (269).

Spatialement parlant, huit séquences se dégagent, caractérisées par des lieux où arrivent et séjournent les principaux personnages du conte. La séquence 5 fait exception: il n'y a plus, en quelque sorte, d'unité de lieu pour une scène donnée: les lieux défilent et se dévident au rythme de la «tournée». C'est le lieu de l'errance, du «chemin» et des «routes». Les deux avant-dernières étapes, au marché de Goderville et dans l'auberge de Jourdain, font aussi partie de la tournée. Toutefois le récit les focalise de deux manières, par leur récurrence—elles réitérent les lieux des séquences 2 et 3 et suggèrent l'enroulement—et par les événements, notamment les dialogues, qui s'y déroulent. Ceci reconnu, il reste possible de regrouper les huit séquences en deux macroséquences ou épisodes:

1—l'épisode du marché de Goderville (1 à 4) ou lieu du conte proprement dit.

2—l'épisode de «l'histoire de la ficelle» (5 à 8) ou lieu du «conte dans le conte».

### 2.2. Segmentation selon le temps

Pour rendre compte de l'organisation générale du discours par le temps, on ne retiendra que les notations à pleine valeur chronologique, à l'exclusion des termes indiquant la pure successivité comme «puis», «alors», «quand», «venir de», «aussitôt», «enfin», etc... Comme l'ensemble des autres marqueurs, les marqueurs temporels n'interviennent pas toujours exactement en début de séquence.

1) «C'était jour de marché» (3).

2) «L'angélus sonnait midi» (81).

3) «La nuit vint» (209).

4) «Le lendemain, vers une une heure de l'après-midi» (217).

5) «Le mardi de l'autre semaine» (241).

6) «Vers la fin de décembre» (294).

7) «Dans les premiers jours de janvier» (295).

Le repérage temporel du discours est sensiblement différent du repérage spatial. La scène de la marche vers le bourg et la scène du marché proprement dite sont temporellement fondues, de même que la scène de l'auberge et celle de la mairie, qui déborde sur la rue où l'interrogatoire se continue. La perte du portefeuille, la mise en accusation de maître Hauchecorne et ses protestations sont intégrées à l'épisode du marché dont elles sont une sorte de continuation naturelle: l'ensemble de ces événements répartis en trois séquences temporelles—la matinée, l'après-midi, la nuit—occupent

la première journée. Le récit aurait pu s'arrêter là, ou presque, avec la maladie du héros qui ne demandait, comme à la fin du conte, qu'à le miner rapidement. A ce premier épisode, temporellement bien délimité, succède un deuxième épisode, occupant les quatre dernières séquences, qui est dû à un retournement objectif de la situation, la remise du portefeuille. Il est rempli tout entier par la suite de «l'histoire de la ficelle», réplique amplifiée de la première partie, malgré le changement factuel intervenu. En réservant à la première journée près de trois quarts du texte (1-217), alors que la suite, qui couvre plus de six mois (de la saison où les blés et les verts—les pâturages—sont encore sur pied, jusqu'aux premiers jours de janvier) ne dispose que d'un peu plus d'un quart (218-294), le narrateur joue librement avec le temps, qu'il dilate d'abord pour le contracter ensuite<sup>5</sup>. A ce changement de perspective temporelle on peut associer l'interprétation suivante: la construction patiente des mentalités, au cours de la première journée, triomphe sans coup férir d'un rebondissement de situation et déploie logiquement ses conséquences à échéances chronologiquement déterminées: «Le mardi de l'autre semaine», «vers la fin de décembre», «dans les premiers jours de l'année». Un calendrier<sup>6</sup>, absent du premier épisode—on ne sait pas d'abord que le marché a lieu le mardi—est mis en place, qui joue successivement sur les divisions du temps en jours, semaines, mois et années.

### 2.3. Segmentation selon les acteurs

Les disjonctions actérielles (changements d'acteurs) constituent un troisième critère de segmentation discursive. Au niveau le plus général, la progression du conte se marque par le passage progressif d'un héros collectif à un héros individuel. Dans ce cadre global, on peut distinguer les séquences suivantes.

1) Une séquence où prédomine un héros collectif, nommé, anaphorisé, catégorisé de différentes façons (1-30): «les paysans et leurs femmes» (2), «les mâles» (3), «les uns» (16), «leurs femmes» (17), «une foule» (31), «tout cela» (41), «la foule» (65), «les paysans» (66), «les femmes» (72), «se dépeupla» (81), «mangeurs» (85), «dîneurs» (91), «toute l'aristocratie» (98), «tout le monde» (107), «habitants de Goderville» (114).

Dans cette séquence interviennent des individus anonymes, comme «deux hommes... et une femme» (29), «un campagnard» (38), «un client» (79), qui sont des éléments représentatifs de l'acteur collectif. De la même manière, le client, «Maît'Anthime» n'est nommé, avec l'accent normand que pour faire couleur locale. «Maît'» Jourdain, aubergiste et maquignon est un notable qui symbolise par son métier la vie collective.

Nous nous résumerons en disant qu'un même personnage, présenté par le discours comme collectif, est joué par différents acteurs complémentaires.

A l'intérieur de cette grande séquence s'insèrent deux micro-séquences caractérisées par l'entrée d'acteurs individuels dans le discours:

a. la micro-séquence de Maître Hauchecorne et Maître Malandin (45-65).

b. la micro-séquence du crieur public et de Maître Fortuné Houlbrèque (106-123).

a) la micro-séquence de Maître Hauchecorne et Maître Malandin met en scène, non pas deux individus anonymes, mais deux individus singuliers, identifiés par leur nom propre, leur familial correctement transcrit, «maître» —et non sous sa forme populaire, «mait», comme dans le cas de l'acteur collectif—, leur lieu de résidence ou profession: «Maître Hauchecorne, de Bréauté» et Maître Malandin, le bourrelier». De plus ils ont la singularité d'être «ennemis» (58). Cette micro-séquence est délimitée, non seulement par des disjonctions actérielles (DA), mais aussi par des disjonctions temporelles (DT) et spatiales (DS):

(54) «Maître Hauchecorne, de Bréauté (DA) venait d'arriver (DT) à Goderville (DS), et il se dirigeait vers la place (DS).

Les démarqueurs spatio-temporels ne fonctionnent ici que relativement à l'acteur individuel principal, Maître Hauchecorne; du point de vue de l'ensemble de la chaîne discursive et du personnage collectif, ce sont de simples reprises.

b) La micro-séquence du crieur public et de Maître Fortuné Houlbrèque, comporte un acteur présent et un acteur absent. Le premier, posé comme principal par le discours, puisqu'il est pris en compte dans les deux disjonctions actérielles, n'est pas un individu singulier au même titre que les deux acteurs de la micro-séquence précédente. C'est un individu «public», comme son nom l'indique, désigné d'abord métonymiquement par le roulement du tambour qui précède et autorise sa parole. Sa voix est dépersonnalisée, («d'une voix saccadée...») et sa dernière désignation, «l'homme», le verse dans l'anonymat. Sa fonction de «crieur» le met en accord avec l'ambiance sonore du marché: ses cris font écho aux «voix criardes» et à la «clameur» de la «foule». L'acteur absent de la scène, par contre, est introduit dans le discours comme un individu singulier: «Maître Fortuné Houlbrèque, de Manneville»; le prénom, «Fortuné», met en relation, formellement du moins, l'acteur avec un objet, singulier lui aussi, le «portefeuille en cuir noir contenant cinq cent francs et des papiers d'affaires». Un autre objet singulier, «un petit bout de ficelle», contribuait à assurer lui aussi l'autonomie de la micro-séquence précédente. Les deux objets sont textuellement mis en relation par un double contrat:

objet sans valeur	vs	objet de valeur
trouvaille (59)	"	objet «perdu» (116).

Un contraste analogue rapproche deux rôles symétriques, tous deux identifiés comme individus singuliers:

«Maître Hauchecorne, de Bréauté	vs	«Maître Fortuné Houlbrèque, de Manneville»
qui a trouvé un objet		qui a perdu un objet

Une observation plus précise du texte montre que les deux rôles sont inscrits dans chacun des deux passages: dans le second, le «trouveur» —si l'on peut dire— est désigné par «on (est prié)»; dans le premier, le «perdeur» —si l'on peut dire aussi— est présupposé par le verbe «prit» (51)—il ne ramassa pas, il prit—et par le substantif «trouvaille» (59). Les deux micro-

séquences individuelles sont donc mises en parallèle par le discours dans la séquence collective. La deuxième, en outre, peut être considérée comme une transition avant la grande séquence où domine un acteur individuel: en effet, l'acteur principal qui la caractérise, «le crieur public» n'est pas un individu singulier et l'acteur collectif reste omniprésent («Tout le monde fut debout»); mais l'acteur absent est parfaitement individualisé et un autre acteur, censé être éventuellement présent, qui reste encore indéfini, «on», va occuper la scène, dans l'imaginaire collectif, jusqu'à la fin du conte.

Relevons les disjonctions actérielles de cette séquence:

(106) «Tout à coup (DT) *le tambour* (DA) roula dans la cour, devant la maison (DS)» (123) «Puis (DT) *l'homme* (DA) s'en alla (DS)».

2) Une séquence où prédomine un héros individuel, Maître Hauchecorne, (130-299) tour à tour confronté à des acteurs qui donnent leur spécificité à chacune des sous-séquences.

a) Les sous-séquences du brigadier de gendarmerie (130-147) et du maire disjoignent le héros du groupe social ou acteur collectif pour le conjindre à une personnalité officielle. Outre les démarcations actérielles, temporelles et spatiales faciles à repérer, qui permettent de délimiter chacun de ces sous-ensembles, une marque énonciative, l'emploi progressif du dialogue, assure l'autonomie du passage. Etant donné que le brigadier est un agent qui obéit aux ordres du maire, on peut considérer que le héros est confronté à un seul personnage représentant l'autorité officielle.

b) La sous-séquence de confrontation entre le héros et un acteur collectif, à la fois uniforme et diversifié, occupe le dernier tiers du texte (195-299), englobant la micro-séquence de Marius Paumelle (217-223). L'autonomie actérielle de cette séquence est assurée par l'uniformité des désignations concernant les interlocuteurs du héros. L'emploi très fréquent du pronom «on» (199, 204, 238, 263, 282, 285, 291) a pour effet de confondre les différents personnages et d'en faire l'émanation de l'acteur collectif, du groupe social dans sa totalité. Les désignations plus précises, mais anonymes, comme «un fermier de Criquetot», «un maquignon de Montvilliers», se veulent représentatives, socialement et spatialement, de l'ensemble de la communauté («de tout le monde» (214) à qui Maître Hauchecorne veut «dire son aventure». En multipliant l'emploi du quantifiant «tout» (200, 214, 216, 232, 266), en opposant le statut des auditeurs («Il allait... arrêtant ses connaissances (200)... Il arrêtrait des inconnus (235)), en variant les lieux de parole et le volume des auditoires («en route» (209), «dans le village de la Bréauté» (214), «au cabaret» (233), etc...) le discours construit et parachève l'acteur collectif.

Un objet, qui n'est plus matériel mais cognitif, «l'aventure», ou «l'histoire de la ficelle», ou tout simplement «La Ficelle» donne enfin à toute la séquence une incontestable unité.

c) La micro-séquence de Marius Paumelle (217-223) suspend, sans l'interrompre, la séquence de confrontation entre le héros et l'acteur collectif.

Ce passage se démarque du précédent non seulement par une disjonction actérielle, mais aussi par des disjonctions temporelle et spatiale:

(217) «Le lendemain, vers une heure (DT), Marius Paumelle (DA)...

(219) cultivateur à Ymauville (DS).

Il se démarque du suivant par une disjonction actérielle, le retour en scène de Maître Hauchecorne et par un parallélisme syntaxique: le retour à la séquence englobante se marque par une reprise littérale de la formule initiale: «La nouvelle s'était répandue (195)»/«La nouvelle se répandit» (224). Il va sans dire que l'objet «portefeuille» contribue à renforcer l'autonomie de cette micro-séquence.

#### 2.4. Segmentation selon la distribution des temps grammaticaux

L'emploi des temps verbaux détermine trois niveaux énonciatifs: la description qui est marquée par l'imparfait, le récit qui est marqué par le passé simple, et le dialogue qui est marqué par les temps du discours direct. Le discours fait appel à chacun de ces niveaux qui, par leur combinaison, donnent au conte une organisation séquentielle propre:

1) Une séquence descriptive à l'imparfait (1-46)

2) Une séquence narrative au passé simple (47-66)

3) Une séquence descriptive à l'imparfait (67-105) divisée en deux par un bref segment narratif au passé simple (81-83). Les paroles rapportées à la ligne 80 constituent plutôt une citation qu'un dialogue.

4) Une longue séquence à dominante narrative qui s'étend sur près des deux tiers du texte (106-299) et au sein de laquelle viennent s'insérer un certain nombre de micro-séquences d'un autre niveau énonciatif.

a) Une micro-séquence de discours rapporté en discours direct (114-122) correspondant à l'annonce du crieur public.

b) Une micro-séquence dialoguée (151-186) correspondant à l'interrogatoire du maire, précédée de fragments dialogués dans la sous-séquence du brigadier.

c) Des micro-séquences descriptives parsemant la séquence narrative, notamment (200-208), (228-240), (282-293). La sous-séquence de Marius Paumelle (217-223) fait partie de ces dernières.

d) De très courtes micro-séquences dialoguées, souvent limitées à une réplique (205, 228-231, 248, 285, 298) illustrant la confrontation entre le héros et les représentants de l'acteur collectif. Une seule se développe sur trois répliques (256-262).

On constate qu'en gros le descriptif réfère à l'acteur collectif et que le narratif réfère à l'acteur individuel.

## 2.5. *Segmentation selon la distribution du savoir*

Dans les trois premières séquences dégagées selon le critère des temps grammaticaux un savoir est directement transmis par le narrateur implicite au narrataire-lecteur. Dans la dernière grande séquence où s'imbriquent unités événementielles, unités descriptives et unités dialoguées, la communication cognitive se complexifie: outre la relation première narrateur → narrataire, s'instaure une relation seconde acteur individuel ↔ acteur collectif, chacun étant tour à tour destinataire ou destinataire cognitif. Un même événement, la perte ou le report du portefeuille, donne lieu à un savoir individuel et un savoir social. Le discours marque cette différenciation du savoir par la reprise de formules presque identiques:

### *Savoir social*

«La nouvelle s'était répandue (195)    «Il se mit à raconter l'histoire de la ficelle (198).  
«La nouvelle se répandit (224)      «Il commença à narrer son histoire (226).

### *Savoir individuel*

Ainsi donc, espace, temps, acteurs, formes verbales, relations de savoir contribuent à segmenter le discours du conte, de manière à la fois unifiante et diversifiante.

## 2.6. *Conclusion sur la segmentation*

Après avoir analysé séparément chaque facteur de segmentation, il convient de les reprendre globalement pour mieux saisir l'organisation du discours. Deux démarches sont possibles, et sans doute complémentaires: repérer les points de la chaîne discursive où interviennent un nombre relativement important de disjonctions ou ruptures, comparer les configurations obtenues par l'application des différents procédés. Nous allons les suivre tour à tour l'une et l'autre.

Chaque changement de paragraphe est une disjonction typographique; elle a le mérite, par sa précision ponctuelle, d'être extrêmement nette. Inconsciemment, tout analyseur de texte, tout lecteur, en tient compte. On dit en général qu'on revient à la ligne chaque fois qu'on change d'idée; mais comme on n'est pas près d'avoir trouvé une définition quelque peu opérationnelle pour la notion d'«idée», cette explication, importante certes, n'est guère explicite. Plus modestement, — et ce conte en est le témoignage — on peut remarquer que la disjonction typographique s'accompagne toujours au moins d'une autre disjonction. Soit le premier changement de paragraphe du texte: pas de disjonction spatiale, car on est toujours sur les routes autour de Goderville; pas de disjonction temporelle, même pas relative et marquée par un «puis» par exemple; pas de disjonction grammaticale, puisque l'imparfait enjambe les deux paragraphes; seulement une disjonction actorielle. A première vue, il s'agit d'une spécification de l'acteur: après le tout, les paysans mâles décrits dans leur ensemble, voici une partie d'entre eux, «les uns...». Mais, à y regarder d'un peu plus près, passé la première phrase, le deuxième paragraphe ne parle que des femmes, conformément à l'annonce faite à la deuxième ligne du conte par le syntagme à valeur cataphorique,

«les paysans et leurs femmes». Par conséquent, la disjonction actorielle entre les deux séquences se marque par le passage de l'acteur «paysans» à l'acteur «femmes». Nous ne retiendrons donc pas cet endroit du texte, marqué seulement par une disjonction autre que typographique, comme l'un des points de segmentation majeurs du discours.

Plus important est le faisceau de disjonctions manifesté aux lignes 81-84: disjonction spatiale, avec le dépeuplement de la place et le mouvement vers les auberges; disjonction temporelle, avec la sonnerie de l'angélus; disjonction actorielle, avec le départ de ceux qui demeureraient près et l'entrée en scène de l'aubergiste Jourdain (85), disjonction grammaticale enfin, avec la rupture due à l'emploi du passé simple («se répandirent»). Toutefois, certaines de ces ruptures doivent être relativisées: s'il y a changement de lieu, c'est au sein du même espace, le bourg; l'acteur collectif reste en scène et le nom de Jourdain, employé dans un syntagme à valeur locative («chez Jourdain»), désigne moins un individu destiné à jouer un rôle particulier, qu'un motif de nouveau rassemblement; la disjonction grammaticale, qui se limite à une seule forme verbale, ne change pas durablement le niveau énonciatif, mais sert seulement de transition entre deux séquences descriptives. Reste, déterminante, la rupture temporelle qui divise en deux la séquence descriptive.

Plus important encore est le groupe de disjonctions opérées au cours de la micro-séquence du brigadier (129-147), bien que certaines ne soient formulées que sur le mode de la présupposition. La disjonction spatiale est explicite pour le héros individuel («il se mit en route» (144)) et implicite pour le héros collectif, dans les expressions qui signifient la disjonction temporelle: le repas achevé et le café fini, il ne reste qu'à quitter l'auberge, et puis, le bourg. La disjonction actorielle est doublement soulignée, par l'apparition d'un personnage éphémère, le brigadier et surtout par le retour de l'acteur individuel, Maître Hauchecorne, qui désormais ne quittera plus la scène énonciative. Le critère grammatical majeur, par contre, relie cette micro-séquence à la précédente, qui inaugure la macro-séquence narrative. Toutefois une disjonction énonciative est à relever, qui confirme l'importance de l'articulation disjonctive ici analysée, c'est le passage du récit à un premier fragment dialogué (132-136); car l'avis du crieur public n'était pas un dialogue.

Un autre noeud disjonctif, double celui-là, marque le début et la fin de la micro-séquence de Marius Paumelle (217-223). Tous les critères de démarcation entrent en jeu, avec retour en fin de passage à la situation d'avant, comme le souligne la répétition de la formule déjà citée: «La nouvelle se répandit». La brièveté des changements intervenus minimisent ces disjonctions et nous amènent, comme plus haut (81-83) à considérer cette articulation comme une suspension, plutôt que comme une interruption de séquence.

La comparaison des différents découpages obtenus et la prise en compte de la charnière que constitue la micro-séquence du brigadier permettent de dégager deux grandes séquences: l'une, située en début de texte est une description qui privilégie un acteur collectif dans un cadre spatio-temporel circonscrit, un jour de marché au bourg de Goderville; l'autre, située en fin de texte, est un récit qui privilégie un acteur individuel dans un cadre spatio-temporel élargi, une interminable tournée sur les routes et dans les

villages. Le passage de l'une à l'autre se fait par une séquence de transition qui participe de chacune d'elles tout en ayant un caractère propre; cette zone intermédiaire correspond aux trois micro-séquences du crieur public, du brigadier et du maire. Le temps et le lieu restent en gros ceux de la première séquence, le moment du repas chez Jourdain; les démarcations intérieures sont indiquées par des changements temporels relatifs («Tout à coup, aussitôt, puis alors, on finissait le café, quand, et, enfin») et des déplacements spatiaux immédiats («dans la cour, devant la maison, à la porte, aux fenêtres, sur le seuil), sauf, toutefois pour la séance d'interrogatoire à la mairie. Par contre, le critère actoriel et surtout le critère grammatical sont, ou tout au moins tendent à être, ceux de la dernière séquence: l'acteur individuel occupe progressivement le devant de la scène et le passé simple prend définitivement le pas sur l'imparfait. La spécificité de la séquence médiane tient à la présence d'un personnage officiel prenant tour à tour les rôles de crieur public, de brigadier et de maire, et à l'emploi progressif du discours direct et du dialogue.

Chacune des trois séquences principales s'articule en sous-séquences selon les modes de découpage déjà envisagés.

### *Résumé de la segmentation du discours*

#### 1. *La description du marché* (1-105)

- 1.1. La marche vers le bourg (1-30).
- 1.2. La place grouillante d'humains et de bêtes (31-44).
- 1.3. L'épisode de la ficelle (45-64).
- 1.4. La séance de marchandage (65-80).
- 1.5. La partie d'auberge (81-105).

#### 2. *L'incident officiel* (106-194)

- 2.1. L'avis du crieur public (106-129).
- 2.2. L'intervention du brigadier (130-147).
- 2.3. L'interrogation à la mairie (148-194).

#### 3. *L'histoire de la ficelle* (195-299)

- 3.1. Le récit de l'aventure (195-217).
- 3.2. L'épisode du porte-feuille retrouvé (218-223).
- 3.3. Nouveau récit de l'aventure (224-294).
  - 3.3.1. Sur les routes (224-240).
  - 3.3.2. Au marché de Goderville (241-268).
  - 3.3.3. Chez lui (269-293).
- 3.4. Alitement du héros (294).
- 3.5. Mort du héros (295-299).

### 3. *Narrativité et discursivité*

#### 3.1. *Situation initiale et situation finale*

Les premières lignes du conte présentent les éléments d'un groupe humain en train de confluer lentement vers un même milieu pour y former une foule; les dernières lignes présentent un individu exclu d'une communauté, qui reflue rapidement vers sa solitude. Deux propositions peuvent résumer ces deux mouvements inverses:

- 1) «Les paysans et leurs femmes s'en venaient vers le bourg» (1-2).
- 2) «Il rentra chez lui» (269).

Si l'on convient de reconnaître dans ces énoncés deux objets de valeur en relation d'anti-objets, le rassemblement ou fusion sociale (O1) et l'isolement ou exclusion sociale (O1), ainsi que deux sujets d'état, l'un correspondant au groupe social (S1) et l'autre à l'individu dénommé Maître Hauchecorne (S2,) il est possible de poser deux états. L'un rend compte de la situation initiale:

(S1  $\wedge$  O1)

L'autre rend compte de la situation finale:

(S2  $\wedge$   $\overline{O1}$ )

Ces quatre rôles actantiels sont ici seulement posés. L'étude des différentes séquences montrera comment ils sont construits. On se contentera, pour le moment, de faire observer que l'objet introduit par les deux dernières séquences temporelles, la maladie et la mort, ne sont que les formes ultimes de l'isolement, c'est-à-dire l'aboutissement de l'exclusion sociale.

#### 3.2. *La description du marché*

Le titre du conte informe le lecteur que la description du marché et le comportement de l'acteur collectif sont narrativement subordonnés à l'histoire de la ficelle et à l'attitude de l'acteur singulier. En termes plus précis, la fonction de la partie initiale est de construire une compétence des actants qui les rendra aptes à accomplir une performance, narrée dans la partie finale. Cette interprétation s'appuie en outre sur la généralisation de l'imparfait, dont le rôle est ici de donner aux faits présentés une valeur de qualification pour l'actant collectif, en vue d'une action ultérieure. On sait en effet qu'en tant que temps du récit, l'imparfait est réservé au commentaire, c'est-à-dire à l'énoncé d'une situation dans la mesure où elle ne se transforme pas, alors que le passé simple est réservé à la notation d'un fait qui provoque une situation nouvelle, qui produit un événement. Mais cet événement est conditionné par la situation antérieure. Nous proposons donc de considérer la première séquence à l'imparfait, mis à part l'épisode de la ficelle, comme une large expansion de l'état initial:

(S1  $\wedge$  O1)

Dans le cas présent, il ne s'agit pas du résultat d'un faire antérieur, mais d'un état en train de se constituer, d'un *état dynamique*. Il est bien clair que les mêmes faits relatés dans une autre perspective narrative pourraient donner lieu à une autre interprétation: le discours leur donne ici le statut d'un état en vertu de la mise en perspective de cette scène, décrite à l'imparfait, avec une autre scène, narrée au passé simple.

En fait, l'état global, garanti comme tel par la forme d'imparfait, et progressivement réalisé, est constitué d'une série d'aspects particuliers et successifs, susceptibles d'être analysés en termes de parcours narratif. Compte tenu de la segmentation proposée, on peut distinguer trois phases dans le schéma narratif qui sous-tend la description<sup>7</sup>:

- a) la concentration de la foule sur la place de Goderville (1-45).
- b) l'activité commerciale (65-80).
- c) le repas et la détente chez Jourdain (81-105).

C'est le programme normal d'un jour de marché, analysable narrativement comme un schéma à trois phases:

- une épreuve qualifiante ou programme narratif (PN) d'usage,
- une épreuve décisive ou performance,
- une épreuve glorifiante ou sanction.

### 3.2.1. La concentration de la foule sur la place de Goderville

La première phase décrit la transformation d'acteurs isolés et différenciés en un acteur collectif et ininterrompu. Le marché a besoin pour se dérouler de la mise en place de la foule. Un PN d'usage peut être posé, qui consiste pour différents acteurs à se rassembler, autrement dit, à se conjoindre à l'objet «rassemblement»:

#### PN 1 DE CONSTITUTION DU SUJET COLLECTIF.

Si le marchandage représente le programme principal du schéma narratif, c'est «le jour de marché» qui motive le regroupement humain («car c'était jour de marché»); en d'autres termes, c'est une institution sociale, le choix du mardi comme jour de marché, qui joue le rôle de destinataire initial de la compétence, ou sujet manipulateur: le sujet suit un rituel dans lequel s'investissent, comme on le verra, tout un ensemble de valeurs, car on ne va pas au marché ou à la foire uniquement pour vendre et acheter.

La description du sujet collectif s'organise à plusieurs niveaux d'opposition qui tous concourent à produire un double effet contrasté de diversité et d'uniformité. Les deux premiers paragraphes campent successivement la démarche et la tenue des hommes et des femmes; ces deux catégories d'acteurs se distinguent par leur allure — les expressions «à pas tranquilles, ... dévier leur taille, ... leur blouse gonflée», s'opposent directement aux expressions «d'un pas plus court et vif que celui des hommes, la taille droite, un petit châle étriqué» — et par la répartition des tâches, que l'on retrouvera lors des opérations commerciales. Mais les uns comme les autres ont soigné leur

mise pour venir au marché; au «petit dessin de fil blanc» qui orne la blouse des hommes «au col et aux poignets» répond le «linge blanc collé sur les cheveux» des femmes. Les uns comme les autres ont des formes générales qui miment celles des bêtes dont ils s'occupent: le corps et les membres des paysans appelés «mâles», anticipent visiblement sur ceux de la vache et du veau, tandis que «les têtes des poules» annoncent la tête des femmes «surmontée d'un bonnet». Malgré la recherche vestimentaire, la culture reste très proche de la nature comme en témoigne «la branche encore garnie de feuilles» qui sert de bâton aux femmes pour hâter la marche de l'animal.

Aux marcheurs des deux premiers paragraphes, le troisième oppose les gens en voiture. D'une condition en principe plus aisée que les premiers — à moins tout simplement qu'ils viennent de plus loin, ou qu'ils n'aient pas de gros bétail à amener — ces derniers ont un sort guère plus enviable, si l'on en juge par les étranges secousses et «les durs cahots auxquels ils sont soumis», que celui des paysans du premier paragraphe, astreints aux «rudes travaux» et aux «besognes... pénibles de la campagne». Sous quelque figure qu'il apparaisse, l'acteur collectif présenté dans la description du marché n'échappe pas à la peine. Le mode du déplacement est différent, mais la disposition selon les sexes ne varie pas: les hommes devant, les femmes derrière.

Les quatrième et cinquième paragraphes, qui forment une séquence spatialement autonome (31-44) manifestent la réalisation du PN 1. La fusion des acteurs particuliers en un acteur général, tour à tour appelé «foule», «cohue», «assemblée», «tout cela», est maintenant accomplie. Tout le long du quatrième paragraphe, la description se fonde successivement sur les sensations visuelle et auditive. Dans l'un et l'autre cas, l'humanité et l'animalité sont mêlées: dans l'un et l'autre cas, d'une masse appelée «surface» ou «clameur» se détachent des motifs isolés, masculins ou féminins, bestiaux ou humains: «les cornes des boeufs»... «les hauts chapeaux à longs poils des paysans... et les coiffes des paysannes», voilà pour la vue; et voici pour l'ouïe, «un grand éclat poussé par la robuste poitrine d'un paysan... le long meuglement l'une vache attachée». Le terme «gaieté» (39) s'inscrit dans le réseau des lexèmes qui constitue le champ lexical de la fête, déjà rencontré à propos de la recherche vestimentaire, et contraste avec celui de la peine illustré juste à côté par le meuglement plaintif de la vache attachée. La description globalisante du cinquième paragraphe (41-44) se fonde sur les sensations olfactive et gustative, mêlant l'agréable et le désagréable («le lait et le fumier», «le foin et la sueur»), l'humain et le bestial. L'adjectif «affreuse» s'inscrit dans un réseau de termes dysphoriques, illustré dans le contexte précédent par «sauvage» (37), «durs» (30), «étrangement» (28) qui soulignent la dureté du milieu où vivent les gens des champs.

Avant de passer à la sous-séquence suivante, il est utile de faire le bilan sur la valeur, ou plutôt les valeurs de l'objet du PN 1. Le rassemblement est un phénomène qui ressortit à la fois au dysphorique et à l'euphorique, à l'harmonie et à la disharmonie (peut-être l'harmonie dans ou par la disharmonie), à la diversité et à l'uniformité (peut-être l'uniformité dans

et par la diversité), à l'humanité et à l'animalité (peut-être l'humanité dans et par l'animalité), à la vulgarité et à la distinction.

### 3.2.2. *L'épisode de la ficelle (45-64)*

Avec l'introduction du passé simple dans le récit, il y a passage de la narration descriptive à la narration événementielle; le fait présenté ne se range plus dans un comportement habituel, mais accède au statut d'événement qui va transformer la situation à plus ou moins court terme. L'événement advient dans le discours par le passé simple et par le nom propre de l'acteur, complété du toponyme, «Maître Hauchecorne, de Bréauté»; après le défilé et le regroupement des personnages anonymes, voici l'acteur singulier. Le premier geste qu'il accomplit inaugure modestement l'activité économique, raison première du marché. L'objet qu'il s'approprie «un petit bout de ficelle» s'investit de deux valeurs, ou plutôt d'une valeur surdéterminée, que le discours marque comme positive par le terme évaluant «bon»: la valeur d'économie, propre à la population normande, nuancée de la valeur de parcimonie. Ce sont elles qui constituent la compétence du sujet, sur le mode d'un savoir-faire fondé sur l'expérience («pensa que... peut servir») et du vouloir/devoir-faire qui triomphe d'un non pouvoir-faire figuré par les rhumatismes. Les gestes accomplis «péniblement» et «avec soin» rappellent d'autres valeurs, celles de la peine et de l'application, déjà associées dans les premières lignes («les besognes lentes et pénibles»). Par là aussi, l'acteur individuel s'intègre bien dans la société paysanne normande, tout comme la narration événementielle s'intègre dans la narration descriptive qui l'englobe. Le discours semble donc dire que l'attitude de Maître Hauchecorne, tout normand aurait pu l'avoir. Appelons cet acte pragmatique:

#### PN 2 D'ACQUISITION DE LA FICELLE.

Mais autre chose est accomplir un acte ni vu ni connu, autre chose est accomplir le même acte sous le regard d'autrui et, qui plus est, de son ennemi; et cela, même si l'acte est en soi irrépréhensible. C'est qu'à la qualité objective du comportement s'ajoute une qualité symbolique du geste, exacerbée ici par le fait que l'observateur soit l'«ennemi». Maître Hauchecorne, qui mange «chez Maît'Jourdain», avec «toute l'«aristocratie de la charrue», ne peut pas se permettre «d'être vu... cherchant dans la crotte un bout de ficelle». L'économie, valeur d'usage, entre en conflit avec une valeur de prestige que nous proposons d'appeler la distinction, dont certains aspects ont déjà été relevés à propos de l'acteur collectif. Contradictoires, ces deux valeurs sont conciliables chez le même sujet; Maître Hauchecorne ne jette pas le bout de ficelle, il le cache parce qu'il en a «honte». «Une sorte de honte» dit le discours pour souligner que le sentiment d'humiliation et de déshonneur tient à la personne de l'observateur, un ennemi qui a accumulé la rancune. Maître Hauchecorne est deux fois sujet du verbe «prendre», une fois à la forme active («il prit le morceau de corde mince»), une fois à la forme passive («Maître Hauchecorne fut pris d'une sorte de honte»). Maître Malandain qui contrarie le PN 2 d'acquisition et est posé grammati-

calement comme agent («par son ennemi»), joue le rôle actantiel d'anti-sujet, dans un PN 3 d'HUMILIATION qui, à la valeur d'usage de l'objet, superpose une valeur de honte ou de non prestige. Sujet du genre passif, c'est-à-dire patient ou sujet d'état, Maître Hauchecorne se trouve conjoint à un anti-objet (ficelle comme objet de honte).

Ce dernier PN fonctionne comme anti-programme par rapport au précédent. Maître Hauchecorne va tenter de contrer ce dernier PN par un PN 4 de DISSIMULATION figuré par deux attitudes. «Il cacha... puis il fit semblant de chercher...» L'objet indéterminé et fictif recherché doit faire oublier l'objet de honte. Ce dernier PN fonctionne comme anti-programme par rapport au précédent, qui était déjà lui-même un anti-programme, aussi peut-on estimer qu'il y a retour à la situation initiale.

Focalisé par le discours comme acteur individuel, Maître Hauchecorne n'en reste pas moins dans tout son comportement le reflet fidèle de l'acteur collectif; sa démarche physique, qui prend valeur de symbole, mime en accusant le trait la démarche des paysans: «tout le corps en avant... (4), «la tête en avant, courbé en deux» (63). Il est parfaitement en harmonie avec cette foule dans laquelle «il se perdit aussitôt».

Pris dans la journée du marché, l'épisode de la ficelle ne serait qu'un intermède, comme l'indique sa configuration textuelle, si le discours ne lui avait pas donné les marques grammaticales d'un véritable événement dont les conséquences attendront, pour se faire sentir, la dernière phase du déroulement narratif.

### 3.2.3. *La séance de marchandages (65-80)*

Si l'on considère la grande scène du marché en elle-même, la séance à caractère commercial se présente comme la performance principale, se traduisant par un programme général d'échange. Mais il apparaît très vite que le discours privilégie la compétence du sujet marchandant aux dépens de la performance proprement dite. Aucune affaire n'est faite par les paysans; la seule performance, réalisée par les femmes, consiste en une vente de volaille. Ce ne sont donc pas les résultats qui comptent dans ce discours, mais les attitudes des vendeurs et des clients.

On sait déjà que dans l'économie discursive du conte, le tableau du marché ne se justifie pas pour lui-même, mais comme argument d'intelligibilité, pour la scène finale de l'histoire de la ficelle. Aussi le rôle de l'analyse est-il de continuer à rendre compte de la compétence du sujet collectif en vue d'un faire à venir, en fin de récit. Outre la diversité due à la présentation contrastée des hommes et des femmes, qui prolonge celle des deux premiers paragraphes avec des reprises de termes («lentes» à la 1. 10 et «lente» à la 1.65, «sèche» à la 1. 23 et «sec» à la 1. 77), trois traits difficiles à dissocier sont à relever dans ce passage: l'importance accordée à la parole, à la ruse et à l'obstination; tous en conformité on en analogie avec des traits déjà rencontrés; «la foule criarde» et «les marchandages (56-66) sont en continuité avec «les voix criardes» de la 1. 35; la déformation morale qu'est

la ruse ne demande qu'à être rapprochée de la déformation physique longuement évoquée dans le premier paragraphe, l'assurance langagière, qui se dit aussi «aplomb» (9), n'exige pas moins de contorsions que l'équilibre corporel; les «interminables marchandages» sont dans la droite ligne des «besognes lentes» du premier paragraphe. Le terme «perplexes» relie ces trois traits et résume bien l'attitude du tempérament normand, tel qu'il est présenté par ce texte, et dont la dichotomie du vrai et du faux serait bien incapable de rendre compte. La ferme décision des femmes et leurs revirements brusques, en accord avec leur physique, mettent en relief l'irrésolution dans laquelle se complaisent les hommes...

Narrativement, la perplexité est une valeur qui vient s'ajouter à l'objet O1 du PN de constitution de sujet; le rassemblement provoqué par le marché est le révélateur de ce qu'on pourrait nommer à l'aide d'un néologisme la «normandité» du sujet.

### 3.2.4. *La partie d'auberge* (81-105)

S'il est plausible de considérer cette sous-séquence comme la sanction ou épreuve glorifiante de la séquence descriptive du marché, sa fonction dans l'intrigue générale du conte est la même que celle des fragments précédents: elle contribue à la mise en place de la compétence du sujet. La valeur dominante mise en évidence est ici une notion que l'on pourrait appeler divertissement ou fête; c'est la raison pour laquelle nous avons intitulé ce passage «partie» au sens de divertissement collectif, comme dans «partie de chasse» ou «partie de campagne». La cour pleine de véhicules hétéroclites, à l'image de la salle pleine de mangeurs est déjà un signe de fête, même si les autres valeurs ne sont pas absentes, notamment la distinction («cabriolets... tilburys») et la vulgarité («carrioles innommables»), l'économie («rapiécées»), la sordidité («jaunes de crotte»), l'abondance de paroles, manifestée par l'attitude précisée comme humaine des véhicules, «levant au ciel leurs brandards», et peut-être son contraire, le mutisme, exprimé dans l'expression «le nez par terre». Ici le sujet est en état de passivité et de réception verbale; la plupart des phrases ont pour sujets des inanimés: «la grande salle... l'immense cheminée... trois broches... une délectable odeur de viande... les plants»; les gens racontent, écoutent, prennent des nouvelles. Les gaietés allumées sont la contrepartie des peines précédemment évoquées.

### 3.3. *L'incident officiel* (106-194).

Si la séquence initiale était à dominante pragmatique, la séquence intermédiaire est à la fois pragmatique et cognitive. La scène du crieur public consiste dans la transmission d'un savoir («il est fait assavoir») comportant un état de marque et un programme virtuel de liquidation du manque. Il s'agit d'un objet cognitif à contenu pragmatique. L'état de manque consiste dans la disjonction entre un sujet, d'abord anonyme («il a été perdu») et un objet à valeur économique, un portefeuille. Le programme de liquidation

du manque par la restitution du portefeuille se présente sous la forme d'un échange. Par une opération de manipulation destinée à susciter le vouloir-faire, et présupposant donc un non-vouloir faire, une récompense de vingt francs sera donnée à qui restituera le portefeuille.

L'arrivée du crieur public suscite la curiosité, manifestée par un mouvement de groupe vif et subit («Tout le monde fut aussitôt debout... On courut à la porte») qui fait contraste avec la lenteur des besognes de la campagne et des opérations de marché. L'incident est un motif de divertissement à la fin d'un repas à l'auberge comme le confirme le jeu du calcul de chances auquel on se livre, une fois l'homme reparti.

La scène du brigadier de gendarmerie et celle de la mairie, qui se succèdent sans intervention de l'acteur collectif, sont sous-tendues par un PN 5 de MISE EN ACCUSATION formulé aux 1. 151-153, «on vous a vu ce matin ramasser...» qui lui-même implique un PN de DENONCIATION, non explicité dans le conte. Le PN de dénonciation transmet le savoir-faire au sujet opérateur du PN de mise en accusation tandis que l'assignation de Maître Hauchecorne comme prévenu, exécutée par le brigadier, lui donne le pouvoir-faire. Plutôt que de formuler littéralement ce PN, nous l'analyserons comme un acte de parole dérivé: par cet énoncé, le maire n'apporte pas une information à son interlocuteur, comme semble l'indiquer la forme affirmative de la phrase, il lui signifie une accusation. La parole du maire transforme l'objet matériel en objet moral, la culpabilité (avoir ramassé le portefeuille et ne pas l'avoir rapporté). L'effet obtenu est une conjonction du sujet avec un objet moral, le «soupçon» qui succède à la surprise et à la peur. Comme la honte du PN 3, le soupçon est une valeur sociale qui implique un observateur extérieur et porte atteinte à l'honneur du sujet. Le soupçon est objet négatif par rapport à la confiance. Le PN 6 de SUSPICION intériorisé par Maître Hauchecorne, est un acte perlocutoire, c'est-à-dire un effet produit par l'acte illocutoire (-de parole) d'accusation. Un autre acte perlocutoire possible, escompté par le maire, était l'aveu.

Maître Hauchecorne entame alors, comme sujet opérateur, un double PN 7 de DISCULPATION vis-à-vis du maire, puis de REHABILITATION vis-à-vis de l'opinion publique, qui occupe la fin de la comparution devant le maire, ainsi que toute la fin du conte.

Le premier argument apporté par Maître Hauchecorne pose un problème d'interprétation. Dire d'un événement qu'on n'en a seulement point eu connaissance revient à présupposer la réalité de l'événement et à nier uniquement le fait d'en avoir eu connaissance. Or il serait contradictoire pour Maître Hauchecorne, à moins de passer pour amnésique, de reconnaître qu'il a ramassé le portefeuille et d'affirmer qu'il n'a pas eu connaissance de l'avoir fait. Mais une autre analyse est possible: l'interrogation à valeur de dénégation («—Mé, mé, j'ai ramassé çu portefeuille?») de la réplique précédente est censée mettre hors de cause le personnage injustement soupçonné qui, sur la lancée, affirme n'avoir pas seulement eu connaissance que quelqu'un ait ramassé «çu portafeuille». Le pronom «en» réfère, par

un phénomène de syntaxe parlée, non pas à la phrase réelle du discours, mais, par une sorte de raccourci, à une phrase virtuelle inscrite dans la conviction du locuteur. Dès lors, l'argument est très fort: comment accuser d'une action répréhensible quelqu'un qui n'est même pas au courant de cette action répréhensible, quel que puisse en être le coupable présumé? La valeur argumentative de l'adverbe «seulement» prend alors toute sa force. En effet, Maître Hauchecorne est doublement innocent: il est encore plus innocent qu'un innocent qui aurait, pour toute faute, entendu dire que le portefeuille a été ramassé.

Maître Hauchecorne a beau apporter des arguments objectifs, il a beau démasquer, preuve en main, la machination de Maître Malandain qui ne peut, semble-t-il sans malhonnêteté, affirmer avoir identifié l'objet ramassé comme un portefeuille, il a beau se faire fouiller, il a beau invoquer l'argument de vérité sur la foi du serment, il échoue dans son PN de DISCULPATION. «On» ne le croit pas (187) dit le discours, assimilant ainsi le personnage officiel, qu'est le maire, à tout autre représentant de l'acteur collectif. C'est la même formule qui sera reprise plus loin, quand le héros aura commencé à raconter «l'histoire de la ficelle». Le prévenu n'est pas jugé par une instance juridique en quête de critères de vérité; son cas est mesuré à l'aune de sa réputation, c'est-à-dire des préjugés de l'opinion publique. La même mesure—favorable cette fois—est appliquée au cas de Malandain («un homme digne de foi»).

### 3.4. *L'histoire de la ficelle* (195-299)

Si la première séquence était à dominante pragmatique, si la seconde était à la fois pragmatique et cognitive, la deuxième dimension l'emportant progressivement sur la première, la troisième séquence est à dominante cognitive. La ficelle n'est plus un objet concret, mais le sujet d'une «histoire»; «la Ficelle» est devenu un terme métalinguistique comme l'attestent les guillemets et la majuscule à la 1. 291. Le héros, Maître Hauchecorne, poursuit inlassablement, avec obstination, fidèle en cela aux qualités et valeurs paysannes, sa tournée de réhabilitation auprès de toute la population, l'acteur collectif dans notre terminologie. Il répète la scène de la mairie, «recommençant sans fin son récit et ses protestations, montrant ses poches retournées, pour prouver qu'il n'avait rien»; mais le dialogue a fait place au monologue, à l'histoire, au conte. Le narrateur, dans cette troisième séquence, adopte le point de vue des interlocuteurs du héros, c'est-à-dire de son public; c'est ainsi que la phrase «il se mit à raconter l'histoire de la ficelle» retranscrit, sur le mode du récit, non le projet de Maître Hauchecorne, mais l'interprétation qu'en font ses auditeurs. Il y a malentendu sur le type de communication; preuves à l'appui, Maître Hauchecorne en appelle au jugement de ses compatriotes en développant une argumentation à la fois répétitive et renouvelée; il ne rencontre pas des interlocuteurs mais un public de spectacle, comme le confirment les termes «raconter», «histoire», «conter», «tournée», «récit», «la Ficelle». La méprise oblige l'individu obsédé par

l'idée de soupçon, à améliorer sa compétence de conteur au niveau du vouloir et du savoir faire. Il réussit à merveille dans le rôle qu'on l'oblige à jouer malgré lui.

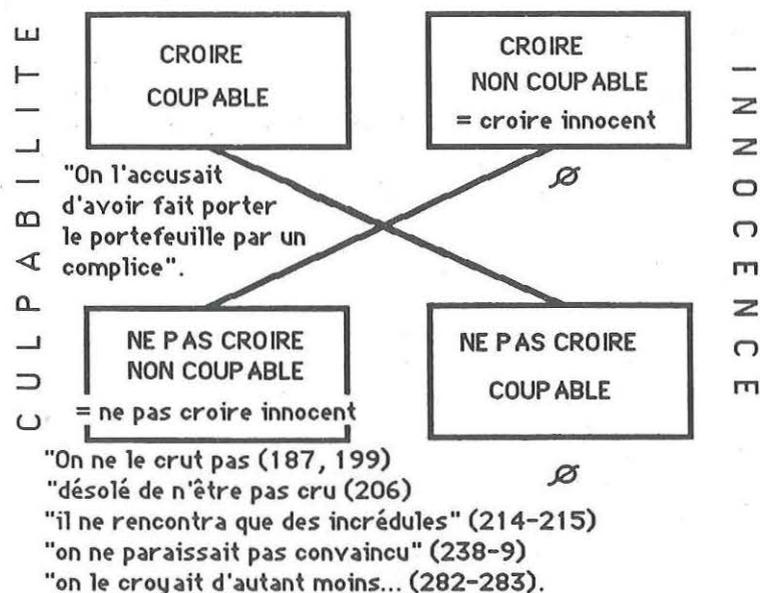
Le discours tenu par Maître Hauchecorne est voulu référentiel (fondé sur des faits réels) par son auteur, mais il est reçu comme fictif (fondé sur des faits imaginés) par ses auditeurs. Ceux-ci n'ont en effet rien à apprendre de l'affaire du portefeuille, la rumeur publique, forme majeure du savoir social, s'en est chargée: «La nouvelle s'était répandue». Un savoir s'est spontanément constitué sur les bases idéologiques posées dans la grande séquence descriptive du début. L'emploi de la forme réfléchie, reprise à la 1. 224 (la nouvelle est son propre agent diffuseur) signifie le caractère inéluctable d'une telle diffusion de l'information. Aussi «le vieux», à sa sortie de la mairie, ne suscite-t-il aucune indignation: comment s'indigner des événements d'un conte? La «curiosité sérieuse» réfère à l'intérêt manifesté pour une histoire bien agencée: le qualificatif «goguenarde» au sens de «qui plaisante en se moquant» établit d'avance une connivence entre le conteur et son public: à rusé, rusé et demi. Le discours de Maître Hauchecorne est attendu comme celui d'un bon et vieux normand, bien coté à la bourse des valeurs sociales, complaisamment décrites dans la scène du marché. Sa finauserie, sa ruse, sa virtuosité verbale, sa forfanterie, son goût de l'économie qui ne s'embarrasse pas de scrupules sont connus de tous et de lui-même (273-276). Vu que ses compatriotes ne disposent pas du même savoir que le lecteur, qu'il a des circonstances aggravantes (recherche de pièces de monnaie dans la boue), l'incrédulité est l'attitude la plus logique dans une société dominée par l'idéologie de la méfiance et du soupçon. Le récit est parfaitement *vraisemblable* dans la mesure où le lecteur dispose de tous les arguments qui lui permettraient de se mettre à la place de l'acteur collectif.

Du côté des auditeurs de Maître Hauchecorne, il n'y a donc pas de parcours cognitif et il ne peut pas y en avoir, malgré l'annonce même de la restitution du portefeuille par Marius Paumelle. Cette nouvelle donnée est relatée à l'imparfait et non au *passé simple*, temps des événements qui transforment les situations: elle prend place parmi les faits coutumiers et attendus, tels les épisodes du marché décrits au début du conte. Le choix lexical du verbe «prétendait» qui exprime une fois de plus le point de vue (la voix énonciative) de l'acteur collectif, présuppose la fausseté de la déclaration du personnage. Cette nouvelle, produite et transmise par la rumeur, dont Maître Hauchecorne croit pouvoir se servir comme d'un argument imparable («Puisqu' on l'a retrouvé çu portefeuille)—on sait que «puisque» présente la raison invoquée comme unanimement reconnue—sera portée au crédit du rusé conteur. («Y en a un qui trouve et y en a un qui r'porte. Ni vu ni connu, je t'embrouille»).

Par contre, Maître Hauchecorne, lui, réalise un important parcours cognitif dans les derniers paragraphes du conte, comme le souligne le texte: «Il comprenait enfin» (263). Il se rend compte du différend qui l'oppose à ses auditeurs: il s'épuise à bâtir sa justification sur des valeurs qui n'ont pas

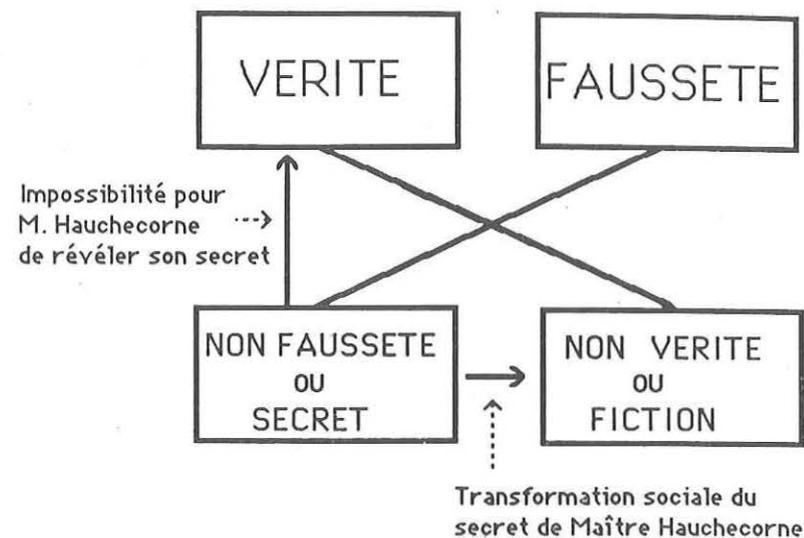
cours sur le marché idéologique de la communauté sociale; il se coupe de la communication sociale en privilégiant, contrairement à son habitude, la *vérité* et l'*honnêteté*, aux dépens de la *ruse* et de la *menterie*. Il tombe dans le *paradoxe du menteur*: quand un menteur dit qu'il dit la vérité, il commet un mensonge. D'où l'impossibilité à prouver son innocence. Un homme «tordu» aux yeux de la morale sociale ne se redresse pas miraculeusement, pas plus que ne se redressent de «longues jambes torses, déformées». Pris dans le jeu de la fiction, l'auditoire s'intéresse à l'intrigue pour elle-même, faisant passer le référent, l'histoire réelle, au second plan. Un malin paysan normand est prédisposé au jeu fictionnel. Le PN de réhabilitation est reçu par les interlocuteurs-auditeurs comme un PN 8 de CREATION LITTERAIRE.

C'est, comme nous l'avons dit, l'incompétence de Maître Hauchecorne pour le PN de réhabilitation, et le résultat obtenu, l'incrédulité, qui le rend compétent pour le PN de création littéraire. Le rire sanctionne ce décalage et cette prouesse involontaire. Le divertissement de «la Ficelle» (291) est un prolongement des festivités du marché; maître Hauchecorne est devenu héros local. Si l'on essaie de construire un carré de la culpabilité, on constate que l'auditoire ne croit pas à l'innocence du héros, sans pour autant le croire coupable.



La seule formule nette d'accusation (=croire coupable) — «Il comprenait enfin. On l'accusait d'avoir fait reporter le portefeuille par un compère, par un complice» (1. 204 et 272)—est une interprétation du héros; le verbe «comprendait» est le signe qu'il faut lire la phrase suivante comme un énoncé de discours indirect libre exprimant le point de vue (la voix) du personnage, et non celui du narrateur.

Le paysan détient un secret, une vérité intime, qu'il ne peut faire accéder, à travers la communication sociale, au rang de vérité manifeste, puisque les règles de l'échange sont celles de la fiction. Le carré sémiotique peut rendre compte de cette situation:



Le malentendu sur l'objet du discours, vrai pour l'un et fictif pour les autres, sépare progressivement les deux protagonistes du conte. L'acteur collectif réduit progressivement l'acteur individuel au rôle du paraître, d'acteur de spectacle, le dépossédant ainsi de son identité. Celui-ci ne peut plus assimiler les événements extérieurs à sa propre identité, parce qu'il ne peut plus dialoguer. Son esprit dépérit faute de parole authentique, car l'homme ne se nourrit pas seulement de pain.

La mort de Maître Hauchecorne n'est pas sans analogie avec le dévouement ou le sacrifice de la victime émissaire. La souffrance du héros — «honte, colère, indignation, confusion» — est condition de «l'amusement» des spectateurs et l'acharnement de ceux-ci est présenté comme meurtrier dans les dernières lignes (289-294). La rancune (56) a fait place au «rire» chez son ennemi, Maître Malandain. Jouant à la fois le rôle de victime et celui d'amuseur public. Maître Hauchecorne consolide, sans le vouloir, la cohésion du groupe social, renforçant en quelque sorte l'état initial réalisé sur le champ de foire. Faut-il aller jusqu'à reconnaître, dans l'économie générale du conte, une symétrie entre le sacrifice des animaux («poulets», «pigeons», «gigots»), épisode final de la séquence descriptive et le sacrifice de l'homme (295-6), épisode final du conte? L'un et l'autre en tout cas sont facteurs de divertissement: «gaietés» (97), «s'amuser» (291). A la métaphore explicative de la victime émissaire il faut donc ajouter celle des jeux du cirque: un combat de gladiateur que le discours de Maupassant permet d'illustrer en le renouvelant.

<sup>1</sup> Parmi les analyses les plus anciennes, on peut citer: 1) G. Maurand, «Analyse linguistique de texte, vers les fondements d'une méthode (application à un texte de Proust)», *Annales de l'Université de Toulouse-le-Mirail, Grammatica IV*, 1975, pp. 63 à 80.

2) G. Maurand/M. Monbrun, «Approche linguistique d'un texte latin: Tacite, *Annales 1-65*» *Annales de l'Université de Toulouse-le-Mirail, Pallas XXIII*, 1976, pp. 75 à 90.

<sup>2</sup> M. Naude — «Introduction à la sémiolinguistique textuelle», *Colloque d'Albi 1985, Ecriture et traduction, C.A.L.S.*, pp. 5-15.

<sup>3</sup> George Lakoff/Mark Johnson: *Les métaphores dans la vie quotidienne*, les Editions de Minuit, 1985, p. 13 et p. 32.

<sup>4</sup> Dans le cas du champ métaphorique, c'est le figuratif qui sert en quelque sorte de structure profonde au thématique. Sur la problématique des relations entre figuratif et thématique, on doit se reporter à l'étude de Joseph Courtés, «L'objet du croire dans *La Ficelle* de Maupassant», *Cahiers roumains d'études littéraires*, n° 3, 1982, pp. 61-73.

<sup>5</sup> Ces ralentissements et accélérations du récit par rapport aux événements racontés sont appelées par Paul Ricoeur «anisochronies». Cf. *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, 1984, pp. 120-130.

<sup>6</sup> On pourrait parler ici, à la suite encore de P. Ricoeur, de «temps calendaire». Cf. *Temps et Récit III, Le temps raconté*, Seuil, 1985, p. 154.

<sup>7</sup> A. J. Greimas a bien montré que cette séquence descriptive est en fait un «micro-récit». Cf. *Du sens II, Essais sémiotiques*, Seuil, 1983, «Description et narrativité à propos de *la Ficelle* de Maupassant», pp. 135-156. Cette étude a inspiré plus d'une fois la nôtre.

## CONTE ET NOUVELLE

L'exercice que j'ai proposé à Georges Maurand pour le colloque sur le conte est à la fois modeste et ambitieux, facile et difficile. Modeste, car il s'agit, apparemment, de faire oeuvre de lexicographe: repérer la façon dont s'articulent deux notions voisines, distinguées l'une de l'autre par des noms différents: *conte* d'un côté, *nouvelle* de l'autre. Si modeste même qu'à la limite le travail risque de paraître inutile, parce que déjà fait. Consultez un dictionnaire, un bon dictionnaire de langue, ou mieux encore un dictionnaire de théorie littéraire, par exemple celui qui est inclus dans le Bordas<sup>1</sup> ou dans le tout récent Larousse<sup>2</sup>, et, si tout se passe bien, le travail est déjà là: je n'ai plus qu'à psalmodier le texte des articles. Ce n'est peut-être pas ce que vous attendez! C'est pourtant de cette façon que, pour moi, j'ai commencé: je me suis rempardi d'une muraille de dictionnaires, et j'ai lu sans désespérer les articles qu'ils consacrent au conte et à la nouvelle. Il faut avouer que j'ai été généralement déçu: je le dis sans affectation d'excessive sévérité. Il n'est guère possible de tirer de ces articles une vue un peu claire du système de relations qui doit bien s'établir entre les deux notions<sup>3</sup>.

C'est au moment où j'ai fait cette constatation que s'est fait jour progressivement en moi l'idée que mon travail n'était pas si facile, pas si modeste qu'il paraissait au premier abord. D'autant que, déçu par les dictionnaires, je m'étais attaqué aux auteurs eux-mêmes: ceux qui pratiquent le conte ou la nouvelle, parfois le conte et la nouvelle, et qui en parlent, et puis ceux qui font profession de critique littéraire. Pour être derechef déçu: quelques vues pertinentes, de loin en loin, surtout à propos de chacune des deux notions isolées l'une de l'autre. Mais rarement, très rarement, et finalement, j'ose le dire, jamais, une réflexion suffisante sur les relations des deux types de discours littéraire. Je ne vais pas me laisser aller aux plaisirs moroses du sottisier. Simplement vous donner, à titre d'exemple, un spécimen de ce qui a pu se dire à propos des relations conte/nouvelle. Le coupable est Alain Bosquet, auteur, en 1956, d'une anthologie des *Vingt meilleures (?) nouvelles françaises* (publiée chez Seghers):

«On aimerait proposer non point une définition, mais une manière de tentative à saisir l'essence de la nouvelle, sans limiter ses possibilités: «La

\* Voir p. 124.

nouvelle traduit un événement extérieur, intérieur, réel ou imaginaire, sans se préoccuper ni de questions de langage, ni de théories précises, à condition aussi que cet événement puisse tenir dans une anecdote ou une humeur unique, et n'ait pas les ramifications en tous sens d'une oeuvre ni d'une pensée cyclique: elle doit pouvoir être résumée». On aimerait par la même occasion proposer l'approximation suivante pour le conte: «Le conte se distingue de la nouvelle en ce qu'il peut traduire une suite d'événements, sans établir entre ceux-ci une hiérarchie ni un choix quelconque; il s'en distingue surtout par le choix, très conscient, soit du style, soit de l'intention satirique, morale, sociale, etc... Il ne prétend pas comme la nouvelle, à une relation: il prétend à l'interprétation de ce qu'il relate. Il est sinon forcé, pour le moins voulu: il souligne tantôt les particularités littéraires de son auteur, le but visé par celui-ci» (p. 11).

Beaucoup d'éléments de ces deux «approximations» sont si... approximatifs qu'il est tout bonnement impossible de leur affecter quelque sens que ce soit. Quand il est possible de repérer ce que Bosquet a en tête, on s'aperçoit que c'est souvent extrêmement discutable. Ainsi, quand il caractérise le conte «par le choix, très conscient du style ou de l'intention», il laisse entendre que ces traits ne se retrouvent pas dans la nouvelle. Il le dit d'ailleurs presque explicitement en signalant le peu d'intérêt de la nouvelle pour «le langage. Je laisse à chacun le soin d'apprécier. Un trait intéressant, malgré tout, dans l'«approximation» du conte: «il prétend à l'interprétation de ce qu'il relate». Nous aurons, plus tard, l'occasion de repérer les mécanismes formels qui rendent compte de cet effet de sens, la «prétention à l'interprétation». Anticipons, en deux mots: pour qu'il y ait «interprétation», il faut un interprète: c'est dire que dans la structure du conte se loge quelque part un sujet spécifique, l'interprète. C'est dire qu'il y a nécessairement au moins *duplicité*, au sens de *dualité*, de l'instance d'énonciation du conte.

Ainsi le travail n'est pas aussi facile qu'il en a l'air. Constatation qui a l'avantage d'offrir une première direction à la réflexion: se demander pourquoi le travail est difficile. A cette difficulté je vois deux raisons.

La première tient à ce que *conte* et *nouvelle* sont des formes spécifiques du discours littéraire<sup>4</sup>. Leur distinction supposerait donc une typologie affinée des différentes formes de discours littéraire: typologie dont on sait qu'elle n'est pas encore achevée, à supposer qu'elle puisse l'être un jour. Car elle ne se confond pas avec ce qui, pour l'instant, en occupe la place: une typologie des genres littéraires<sup>5</sup>. Quant à la deuxième raison de la difficulté de la tâche, elle tient à ce que *conte* et *nouvelle* sont des notions évolutives. Pourquoi ne le seraient-elles pas? Sans doute. Mais, avec le conte et la nouvelle, on est vraiment gâté: les deux notions dansent un petit ballet diachronique, où l'on repère plusieurs figures, de l'opposition à l'échange de places, en passant par la danse en couple, chacun des deux partenaires doublant exactement l'autre. Des exemples? La nouvelle du XVI<sup>e</sup> siècle ne se confond pas avec celle du XIX<sup>e</sup>; le conte et la nouvelle ne se distinguent pas le la même façon au XVI<sup>e</sup> et à l'époque contemporaine. Il faudra bien, pour fixer les idées, jeter un coup d'oeil sur cette complexe évolution. Et, pourquoi pas? pour commencer, repérer l'étymologie des deux mots, simplement pour fixer un point de départ, et se demander s'il laisse des traces dans l'opposition actuelle des deux notions.

*Conte*, le plus ancien des deux mots, est un déverbal de *conter*. Il est attesté pour la première fois aux alentours de 1130-1140 dans un texte intitulé *La conception Notre-Dame*, de Wace. Il a dans ce texte le sens de «récit de choses vraies», au sens le plus naïf, le plus immédiat de *vrai*: un texte désignant un référent sans tromperie ni intention esthétique. Quant au verbe *conter*, d'où est issu notre *conte*, on sait qu'il représente le latin *computare*. Jusqu'en plein XVII<sup>e</sup> siècle, *conter* et *compter* sont restés graphiquement indistincts: trace conservée par la langue de l'indistinction originelle des deux opérations, qui ont en commun l'oralité. *Conter*, c'est énumérer des événements, le *conte*, c'en est le *compte*.

Quittons la préhistoire du mot. Très tôt, dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle, il prend le sens de «récit d'aventures fait pour divertir». Au XVI<sup>e</sup> siècle, il acquiert la possibilité de signifier «récit fait pour tromper». Toutefois l'aspect véridique du conte subsiste longtemps, et apparaît encore dans l'article *conte* de la première édition—celle de 1694—du *Dictionnaire de l'Académie*. Il se trouve encore, sporadiquement, dans la langue moderne, et le *TLF* en cite un emploi chez Giono. Et pourtant l'évolution du sens du mot le porte irrésistiblement du côté de la fictivité. D'où des expressions telles que *conte bleu*<sup>6</sup>, *conte de bonne femme*, *conte à dormir debout*. D'où également la spécialisation du mot *conte* dans le lexique de la typologie des genres littéraires: cette spécialisation intervient dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

Le nom *nouvelle*, de son côté, n'est pas dérivé d'une verbe<sup>7</sup>, mais est issu de la nominalisation de l'adjectif *nouvelle*. Cette nominalisation intervient très tôt—dès la fin du XI<sup>e</sup> siècle, mais sans prendre d'emblée le sens moderne. Pourtant, on trouve sporadiquement, dès le XII<sup>e</sup> siècle, des emplois où le mot, qui a sans doute le sens d'«information sur des événements récents», pourrait sans difficulté s'accommoder du sens moderne; ainsi chez Chrestien de Troyes: «Li un racontioient nouvelles,/Li autre parloient d'amors». Exemple intéressant: il montre qu'il n'est pas aisé de distinguer l'un de l'autre deux sens possibles du mot *nouvelle*, d'un côté l'information brute, de l'autre le récit mis en forme.

C'est cette difficulté qui incite les lexicographes à chercher—et à trouver—un élément extérieur pour dater le sens typologique du mot *nouvelle*. Cet élément extérieur, c'est l'emprunt à l'italien *novella*, qui, de même étymon que son équivalent français (l'adjectif latin *novella*), s'était déjà spécialisé dans le sens littéraire. La première attestation indiscutable du mot français n'est autre que le célèbre titre des *Cent Nouvelles nouvelles* (1460-1467), où la redondance du mot, une fois substantif, l'autre adjectif, garantit sans équivoque le sens moderne. La table des *Cent Nouvelles nouvelles* comporte une formule très intéressante, sous deux formes variables selon les sources textuelles:

—«S'ensuit la table de ce présent livre, intitulé des *Cent Nouvelles nouvelles*, lequel en soi contient cent chapitres ou histoires, ou pour mieux dire nouvelles»;

—...et la variante: «(...) lequel en soi contient cent chapitres ou histoires, ou pour mieux dire contes à plaisance». Formules doublement intéressantes. D'abord le rédacteur a jugé utile d'expliquer le mot *nouvelles*, qu'il semble considérer comme...nouveau, et lui donne des équivalents référentiels: *chapitres* et *histoires*. Et d'autre part la variante donne l'expression *contes à plaisance* comme substitut de *nouvelles*, ce qui fait d'emblée

surgir l'une des difficultés de notre sujet: les possibilités de neutralisation entre les deux mots.

Il faut, sans doute, se méfier de l'étymologie. Pourtant, ici, ce bref parcours historique n'aura pas été inutile, car il aura indiqué quelques directions pour l'essentiel exactes. J'insiste sur la grammaire. De son origine adjectivale, la nouvelle conserve sans doute un ancrage référentiel, ou présenté comme tel: la nouvelle sera, dans son histoire ultérieure, rarement tout à fait coupée des événements—les «nouvelles»—qu'elle est censée rapporter, et qu'elle aura à présenter comme réels. Inversement, le conte tient son origine du verbe *conter*, c'est-à-dire d'une opération énonciative en oeuvre, susceptible de rompre ses relations avec le référent: d'où la propension du conte à s'orienter du côté de la fictivité.

Reste que les mots ne conservent pas leur sens étymologique: il leur arrive même de l'inverser. Il convient donc maintenant d'essayer d'indiquer les relations qui s'établissent, essentiellement dans la modernité, entre les deux notions. Je le ferai en utilisant successivement quatre critères, par ordre de difficulté, et, sans doute, d'importance croissantes. Il s'agit 1) de la longueur matérielle du discours; 2) de la conformité (et de la non-conformité) entre niveau thématique et niveau figuratif; 3) de la véridiction opposée à la fictivité; 4) du statut énonciatif des deux types de discours. Inévitablement, ces quatre critères sont liés entre eux: ce qui, pour nous, entraîne le risque de redites.

### 1. *Longueur matérielle du discours*

Du signifiant, il faut, après Saussure, répéter qu'il est linéaire: écrire, ça occupe de l'espace, de même que parler, ça prend du temps. C'est l'implication inévitable de la manifestation matérielle du signifiant: dans le cas de l'écrit, une ligne d'encre disposée sur une surface, qu'elle investit. De façon plus ou moins abondante: il y a des discours brefs et des discours longs. Naturellement, ce trait intervient de façon non négligeable (même si on a souvent tendance à l'occulter) dans la typologie des discours. Il intervient aussi de façon capitale dans l'institution littéraire: le critère de la longueur d'un texte est celui qui intervient en premier lieu dans la procédure d'accès à la littérarité, c'est-à-dire, institutionnellement, à l'édition<sup>8</sup>. Qu'en est-il, à cet égard, de nos deux types de discours? Ils sont à n'en pas douter du côté de la brièveté. A condition d'entendre cette notion, par elle-même floue, de façon relative: en somme, plutôt comme contradictoire que comme contraire de longueur. D'où, naturellement, l'impossibilité de fixer, même de façon très grossière, une limite à cette non-longueur qu'est la brièveté ainsi comprise. Il y a des contes et des nouvelles de quelques lignes: Félix Fénéon a cultivé le genre de la «Nouvelle en trois lignes», en jouant d'ailleurs sur l'ambiguïté du mot *nouvelle*... Inversement, il y a eu au XVIII<sup>e</sup> siècle des «nouvelles» de plusieurs centaines de pages: monstruosité typologique, qui s'explique par une éclipse provisoire du roman!

A cette exception près, la brièveté est un trait constant du conte et de la nouvelle. Elle est fréquemment conditionnée (ou déterminée?) par des contraintes éditoriales, notamment la publication, préalable ou exclusive, dans des journaux. Maupassant a publié la quasi-totalité de ses *Contes* et

*nouvelles*—titre propre à torturer l'infortuné descripteur!—dans des journaux, ce qui leur impose une dimension assez étroitement limitée. Aujourd'hui, le léger renouveau de la... nouvelle s'explique (ou se manifeste?) par le fait que des quotidiens—*Le Monde* jusqu'en 1986, *La Croix*—et des périodiques—les défuntes *Nouvelles littéraires*, le défunt *Contreciel*, les vivantes *Nouvelles nouvelles*, *Brèves* et *N comme nouvelles*—publient des nouvelles, généralement très brèves: souvent entre 10 000 et 25 000 signes, soit une page plus ou moins serrée de quotidien, ou 5 à 12 pages de revue.

La brièveté entraîne des conséquences non négligeables. La plus importante est qu'on publie les nouvelles et les contes en recueils, individuels, ou, plus rarement, collectifs. Se posent alors des problèmes de titrologie, pour lesquels on observe différentes solutions: parfois c'est la simple désignation du genre (*Trois Contes*, de Flaubert, les *Cent Nouvelles nouvelles*); parfois c'est le titre d'un des éléments de l'ensemble—*Le Mur*, de Jean-Paul Sartre; on observe aussi des titres qui font apparaître le nom du genre accompagné d'une détermination: *Contes de la bécasse*, *Contes du chat perché*, *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar, etc. Enfin on recourt parfois à un titre global, qui peut faire allusion plus ou moins directement à la spécificité du genre—c'est le cas des *Instantanés* de Robbe-Grillet—ou qui, inversement, peut l'occulter: certains recueils de nouvelles ne sont pas signalés comme tels par leur titre, et peuvent donc être pris pour des romans.

La publication des contes et nouvelles en recueils a des implications immédiates sur le régime de leur lecture: les textes ne se lisent pas indépendamment, mais dans leurs relations réciproques. Le recueil de Contes ou de Nouvelles est l'un des lieux privilégiés de l'intertextualité. Sans entrer dans les débats qui se tiennent encore autour de ce concept, j'entends simplement par là que la lecture d'un texte—c'est-à-dire, toujours, d'un fragment de texte—ne se fait pas de la même façon lorsqu'il est isolé et lorsqu'il apparaît dans un ensemble d'autres textes. Il se construit alors un système de relations qui modifie le sens de chaque texte-occurrence, sous tous ses aspects. Je ne vais prendre qu'un exemple, aussi simple que possible, puisqu'il concerne une unité de la manifestation figurative: la bécasse, dans le recueil de contes de Maupassant pour lequel la bécasse, précisément, est éponyme: *Les contes de la bécasse*\*.

Le premier de ces contes exerce une fonction spécifique: il décrit les conditions d'énonciation des contes du recueil. Je reviendrai, plus bas, sur ces problèmes d'énonciation. Pour l'instant, c'est la bécasse qui m'intéresse. Le rôle qui lui est affecté par le texte est double. D'une part, la bécasse intervient activement dans la désignation, par le sort, du bénéficiaire du festin des têtes. Et d'autre part elle tient lieu de rémunération pour la performance du narrateur du conte.

Rôle capital, assurément, dans sa duplicité: sans la bécasse, point de contrat, point de conte, point de recueil. Est-il possible, indépendamment de cette fonction génératrice du texte, de repérer un investissement sémantique particulier de la bécasse? Je ne crois pas. On pourrait, sans doute, se laisser aller à voir en elle une figure de la mort. Mais cet investissement ne peut être que très diffus: il affecterait autant tout objet alimentaire d'origine animale. Non: ici, la véritable figure de la mort, c'est le pigeon, dont la mise à mort est explicitement mise en scène par le texte.

Si nous lisons le recueil, nous y découvrons un autre conte, intitulé «La Folle». Il manifeste immédiatement, et de la façon la plus explicite, l'étroite relation intertextuelle qui l'unit au premier texte:

Ainsi inauguré, le récit se poursuit, et explicite la relation avec les bécasses: au cours de l'occupation prussienne, une femme—une folle—est expulsée de chez elle, en plein hiver, sur son matelas, par les occupants. On ne retrouve plus trace d'elle. A l'automne suivant, le narrateur,—M. Mathieu d'Endolin—part à la chasse aux bécasses:

«J'avais déjà tué quatre ou cinq oiseaux à long bec, quand j'en abattis un qui disparut dans un fossé plein de branches. Je fus obligé d'y descendre pour y ramasser ma bête. Je la trouvai tombée près d'une tête de mort».

Cette tête de mort, c'est la tête de la folle—morte de froid sous la neige, puis dévorée par les loups.

On le voit: la bécasse apparaît désormais comme la métonymie—au sens le plus strict du terme—de la Mort et de la Folie, qui entrent ici en syncrétisme. Cet investissement sémantique nouvellement acquis par la bécasse se trouve rétroactivement affecté à la bécasse du premier conte. Ce qui a pour effet de modifier complètement les données du contrat. Et si le contrat est modifié, c'est à son tour tout le sens de chacun des contes qu'il a générés qui s'en trouve atteint.

On le voit: la brièveté du conte et de la nouvelle n'est pas seulement un aspect matériel du vêtement signifiant. Elle a des implications diverses sur leur fonctionnement sémiotique. Reste que, jusqu'à présent, j'ai traité globalement de la brièveté, comme si elle affectait au même titre le conte et la nouvelle. Est-il possible de les distinguer de ce point de vue? Ici, l'opinion dominante—et, en matière de typologie des genres, *il faut* suivre l'opinion dominante—est que le conte est plus bref que la nouvelle. C'est par exemple ce que professe Albert-Marie Schmidt, dans son édition des *Contes et Nouvelles* de Maupassant. Derrière cette différence entre les dimensions matérielles du conte et de la nouvelle—le premier plus bref que la seconde—se dissimule plus ou moins une opposition de structure. C'est celle dont je vais traiter maintenant.

## 2. Conformité du conte vs non-conformité de la nouvelle

J'entends par cette opposition la façon différente dont s'articulent les plans du thématique et du figuratif dans le conte et la nouvelle. On aura reconnu l'appareil conceptuel du *Dictionnaire* de Greimas et Courtés, que je rappelle en deux mots. Le contenu figuratif est celui qui a un correspondant exclusif et constant au plan de l'expression du monde naturel: la bécasse du conte de Maupassant est une figure, elle relève du plan figuratif. Le niveau thématique, au contraire, correspond à un investissement sémantique abstrait, de nature conceptuelle. Le niveau thématique est «profond», par opposition au contenu figuratif. Il a donc à être *figurativisé*, et cette opération de *figurativisation* peut se faire de façon relativement libre. Dans notre conte, on vient de constater que la bécasse entre en relation, selon les modalités que nous avons entrevues, avec la mort et, syncrétiquement, avec la folie: elle figurativise la mort et la folie. Mais il est évident que cette relation bécasse/mort-folie n'est pas du même type que la relation

entre le signifiant et le signifié d'un morphème dans une langue naturelle: la mort comme la folie peuvent être figurativisées par bien d'autres figures que la bécasse, qui doit même en être une figure plutôt exceptionnelle. C'est que la bécasse est peu iconique à l'égard tant de la mort que de folie: peu de points communs, apparemment, entre la figure et les éléments thématiques qu'elle manifeste!

Il existe donc, dans tout discours figuratif, un système de correspondance spécifique entre le niveau thématique, profond, et le niveau figuratif, superficiel. L'hypothèse que j'avance est que ce système de correspondance entre les deux niveaux varie entre le conte et la nouvelle. Selon les directions suivantes:

2.1.) Dans le conte, il y a *conformité* (ou tendance à la conformité) entre le niveau thématique et le niveau figuratif. J'entends conformité au sens hjelmslévien du terme: les deux plans sont découpés, de part et d'autre du seuil qui les sépare, par les mêmes divisions. En termes hjelmsléviens, cette conformité entre les plans d'une sémiotique caractérise les systèmes de symboles: c'est que le conte tend vers le symbolique. On aura l'occasion, plus bas, de retrouver ce trait par une autre voie.

2.2.) Dans la nouvelle, il y a non-conformité (ou tendance à la non-conformité) entre niveau thématique et niveau figuratif: à tous les niveaux de l'analyse, les mêmes éléments thématiques peuvent recevoir des figurations variées. On peut même se poser, à propos de la nouvelle, un problème qui a fait l'objet, il y a quelques années, d'un débat entre Courtés et Rastier: celui de la subordination du figuratif au thématique. Courtés pose explicitement cette subordination, comme si elle allait de soi:

«Il est clair que le figuratif est toujours au service du thématique, car il n'est jamais tourné sur lui-même; dès qu'il paraît dans le discours, il est nécessairement thématisé sur le plan pragmatique»<sup>9</sup>.

Chez Rastier, les choses sont plus compliquées. Car il en vient d'abord<sup>10</sup> à mettre tout bonnement en cause la validité de l'opposition entre figuratif et thématique, ce qui a évidemment pour effet immédiat d'en dénier la hiérarchisation. Mais dans des publications ultérieures, il semble revenir sur cette mise en cause de l'opposition figuratif/thématique. Il en vient même, en 1983<sup>11</sup>, à réintroduire une «hiérarchie entre niveau thématique et niveau figuratif».

Problème complexe. Peut-être l'attitude de Courtés s'explique-t-elle par les spécificités du type de discours qu'il examine préférentiellement: le conte populaire, à propos duquel il est sans doute possible d'admettre que le figuratif est toujours «au service» du thématique. Mais en va-t-il de même pour tout type de discours? N'y a-t-il pas, dans certains types de discours figuratif—la nouvelle, par exemple, et, à un degré sans doute plus élevé encore, le roman—un certain développement autonome du figuratif, une prolifération du figuratif, de façon plus ou moins autonome par rapport au thématique? Je ne fais que poser la question. Non toutefois sans remarquer que l'opposition *tendance à la conformité* / *tendance à la non-conformité* se double d'une opposition *non-déceptivité* (pour le conte) / *déceptivité* (pour la nouvelle). J'entends ici la notion de déceptivité de la façon suivante: c'est l'effet de sens de l'absence de hiérarchisation entre le niveau figuratif et le niveau thématique. Ce qui est déceptif en somme—et il va de soi que

ce terme n'a rien de péjoratif—c'est le figuratif autonome, le figuratif baladeur, sans lien identifiable avec le thématique.

On attend sans doute des exemples. Il n'est pas commode d'en donner, pour une raison qui apparaît à l'évidence. C'est que, tant pour la conformité que pour la déceptivité, il convient, comme je l'ai fait, de parler de tendance. Il n'y a pas d'opposition tranchée entre deux types de discours, l'un relevant du conte, l'autre de la nouvelle, mais un passage graduel de l'un à l'autre, selon que sont accentuées la *conformité*—qui va de pair avec la *non-déceptivité*—et la *non-conformité*—qui va de pair avec la déceptivité. C'est peut-être la gradualité de ce passage qui rend compte—avec d'autres facteurs, sans doute—d'un phénomène déjà signalé: l'hésitation fréquente qu'on observe devant les qualifications de certains textes. Dans les *Contes et nouvelles* de Maupassant, est-il vraiment possible de faire un partage rigoureux entre les contes et les nouvelles quand les textes ne sont pas explicitement étiquetés par l'un des deux mots? Maupassant, pour sa part, utilisait comme terme générique le mot *historiette*. Et il existe des textes qui sont, par leur auteur même, alternativement qualifiés de *conte* et de *nouvelle*: ainsi pour la *Vénus d'Ille*, que Mérimée, dans sa *Correspondance*, désigne tantôt comme *conte*, tantôt comme *nouvelle*. Est-ce dire que les deux notions se confondent? Point du tout; ce sont tout bonnement deux aspects du même texte qui sont alternativement désignés par les deux noms: les aspects de conformité par l'étiquette *conte*, ceux de non-conformité par l'étiquette *nouvelle*.

On voit à quel point il est difficile de trouver des exemples réels. Pourquoi ne pas en forger un, en partant de la bécasse de Maupassant? Elle est, on vient de le voir, figure, dans les deux *contes* examinés, d'un syncrétisme de la morte et de la folie. Et, si j'ai bien lu, figure de ce seul élément thématique: c'est ce qui assure la conformité des deux plans, et, du coup, la qualité de *contes* des textes affectés. Supposons maintenant un texte—après tout, peut-être y en a-t-il un!—où la bécasse serait alternativement figure de la mort/folie et figure de n'importe quoi d'autre, par exemple de l'amour et/ou de la bonté. On dira dans ce cas qu'il y a non-conformité (et, du coup, déceptivité): le texte passerait du côté de la nouvelle. Il en irait de même, à plus forte raison, s'il était possible de montrer, dans un texte, que la bécasse n'est sujette à aucun investissement thématique—reste, en somme, figure à l'état pur. Chimère, cette figure sans répondant thématique? Oui, si, comme le fait parfois Greimas<sup>12</sup>, on pose l'homologie entre le couple *figuratif/thématique* et le couple *signifiant/signifié*. Car, en linguistique comme en sémiotique, point, on le sait, de signifiant sans signifié, relisez Saussure, Hjelmslev et Greimas! Mais on sait aussi qu'il est possible de penser l'autonomie du signifiant par rapport au signifié: c'est ici à Lacan qu'il faut se référer, et notamment à la théorie du *point de capiton*. Jetez donc un coup d'oeil sur le *Séminaire III*<sup>13</sup>: vous aurez la surprise de constater que la théorie du *point de capiton*—elle-même garante de l'autonomie du signifiant par rapport au signifié—s'appuie sur une analyse linguistique, fondée sur la notion de mot-clé, empruntée par Lacan à Pierre Guiraud. Impossible, on s'en doute, d'entrer ici dans ce débat. Contentons-nous d'entrevoir la possibilité d'un signifiant détaché de ses attaches (mais pas de *toutes* ses attaches: reste précisément le *point de capiton*, le mot-clé de Guiraud) avec le signifié: dans la foulée vous posez une figure déliée—partiellement—de ses attaches au plan thématique.

On l'a compris: la non-conformité, liée à la déceptivité, exige une certaine prolifération du signifiant. On comprend pourquoi la nouvelle, non-conforme et déceptive, a fréquemment besoin d'un signifiant spatialement plus étendu que le conte, conforme et non-déceptif.

### 3. Fictivité du conte vs véridicité de la nouvelle

On retrouve là les traits qu'a fait apercevoir l'histoire des deux lexèmes. Et l'accord se fait de façon à peu près unanime sur les qualifications, même si elles ne sont pas toujours d'une clarté absolue. Je cite un fragment tout à fait significatif, parmi plusieurs dizaines d'autres possibles, à peu près concordants depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle: c'est de Marcel Arland:

«Toutes mes nouvelles reposent sur des données véritables ou à tout le moins vraisemblables... J'appellerai *conte* une fiction (assez courte) qui ne se pique pas d'une vraisemblance ou la refuse, qui se propose de surprendre, de déconcerter».

Un peu de naïveté, peut-être chez ce Marcel-là, à propos de la vérité et de son substitut, la vraisemblance? Ecoutez maintenant un autre Marcel, Marcel Aymé, dans le «Prière d'insérer» des *Contes du chat perché*:

«J'avertis donc mon lecteur que ces contes sont de pures fables, ne visant pas sérieusement (*appréciez le sérieusement!*) à donner l'illusion de la réalité (*repérez au passage l'illusion référentielle, et la reconnaissance d'éléments persuasifs dans le discours*). Pour toutes les fautes de logique et de grammaire animales que j'ai pu commettre, je me recommande à la bienveillance des critiques qui, à l'instar de leur confrère, se seraient spécialisés dans ces régions-là».

Depuis Saussure et l'expulsion du référent, il va sans dire que la prise en compte directe et immédiate du référent n'intervient pas dans l'évaluation de la véridicité ou de la fictivité d'un discours. Véridicité et fictivité sont les effets de sens d'un discours persuasif: il s'agit dans un cas d'installer l'illusion référentielle, dans l'autre d'installer ce que je continue, pour l'instant, à appeler l'effet de sens fictionnel. On dira que le conte et la nouvelle se distinguent, sinon de façon tranchée, au moins de façon tendancielle, par les deux traits suivants:

3.1. La nouvelle comporte une dimension persuasive qui consiste à tenter d'installer l'illusion référentielle. Naturellement les procédés discursifs utilisés pour obtenir cet effet sont variés. Je ne signalerai ici que celui dont le fonctionnement est le plus général et le plus clair: l'effacement général des marques de la duplicité des sujets d'énonciation. Tout se passe, généralement, comme si une seule voix parlait: la nouvelle est, à mes yeux, à l'opposé de la polyphonie. Rien de plus simple, naturellement, pour les nouvelles à la troisième personne: pour reprendre la belle formule de Benveniste, «les événements, ici, semblent se raconter d'eux-mêmes», sans sujet d'énonciation. Comment pourraient-ils ne pas dire le vrai? Mais il y a aussi des nouvelles à la première personne, même si, sans doute, elles sont, dans la production contemporaine, nettement moins nombreuses<sup>14</sup>. Leur situation est moins simple, et exige une réflexion sur le statut de la première personne: ne serait-elle pas, ici, la *seule* personne? Ce qui renverrait le texte à l'unicité du sujet d'énonciation. Vaste problématique, que je ne me flatte certes pas

d'avoir résolue par une suggestion certainement trop rapide, et, sans doute, un peu cavalière! Quoi qu'il en soit cependant, l'opposition avec les procédures d'énonciation du conte semble assez claire.

3.2. En effet le conte comporte une dimension persuasive exactement inversée. Elle consiste à installer ce que je n'hésite pas à appeler l'illusion fictionnelle. Les procédés discursifs, opposés à ceux de la nouvelle, prennent des formes variées. Le plus transparent est la pratique du métatexte programmatique, qui installe le récit dans un temps et/ou un espace autres, sur le mode du «il était une fois». Naturellement ces formules ne sont pas d'emploi constant. Quand elles sont absentes, elles sont suppléées par différents procédés énonciatifs qui ont pour fonction de souligner la pluralité hiérarchisée des sujets d'énonciation, et, par là, de faire dépendre leur véridicité de leur position dans la hiérarchie des instances d'énonciation: le conte, en somme, se situe du côté de la polyphonie.

Comme je l'ai indiqué plus haut, les différents critères utilisés pour distinguer conte et nouvelle sont liés entre eux: l'étude de la véridicité et de la fictivité nous amène progressivement au quatrième et dernier critère: les modalités d'énonciation.

#### 4. Les modalités énonciatives

On vient de l'apercevoir: la nouvelle est du côté de la monophonie, le conte du côté de la polyphonie. On peut sans doute préciser l'analyse, en lui donnant, à propos du conte, son fondement historique. Le conte littéraire est l'héritier du conte populaire, qui a une manifestation orale. Le conte littéraire conserve donc des traces de cette oralité originelle. Mais le conte *littéraire*, son nom l'indique, a une manifestation écrite *littérale*. Il a donc à l'égard de son oralité originelle une spécificité paradoxale: il est contraint *d'écrire son oralité*. C'est à mes yeux un caractère à peu près constant du conte: il ne disparaît pas même quand il lui arrive de rester implicite. Inversement, on vient d'entrevoir que ce trait n'affecte pas la nouvelle. Au moins la nouvelle moderne. Car on sait qu'au XV<sup>e</sup> siècle — pensez à *L'Heptaméron* — la nouvelle *aussi* pouvait prendre une manifestation orale, et l'écrire. C'est que, comme on l'a aperçu plus haut, le système des relations entre conte et nouvelle a évolué avec le temps: il faut se garder de confondre nouvelle du XVI<sup>e</sup> siècle et nouvelle contemporaine.

*L'oralité écrite* du conte est attestée par d'innombrables faits. Parmi les plus spectaculaires, j'en citerai deux. D'abord le conte de Diderot qui porte, par dénégarion, le titre paradoxal «Ceci n'est pas un conte». Il s'ouvre de la façon suivante:

«Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit qu'on va lire, et qui n'est pas un conte ou qui est un mauvais conte, un personnage qui fasse à peu près le lecteur; et je commence».

Mais en réalité, le *je* qui dit *je* ne «commence» pas vraiment, car il se fait précisément interrompre par le personnage qu'il vient de mettre en place, à moins que ce ne soit par son auditeur: les traces sont à ce point brouillées qu'on ne sait plus qui parle et qui écoute, ni qui est censé écrire

et lire. Et il est évidemment capital de remarquer que la mise en cause du conte, comme conte — à savoir comme fictionnel — est liée à la mise en cause déniaisante des modes spécifiques de son énonciation.

Le second exemple n'est autre que notre «Bécasse», sur laquelle je reviens encore, d'un point de vue différent. On se souvient que ce conte inaugural a pour fonction de mettre en place un contrat sous l'effet duquel, successivement, chaque bénéficiaire du plat de têtes de bécasses — bécasses sur le statut desquelles nous sommes désormais édifiés — doit raconter un conte. A l'origine de chacun des dix-sept contes qui constituent le recueil il faut donc restituer la présence — explicite, même si elle est lointaine — de ce *je* qui commence une histoire, et qui d'ailleurs la commence souvent au *je*, continuant à embrayer sur la situation d'énonciation mise en place par le conte initial et initiateur. Ce n'est que dans la suite que survient un récit à la 3<sup>ème</sup> personne, souvent dans des conditions formelles d'une extrême complexité. J'en donnerai pour exemple l'un des deux contes intitulés «la peur»<sup>15</sup>. Il joue lui aussi sur l'opposition de l'oral et de l'écrit, puisque l'un des récits qu'il comporte n'est autre qu'une histoire... racontée par Tourgueneff, à propos de laquelle s'écrit le commentaire suivant, bien paradoxal: «L'a-t-il écrite quelque part, je n'en sais rien». Ainsi, le jeu sur l'écrit et l'oral en vient à permettre de se demander si ce qui est écrit est bien écrit, et à présenter un authentique écrit pour un énoncé oral, en feignant de mettre en cause sa scripturalité pourtant patente!

Je passe sur ces jeux, et je reviens à la structure canonique du conte. Elle consiste à faire apparaître deux instances d'énonciation: l'une consiste à dire qu'un conte va être conté, l'autre consiste à conter le conte. Sans doute, toutes les variantes sont possibles sur ce schéma, comme viennent de le montrer Diderot et Maupassant... mais, dans sa simplicité, le mécanisme est, à mes yeux, toujours présent. Il a fondamentalement la forme de l'enchâssement, qui nécessairement modifie l'énoncé enchâssé: le récit de «Ceci n'est pas un conte» est modifié par son enchâssement dans un discours qui énonce les spécificités de son énonciation. L'ensemble des dix-sept contes de la bécasse est modifié par son enchâssement dans le texte initial<sup>16</sup>.

Avant d'en venir à la description de ces modifications, je reviens un instant sur les origines de ce type de fonctionnement. On voit que ce caractère du conte lui vient de son oralité originelle. Oralité, scripturalité: simple phénomène de manifestation matérielle. Oui, on peut être tenté de voir les choses ainsi. Mais quand on passe de l'oralité à la scripturalité, il faut bien écrire l'oralité. Et le faire, c'est poser une instance d'énonciation de plus, et du coup modifier de fond en comble le mécanisme énonciatif du récit. On voit que le simple phénomène du changement de manifestation matérielle a des implications fondamentales quant à la structure même du conte.

Il ne me reste plus qu'à décrire les effets qu'a sur le sens le mécanisme formel qui vient d'être décrit. C'est à vrai dire assez simple quand on utilise l'appareil notionnel mis en place dans le *Dictionnaire* de Greimas et Courtés, et spécifiquement les deux opérations opposées de *l'embrayage* et du *débrayage*. A cet égard, deux précautions sont à prendre.

La première a un caractère historique. L'introduction de la notion de *débrayage* est, sauf erreur, une innovation de la sémiotique greimassienne. Il est amusant de constater qu'elle a été facilitée par ce qui est, à proprement

parler, une erreur de traduction de Ruwet au moment où il a fait passer en français la notion, empruntée par Jakobson à Jespersen, de *shifter*. Le *shifter*, chez Jespersen, et partiellement encore chez Jakobson, c'est le terme qui *change* de sens (comprendre, ici, de référent) selon les circonstances de son énonciation. *To shift*, en anglais, c'est «changer», éventuellement «changer de vitesse», mais pas «embrayer». Pour des raisons qui, à mon sens, tiennent aux modifications apportées par Jakobson à la conception du *shifter* chez Jespersen, Ruwet a choisi la traduction par *embrayeur*. Mais l'embrayage, on le sait ne se conçoit que par opposition à l'opération inverse de débrayage: c'est le mérite de Greimas et Courtés d'avoir fait apparaître cette notion indispensable sans laquelle le fonctionnement de l'embrayage et des embrayeurs n'apparaît pas clairement.

La seconde précaution vise les spécificités des opérations d'embrayage et de débrayage dans le cas qui nous occupe. Ici, elles jouent non entre l'instance d'énonciation et le discours, mais entre deux discours, dont l'un, à vrai dire, enchâssant l'autre, n'est rien d'autre que le simulacre, énoncé, de l'instance d'énonciation du second. C'est ce qui prend le nom, dans le *Dictionnaire*, d'embrayage (ou débrayage) de second degré. De second degré, lorsque la procédure d'enchâssement n'affecte que deux textes. Quand elle se répète, ces opérations se situent aux 3ème, 4ème, Nème degrés. Quoi qu'il en soit, il s'agit toujours d'opérations *internes*, en opposition avec l'embrayage et le débrayage *externes*, qui font directement intervenir l'instance d'énonciation, et non son simulacre discursif.

Mais au fait, en quoi consistent-elles, ces opérations d'embrayage/débrayage internes? Fort simplement en ceci:

—Le débrayage interne consiste à installer un discours (le discours enchâssé) au sein d'un autre discours en *disjoignant* les instances d'énonciation des deux discours;

—inversement, l'embrayage interne consiste à *conjoindre* les instances énonciatives des deux discours.

Conjonction et disjonction peuvent prendre des formes variées, selon qu'elles affectent les aspects actantiel, temporel ou spatial de la procédure d'énonciation.

Maintenant, quelles sont les conséquences sémantiques de ces opérations? On se doute qu'elles sont opposées:

—l'embrayage déréférencialise l'énoncé enchâssé, supprime la possibilité d'accès à l'illusion référentielle. Il donne aux événements racontés une valeur *symbolique*, au sens que l'École de Paris donne à ce terme.

—inversement, le débrayage référencialise l'énoncé selon des procédures très clairement décrites dans l'article *débrayage* du *Dictionnaire*.

On commence sans doute à entrevoir mon hypothèse. Oui, ce n'est qu'une hypothèse. Elle consiste à poser que le conte privilégie les opérations, déréférencialisantes, d'embrayage à l'inverse de la nouvelle, qui privilégie les opérations de débrayage référencialisantes<sup>17</sup>.

Naturellement, pour vérifier cette hypothèse, il faudrait la tester sur un vaste corpus de textes dont le statut de conte ou de nouvelle soi préalablement garanti par une étiquette sans équivoque. Il est hors de question d'aborder ici ce travail de bénédictin. Je me contenterai, toujours à propos des *Contes de la bécasse*, de ce qui risque peut-être de passer pour une simple impression de lecture. Et pourtant non, je ne crois pas: c'est bien

l'embrayage qui gouverne la relation entre le discours enchâssant—le récit du déjeuner de têtes de bécasses—et le discours enchâssé: l'ensemble des dix-sept contes du recueil. Vous n'êtes pas convaincus? Allez donc les relire!

Une conclusion à ce trop long effort de débroussaillage? Elle ne peut être que très modeste, et introduire les nécessaires relativisations qui d'ailleurs ont déjà été entrevues:

—du point de vue historique, la typologie est évolutive. Les critères que je viens d'énumérer n'ont d'éventuelle pertinence qu'à l'égard de la modernité (en gros depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle);

—il en va de même du point de la variation dans l'espace culturel: peut-être valide pour l'espace culturel français (et francophone? la question se pose), mon analyse s'infirme d'elle-même devant des structures du type de celles qu'on observe par exemple en finnois, où le champ partagé en français entre *conte* et *nouvelle* se trouve réparti entre trois types de discours!

—enfin, même en tenant compte de ces deux réserves, les critères qu'on vient d'envisager ne permettent pas de répartir de façon tranchée les récits littéraires brefs entre *contes* d'un côté, *nouvelles* de l'autre: il existe évidemment des plages de recouvrement entre les deux sous-ensembles ainsi désignés. Un mathématicien, sans doute, parlerait de sous-ensembles flous. Est-ce à dire que la distinction entre les deux notions se dilue au point de perdre toute pertinence? Il faudrait alors en dire autant de toute structure donnant lieu à une répartition du même type.

## NOTES

<sup>1</sup> *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, 1984, 3 volumes.

<sup>2</sup> *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, Larousse, 1985, 2 volumes.

<sup>3</sup> La meilleure, de loin, des contributions que j'ai lues est celle de Michèle Simonsen, sur le conte, dans le Bordas. L'article sur la nouvelle, dû à Michel Simonin, est moins bon.

<sup>4</sup> On voit que j'élimine de ma problématique le conte populaire, que je ferai toutefois intervenir pour certaines considérations diachroniques.

<sup>5</sup> Cette opposition du *genre* et du *discours* s'appuie sur les articles pertinents du *Dictionnaire* de Greimas et Courtés.

<sup>6</sup> George Sand qualifie de «conte bleu» *Laura, voyage dans le cristal*, conte publié dans *La Revue des deux mondes* en 1864. Il s'agit, selon elle, d'une «fiction», susceptible toutefois de donner «aux enfants et à beaucoup de grandes personnes le goût des recherches ou des hypothèses sérieuses».

<sup>7</sup> En revanche, il a donné lieu à la dérivation d'un verbe, *nouveler*, «raconter des nouvelles». Il n'a pas survécu au-delà du 16<sup>e</sup> siècle.

<sup>8</sup> Chacun sait par exemple qu'un roman de 100 000 signes (50 pages) ou de 2000 000 signes (1000 pages) n'a aucune chance d'accéder à l'édition, c'est-à-dire à la littérature (ou, ce qui revient au même, la condition préalable de la littérature). Il y a lieu de réfléchir là-dessus!

<sup>9</sup> «Contre-note» à l'article de Rastier «Le développement du concept d'isotopie», *Document du GRSL*, III, 29, 1981, p. 38.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>11</sup> «Le problème du figuratif et l'impression référentielle», *Actes sémiotiques*, *Bulletin*, VI, 26, juin 1983, p. 14.

<sup>12</sup> «De la figurativité», *Actes sémiotiques*, *Bulletin*, VI, p. 26, 50.

<sup>13</sup> *Le séminaire. Livre III. Les psychoses, 1955-1956*, Le seuil, 1981. La théorie du point de capiton, appuyée sur une analyse de la première scène d'*Athalie*, se trouve aux pages 298 et suivantes.

<sup>14</sup> Un sondage cavalier, effectué dans le recueil des *40 nouvelles* publiées par *le Monde* en 1985 et 1986, donne les résultats suivants: en 85, 7 nouvelles à la 1ère personne, 17 à la 3ème personne; en 86, 11 nouvelles à la 1ère personne, 15 à la 3ème (je n'ai pas tenu compte des nouvelles traduites d'autres langues).

<sup>15</sup> Il n'est pas intégré aux *Contes de la bécasse*, à la différence de son homonyme. Mais les procédés sont les mêmes.

<sup>16</sup> Conséquence immédiate de cette constatation: il est *impératif* dans toute édition des *Contes et nouvelles*, de respecter la composition des recueils tels qu'ils ont été originellement constitués. C'est ce que n'a pas fait Albert-Marie Schmidt...—J'indique au passage que l'analyse des *Contes des Mille et une nuits* donnerait sans doute lieu à des constatations du même genre, en dépit des différences de contexte culturel.

<sup>17</sup> On ne vise ici que les relations entre le discours enchâssant de premier niveau—celui qui énonce l'instance de l'énonciation—et le premier discours enchâssé. Au sein de celui-ci peuvent se reproduire des phénomènes d'enchâssement, qui se répartiront nécessairement entre l'embrayage et le débrayage. D'où des effets—complexes!—de «référentialisation seconde du déréférentialisé» ou de «déréférentialisation du référentialisé» (!!!).

## ANEXOS

## LA CALEBASSE DEVORANTE

Un jour les hommes ont quitté leur premier village pour aller en créer un nouveau. Une jeune fille avait oublié son mortier et son pilon dans l'autre village, elle en parla un jour à sa mère et lui dit qu'elle voulait s'y rendre pour reprendre son mortier et son pilon. Sa mère lui répondit que l'herbe avait poussé très drue à cet endroit et qu'elle devrait attendre un jour où son père serait moins occupé et qu'il l'accompagnerait. La jeune fille ne répliqua point.

Un jour que sa mère avait préparé de la bière, elle lui dit:

«Toi, tu vas rester là à tourner le bouillon pendant que moi je vais aller couper du karkangi pour faire le filtre à bière».

Quand la jeune fille estima que sa mère s'était suffisamment éloignée, elle quitta la maison toute seule et se dirigea vers le village abandonné. Elle eut l'audace d'aller jusqu'à l'emplacement de son mortier et de son pilon. Elle s'accroupit devant son mortier, le souleva et l'amena sur ses cuisses pour le hisser sur sa tête.

Elle entendit alors une voix humaine qui entreprit de la morigéner: «Pose-le à terre, pose-le à terra!». Elle le posa, se releva, se mit sur la pointe des pieds et scruta le ciel; elle ne vit rien ni personne. Elle se rassit dans la position initiale et roula cette fois le mortier jusqu'à sa poitrine avant de l'installer sur sa tête.

De nouveau elle entendit la voix tonner: «Pose-le à terre, pose-le à terre!»; elle laissa choir le mortier.

La pauvre se releva et jeta un regard circulaire autour d'elle; alors elle vit la Mort. Cette Mort énorme dont le derrière et la bouche sont tout en feu se tenait sur un arbre gigantesque. La Mort descendit et se mit à avancer vers la jeune fille. Le bruit qu'elle faisait en marchant était en tout semblable au bruit du tonnerre. Figée au sol la jeune fille baignait dans son urine.

Venue tout près de la jeune fille la Mort lui dit: «Prends mes testicules, mignonne, et mets-les dans le mortier. Après bien des efforts la jeune fille réussit à accommoder les testicules de la mort dans son mortier, qui en était plein... Ensuite, la Mort lui dit: «Prends ton pilon et pile-moi les testicules!» La pauvre obéit.

Elle prit son pilon et fit de son mieux pour piler, avec toute l'énergie dont elle était capable, les testicules de la Mort. La Mort lui demanda encore de chanter pour mieux rythmer ses coups de pilon. Elle s'exécuta:

*«Ma mère m'a dit de n'y point aller, de n'y point aller, de n'y point aller,  
Mon père m'a dit de n'en rien faire, de n'en rien faire, de n'en rien faire»  
Pour mon pilon, mon pilon, mon pilon»*

La mort dit: «Ta chanson est bien agréable, laisse moi aussi le temps d'en chanter une!

*La fille m'écrabouille, les testicules, les testicules, les testicules,  
La fille m'écrabouille, les testicules, les testicules, les testicules,  
Elle en fait de la bouillie».*

Un homme qui était sorti couper des feuilles pour la sauce, entendit chanter un air mélancolique, il s'approcha à pas de loup et se cacha non loin de l'endroit d'où venait la mélodie. Il découvrit la scène et en porta la nouvelle au village. Tous les hommes se mirent alors sur le pied de guerre et après avoir aiguisé couteaux de jet et lances ils se mirent en route. Quand ils furent arrivés, à quelque distance du lieu du crime, ils se séparèrent et allèrent se cacher en divers points. Levant les yeux de sa besogne la fille découvrit son père alors que la Mort cessai de chanter. Il demanda à la fille de prendre la suite mais elle fit la sourde oreille. La Mort répéta sa demande sur un ton courroucé: «Ne t'ai-je point demandé de chanter? La fille reprit sur un ton goguenard les paroles de la Mort qui entra dans une très grande colère; il voulut retirer ses testicules du mortier et faire payer à la folle le prix de son effronterie. C'est alors que le premier coup de sagaie lui fut porté au flanc par le père de la fille. En un rien de temps les autres sortirent de leur cachette et mirent la Mort en pièces. On regagna le village, chacun lourdement chargé d'un morceau de viande de la Mort.

Lorsqu'ils eurent atteint le village la jeune fille dit en s'adressant à sa mère:

«Maman, maman, je voudrais couper un morceau de la viande de la Mort pour le préparer dans ma petite marmite et le manger.

—Fais-le, je t'en demanderai un peu pour manger, moi aussi j'ai faim».

La fille lava sa petite marmite et y mit un peu de chair de la Mort sur laquelle elle versa un peu d'eau. Elle mit le tout au feu... Alors la viande de la mort se mit à bouillonner: «puk, puk...mikikiki», elle gonfla et fit éclater la petite marmite.

—Maman, maman la viande en gonflant a fait éclater ma petite marmite.

—Si ta petite marmite est cassée alors prends ma marmite à sauce et utilise-la.

La viande gonfle, gonfle, gonfle et casse la marmite à sauce. La fille essaie d'autres marmites mais la viande augmente sans cesse de volume et fend en deux toutes les marmites. Personne dans le village ne réussit à porter à sa bouche la viande de la Mort et à en goûter. Les hommes réunirent tous les morceaux en un énorme tas et par le feu réduisirent en cendres la viande de la Mort. Puis ils portèrent ces cendres dans des feuilles et jetèrent le tout loin dans la brousse.

Quand les termites eurent rongé l'emballage, les cendres de la Mort s'éparpillèrent sauf un petit tas qui resta sur le sol. Un jour la vieille femme et sa petite fille partirent chercher du kaolin et la fille découvrit les cendres.

«Grand-mère nous avons des cendres à sel» dit-elle.

—«Ne fais pas tant de bruit, d'autres pourraient venir nous les diputer!»

Elles prirent les cendres, les rapportèrent au village, et s'empressèrent de les mettre dans le filtre à sel. Pendant le filtrage une mélodie s'éleva:

*«Une vieille femme et sa petite fille ont vu les cendres de la mort, et les ont prises pour des cendres à sel.»*

La fille alla rapporter à sa grand-mère ce que le sel chantait mais celle-ci la renvoya en disant: «Va-t'en, avec tes sottises, depuis quand le sel peut-il chanter!» Mais plus tard, elles durent constater que le filtrat était mêlé de sang et de pus. Dépitées, elles jetèrent le tout et un calebassier se mit à pousser sur le sel. La fille dit à sa grand-mère:

«Grand-mère, grand-mère, notre sel a fait pousser un calebassier.

—Prends-en bien soin, il nous donnera une calebasse pour puiser l'eau à boire.»

Effectivement le calebassier donna un petit fruit qui se mit à grandir et à l'approche de sa maturité la petite fille constata:

«Grand-mère, grand-mère, la calebasse est bien trop grande pour puiser de l'eau...»

A peine avait-elle achevé sa phrase que la calebasse l'avalait.

Alors elle se mit à rouler à travers le village avalant au passage hommes et bêtes. Elle dévora tout sauf une femme enceinte qui s'était isolée en brousse dans une caverne. Lorsqu'elle découvrit la femme enceinte et qu'elle voulut l'avalier la femme lui dit: «Laisse moi d'abord accoucher!» Elle donna naissance à deux jumeaux, deux garçons; l'un s'appela Ngakol et l'autre Ngagel. Quand la calebasse voulut à nouveau l'avalier elle implora: «Ayez pitié de moi, donnez-moi le temps de les aider à marcher à quatre pattes.» Cela lui fut accordé et les enfants surent marcher. Alors la calebasse lui dit:

«Je t'avale maintenant?

—De grâce, permettez-moi de leur offrir des couteaux de jet.» Elle obtint ce répit.

«Je t'avale cette fois-ci?

—Une dernière grâce, je voudrais leur acheter un cheval à chacun d'eux.» Elle eut encore l'accord de la calebasse.

«Je peux enfin t'avalier?

—Oui, avale-moi maintenant.» Sitôt dit, sitôt fait, elle fut avalée.

Les enfants de la femme montèrent sur leurs chevaux et attaquèrent la calebasse. Ils firent pleuvoir quantités de couteaux de jets sur la calebasse mais chaque fois qu'ils la coupaient en deux celle-ci se refermait. Ils épuisèrent ainsi tous leurs couteaux de jet sauf un que chacun garda. Un oiseau se mit à chanter pour leur indiquer d'utiliser le jus de la liane yanre. Ils coururent enduire leur arme du jus vicieux de cette liane et cette fois-ci ils réussirent à couper la calebasse en deux demi-sphères qui restèrent définitivement séparées et d'où purent sortir tous ceux qui avaient été dévorés.

Le coq qui est le premier à sortir dit:

*C'est Ngakol qui nous a sauvés,  
C'est Ngage qui nous a sauvés.*

LE FRERE, LA SOEUR ET L'OGRE

Il était un homme qui avait deux enfants, un garçon et une fille; puis l'homme vint à mourir et leur mère aussi mourut. Dès lors la fille qui restait là fut orpheline; elle s'appelait Nyansha et le garçon s'appelait Baba. Les villageois, alors, chassèrent les enfants du village pour ne pas avoir à les nourrir. Ils trouvèrent abri dans un rocher où ils vécurent. Le garçon allait chasser de petits oiseaux, la fille restait là. Le garçon revenait la nuit et lorsqu'il rentrait, il disait:

*Nyansha de Baba, ouvre-moi. Enfant de ma mère ouvre-moi!  
J'ai tué une petite bandelotte, elle est pour toi.  
J'ai tué un petit chat sauvage, il est pour toi.  
J'ai tué un petit rouge-gorge, il est pour toi.  
Le plus gros d'entre eux nous le partagerons.*

Alors sa soeur répondait: «Rocher, ouvre toi pour que Baba entre!» Le rocher s'ouvrait et Baba entrait; et alors ils mangeaient les oiseaux et la pâte que la fille avait préparés.

Ainsi ils vivaient et le garçon allait tous les jours à la chasse et tuait de petits animaux. Le soir quand il rentrait il chantait:

*Nyansha de Baba, ouvre-moi. Enfant de ma mère ouvre-moi!  
J'ai tué une petite bandelotte, elle est pour toi.  
J'ai tué un petit lièvre, il est pour toi.  
J'ai tué une petite perdrix, elle est pour toi.  
Le plus gros d'entre eux nous le partagerons.*

Alors sa soeur répondait: «Rocher, ouvre toi pour que Baba entre!» Le rocher s'ouvrait et Baba entrait. Elle faisait la cuisine, ils mangeaient et le lendemain Baba retournait à la chasse.

Puis un jour, une grosse hyène appelée Kizimu entendit la chanson de Baba et se présenta chez la fille pendant l'absence de Baba:

*Nyansha de Baba, ouvre-moi. Enfant de ma mère ouvre-moi!  
J'ai tué une petite bandelotte, elle est pour toi.  
J'ai tué un petit chat sauvage, il est pour toi.  
J'ai tué un petit rouge-gorge, il est pour toi.  
Le plus gros d'entre eux nous le partagerons.*

La fille se demanda si c'était bien la voix de son frère et la bête recommença sa chanson. La fille fit ouvrir le rocher et elle vit une grosse hyène.

— «Aie, aie, que vais-je faire?

— Hé qu'y a-t-il donc?

— Grand-père, et si je te faisais griller des petits pépins de courge?

— Qu'ils te courgent dans le ventre!

— Grand-père, si je te faisais griller des pépins de courge, de grosse courge?

— D'accord ma petite!»

La fille prit un plat et fit griller les pépins de courge.

— «Grand-père, celui qui sautera vers l'extérieur sera pour toi, celui qui sautera vers l'intérieur pour moi et celui qui ira sous le lit sera pour mon frère».

Elle fit griller les pépins; un pépin sauta vers l'extérieur et lorsqu'il fut dehors elle dit: «Voilà le tien qui s'en va!»

La grosse hyène se précipita pour manger le pépin mais lorsqu'elle fut dehors la fille dit «Rocher, ferme-toi!» Le rocher se referma et la fille resta là tandis que la grosse hyène s'en fut.

Le soir quand son frère revint il hanta sa chanson, mais la fille avait peur, elle n'ouvrit pas. Il chanta à nouveau et finalement elle reconnut la voix de son frère et lui ouvrit.

Il vit aussitôt qu'il s'était passé quelque chose qui avait effrayé sa soeur. Elle lui dit: «Tu sais, il est venu ici une grosse bête qui m'a parlé et qui m'a appelée comme tu m'appelles; elle est entrée dans la maison et je lui ai fait griller des pépins de courge.

Lorsqu'un pépin a sauté dehors je lui ai dit: «attrape et lorsqu'elle est sortie j'ai refermé le rocher. Elle m'a dit que lorsqu'elle reviendrait elle me dévorerait».

Baba passa la journée à la maison, avec son arc et sa lance, attendant que la bête revienne; elle ne vint pas car en écoutant elle sut que Baba était là. Après trois jours ils avaient très faim et le frère alla chasser. Il dit: «C'était seulement la peur qui t'avait saisie.» Il alla chasser de petits animaux et la grosse hyène revint. Elle chanta la chanson et la fille qui crut que c'était Baba lui ouvrit. Quand elle vit que c'était l'hyène elle se souilla d'urine et toute la maison avec, elle voulut fuir mais la grosse hyène lui demanda: «Alors tu ne me dis plus rien?

— Si je te faisais griller des pépins de courge?

— Je n'en veux pas.»

La grosse hyène se jeta sur elle et la dévora. Lorsqu'elle eut fini, il y avait du sang partout... Elle quitta l'endroit.

Quand le frère revint et qu'il eut chanté sa chanson par trois fois, sa soeur ne répondait pas et le rocher ne s'ouvrit pas. Alors il s'écria:

«Ouvre-toi pour que moi, Baba, j'entre!» Le rocher s'ouvrit et Baba pénétra dans la maison. Au moment où il allait allumer le feu, il se rendit compte qu'une petite jambe était suspendue au dessus du foyer, il sentit du sang lui tomber sur la tête: «Eh, ma soeur est-ce la peur qui t'a saisie? N'urine pas sur moi de là-haut!» Il croyait que c'était sa soeur qui s'était cachée là-haut et qu'elle avait très peur. Il alluma le feu et quand il fut

pris il vit le sang par terre et comprit que la grosse hyène avait dévoré sa soeur. Il passa la nuit dans le rocher sans dormir.

Tôt le matin, il prit sa lance, son arc et son bouclier, et se mit en route pour se rendre chez le Kizimu. Il arriva devant l'enclos et dit: «Hé, vous, les gens de chez Kizimu de Rwicamakombe, où est allé Kizimu?»

—Kizimu est allé cultiver ses champs.

—Kizimu est allé cultiver ses champs.

—Appelez-le!»

De l'enclos on l'appela:

*«O Kizimu, Kizimu de Rwicamakombe la-bas dans la vallée,  
le frère de Nyansha est venu; je lui ai offert un siège et l'a refusé  
je lui en ai offert un autre, il l'a repoussé,  
disant qu'il cherchait Kizimu de Rwicamakombe la-bas dans la vallée.»*

—Que se passe-t-il à la maison?» Il envoya deux de ses serviteurs et lorsqu'ils arrivèrent, celui dont on avait tué la soeur les tua et dit à la servante de l'enclos d'appeler encore. La servante appela encore:

*«O Kizimu, Kizimu de Rwicamakombe la-bas dans la vallée,  
le frère de Nyansha est venu; je lui ai offert un siège et il l'a refusé  
je lui en ai offert un autre, il l'a repoussé,  
disant qu'il cherchait Kizimu de Rwicamakombe la-bas dans la vallée.»*

—Allez voir, dit le Kizimu, ce qui s'est passé à la maison!»

Il envoya, de nouveau, d'autres serviteurs, et Baba les tua. Il les entassait là. Lorsque d'autres arrivaient, ils buvaient le sang qui coulait en croyant que c'était de la sauce. Lorsque pour la quatrième fois il eut envoyé des gens, il ne restait plus que le Kizimu et il se mit en route.

«Appelle plus fort!» dit Baba à la servante qui le fit aussitôt. Alors Kizimu s'en vint très vite. En arrivant à la maison, il trouva Baba qui l'attendait: «Eh bien qu'y-a-t-il, que se passe-t-il?»

—Que tu brises l'arc et que tu montes vite!»

Il se hâta en ayant très peur: «O toi ne me tue pas encore, coupe ce petit doigt et du en retireras ta tante paternelle que j'ai dévorée.»

Baba trancha le petit doigt et en retira sa tante paternelle.

«Coupe celui de ma main droite et tu en retireras ton oncle paternel que j'ai dévoré.»

Quand il arriva au pouce, Kizimu dit: «tu en retireras ta soeur que j'ai dévorée avant-hier». Il l'en sortit. Puis lorsqu'il vit que tous les autres étaient sortis, il tua cette grosse bête qui s'appelait Kizimu de Rwicamakombe. Il la transperça de sa lance et l'étendit morte. Il se mit en route avec tous les gens que la bête avaient dévorés et il les emmena; le frère de Nyansha sauva donc ainsi sa famille, il s'empara des biens du Kizimu qu'il pillait, puis lui et sa soeur trouvèrent des conjoints.

LA FICELLE

Sur toutes les routes autour de Goderville, les 1  
paysans et leurs femmes s'en venaient vers le bourg,  
car c'était jour de marché. Les mâles allaient, à pas  
tranquilles, tout le corps en avant à chaque mouve-  
ment de leurs longues jambes torsées, déformées par 5  
les rudes travaux, par la pesée sur la charrue qui  
fait en même temps monter l'épaule gauche et dévier  
la taille, par le fauchage des blés qui fait écarter les  
genoux pour prendre un aplomb solide, par toutes  
les besognes lentes et pénibles de la campagne. Leur 10  
blouse bleue, empesée, brillante, comme vernie,  
ornée au col et aux poignets d'un petit dessin de fil  
blanc, gonflée autour de leur torse osseux, semblait  
un ballon prêt à s'envoler, d'où sortaient une tête,  
deux bras et deux pieds. 15

Les uns tiraient au bout d'une corde une vache,  
un veau. Et leurs femmes, derrière l'animal, lui  
fouettaient les reins d'une branche encore garnie de  
feuilles, pour hâter sa marche. Elles portaient au bras  
de larges paniers d'où sortaient des têtes de poulets 20  
par-ci, des têtes de canards par-là. Et elles marchaient  
d'un pas plus court et plus vif que leurs hommes,  
la taille sèche, droite et drapée dans un petit châle  
étriqué, épinglé sur leur poitrine plate, la tête enve-  
loppée d'un linge blanc collé sur les cheveux et 25  
surmontée d'un bonnet.

Puis un char à bancs passait, au trot saccadé d'un  
bidet, secouant étrangement deux hommes assis côte  
à côte et une femme dans le fond du véhicule, dont  
elle tenait le bord pour atténuer les durs cahots. 30

Sur la place de Goderville, c'était une foule, une  
cohue d'humains et de bêtes mélangés. Les cornes  
des boeufs, les hauts chapeaux à longs poils des  
paysans riches et les coiffes des paysannes émer-  
geaient à la surface de l'assemblée. Et les voix criar- 35  
des, aiguës, glapissantes, formaient une clameur

continue et sauvage que dominait parfois un grand éclat poussé par la robuste poitrine d'un campagnard en gaieté, ou le long meuglement d'une vache attachée au mur d'une maison. 40

Tout cela sentait l'étable, le lait et le fumier, le foin et la sueur, dégageait cette saveur aigre, affreuse, humaine et bestiale, particulière aux gens des champs.

Maître Hauchecorne, de Bréauté, venait d'arriver à Goderville, et il se dirigeait vers la place, quand il aperçut par terre un petit bout de ficelle. Maître Hauchecorne, économe en vrai Normand, pensa que tout était bon à ramasser qui peut servir; et il se baissa péniblement, car il souffrait de rhumatismes. Il prit par terre le morceau de corde mince, et il se disposait à le rouler avec soin, quand il remarqua, sur le seuil de sa porte, maître Malandain, le bourrelier, qui le regardait. Ils avaient eu des affaires ensemble au sujet d'un licol, autrefois, et ils étaient restés fâchés, étant rancuniers tous deux. Maître Hauchecorne fut pris d'une sorte de honte d'être vu ainsi par son ennemi, cherchant dans la crotte un bout de ficelle. Il cacha brusquement sa trouvaille sous sa blouse, puis dans la poche de sa culotte; puis il fit semblant de chercher encore par terre quelque chose qu'il ne trouvait point, et il s'en alla vers le marché, la tête en avant, courbé en deux par ses douleurs. 50

Il se perdit aussitôt dans la foule criarde et lente, agitée par les interminables marchandages. Les paysans tâtaient les vaches, s'en allaient, revenaient, perplexes, toujours dans la crainte d'être mis dedans, n'osant jamais se décider, épiant l'oeil du vendeur, cherchant sans fin à découvrir la ruse de l'homme et le défaut de la bête. 55

Les femmes, ayant posé à leurs pieds leurs grands paniers, en avaient tiré leurs volailles qui gisaient par terre, liées par les pattes, l'oeil effaré, la crête écarlate. 60

Elles écoutaient les propositions, maintenaient leurs prix, l'air sec, le visage impassible, ou bien tout à coup, se décidant au rabais proposé, criaient au client qui s'éloignait lentement: 65

—C'est dit, maît'Anthime. J'vous l'donne. Puis peu à peu, la place se dépeupla et l'angélus sonnait midi, ceux qui demeuraient trop loin se répandirent dans les auberges. 70

Chez Jourdain, la grande salle était pleine de mangeurs, comme la vaste cour était pleine de véhicules de toute race, charrettes, cabriolets, chars à 75

bancs, tilburys, carrioles innombrables, jaunes de crotte, déformées, rapiécées, levant au ciel, comme deux bras, leurs brancards, ou bien le nez par terre et le derrière en l'air. 80

Tout contre les dîneurs attablés, l'immense cheminée, pleine de flamme claire, jetait une chaleur vive dans le dos de la rangée de droite. Trois broches tournaient, chargées de poulets, de pigeons et de gigots; et une délectable odeur de viande rôtie et de jus ruisselant sur la peau rissolée, s'envolait de lâtre, allumait les gaietés, mouillait les bouches. 85

Toute l'aristocratie de la charrue mangeait là, chez maît'Jourdain, aubergiste et maquignon, un malin qui avait des écus. 90

Les plats passaient, se vidaient comme les brocs de cidre jaune. Chacun racontait ses affaires, ses achats et ses ventes. On prenait des nouvelles des récoltes. Le temps était bon pour les verts, mais un peu mucre pour les blés. 95

Tout à coup le tambour roula, dans la cour, devant la maison. Tout le monde aussitôt fut debout, sauf quelques indifférents, et on courut à la porte, aux fenêtres, la bouche encore pleine et la serviette à la main. 100

Après qu'il eut terminé son roulement, le crieur public lança d'une voix saccadée, scandant ses phrases à contretemps:

—Il est fait assavoir aux habitants de Goderville, et en général à toutes—les personnes présentes au marché, qu'il a été perdu ce matin, sur la route de Beuzeville, entre—neuf heures et dix heures, un portefeuille en cuir noir contenant cinq cents francs et des papiers d'affaires. On est prié de le rapporter —à la mairie, incontinent, ou chez maître Fortuné Houlbrèque, de Mannerville. Il y aura vingt francs de récompense. 105

Puis l'homme s'en alla. On entendit encore une fois au loin les battements sourds de l'instrument et la voix affaiblie du crieur. 110

Alors on se mit à parler de cet événement, en énumérant les chances qu'avait maître Houlbrèque de retrouver ou de ne pas retrouver son portefeuille.

Et le repas s'acheva. On finissait le café, quand le brigadier de gendarmerie parut sur le seuil. 115

Il demanda:

—Maître Hauchecorne, de Bréauté, est-il ici? Maître Hauchecorne, assis à l'autre bout de la table, répondit:

—Me v'là. 120

Et le brigadier reprit:  
 — Maître Hauchecorne, voulez-vous avoir la complaisance de m'accompagner à la mairie? M. le maire voudrait vous parler. 140

Le paysan, surpris, inquiet, avala d'un coup son petit verre, se leva et, plus courbé encore que le matin, car les premiers pas après chaque repos étaient particulièrement difficiles, il se mit en route en répétant: 145

— Me v'là, me v'là.  
 Et il suivit le brigadier.  
 Le maire l'attendait, assis dans un fauteuil. C'était le notaire de l'endroit, homme gros, grave, à phrases pompeuses. 150

— Maître Hauchecorne, dit-il, on vous a vu ce matin ramasser, sur la route de Beuzeville, le portefeuille perdu par maître Houlbrèque, de Mannerville.  
 Le campagnard, interdit, regardait le maire, apeuré déjà par ce soupçon qui pesait sur lui, sans qu'il comprît pourquoi. 155

— Mé, mé, j'ai ramassé çu portafeuille?  
 — Oui, vous-même.  
 — Parole d'honneur, j' n'en ai seulement point eu connaissance.  
 — On vous a vu.  
 — On m'a vu, mé? Qui ça qui m'a vu?  
 — M. Malandain, le bourrelier.  
 Alors le vieux se rappela, comprit et, rougissant de colère. 165

— Ah! i m'a vu, çu manant! I m'a vu ramasser ct'e ficelle-là, tenez, m'sieu le Maire.  
 Et, fouillant au fond de sa poche, il en retira le petit bout de corde. 170

Mais le maire, incrédule, remuait la tête:  
 — Vous ne me ferez pas accroire, maître Hauchecorne, que M. Malandain, qui est un homme digne de foi, a pris ce fil pour un portefeuille?  
 Le paysan, furieux, leva la main, cracha de côté pour attester son honneur, répétant: 175

— C'est pourtant la vérité du bon Dieu, la sainte vérité, m'sieu le Maire, Là, sur mon âme et mon salut, je l'répète.  
 Le maire reprit:  
 — Après avoir ramassé l'objet, vous avez même encore cherché longtemps dans la boue si quelque pièce de monnaie ne s'en était pas échappée.  
 Le bonhomme suffoquait d'indignation et de peur.  
 — Si on peut dire!... si on peut dire!... des menteries comme ça pour dénaturer un honnête homme! 185

Si on peut dire!...  
 Il eut beau protester, on ne le crut pas.  
 Il fut confronté avec M. Malandain, qui répéta et soutint son affirmation. Ils s'injurèrent une heure durant. On fouilla, sur sa demande, maître Hauchecorne. On ne trouva rien sur lui. 190

Enfin le maire, fort perplexe, le renvoya, en le prévenant qu'il allait aviser le parquet et demander des ordres.  
 La nouvelle s'était répandue. A sa sortie de la mairie, le vieux fut entouré, interrogé avec une curiosité sérieuse et goguenarde, mais où n'entrait aucune indignation. Et il se mit à raconter l'histoire de la ficelle. On ne le crut pas. On riait. 195

Il allait, arrêté par tous, arrêtant ses connaissances, recommençant sans fin son récit et ses protestations, montrant ses poches retournées, pour prouver qu'il n'avait rien. 200

On lui disait:  
 — Vieux malin, va!  
 Et il se fâchait, s'exaspérant, enfiévré, désolé de n'être pas cru, ne sachant que faire, et contant toujours son histoire. 205

La nuit vient. Il fallait partir. Il se mit en route avec trois voisins à qui il montra la place où il avait ramassé le bout de corde; et tout le long du chemin il parla de son aventure. 210

Le soir, il fit une tournée dans le village de Bréauté, afin de la dire à tout le monde. Il ne rencontra que des incroyables. 215

Il en fut malade toute la nuit.  
 Le lendemain, vers une heure de l'après-midi, Marius Paumelle, valet de ferme de maître Breton, cultivateur à Ymauville, rendait le portefeuille et son contenu à maître Houlbrèque, de Mannerville. 220

Cet homme prétendait avoir en effet trouvé l'objet sur la route; mais ne sachant pas lire, il l'avait rapporté à la maison et donné à son patron.  
 La nouvelle se répandit aux environs. Maître Hauchecorne en fut informé. Il se mit aussitôt en tournée et commença à narrer son histoire complétée du dénouement. Il triomphait. 225

— C'qui m'faisait deuil, disait-il, c'est point tant la chose, comprenez-vous; mais c'est la menterie. Y a rien qui vous nuit comme d'être en réprobation pour une menterie. 230

Tout le jour il parlait de son aventure, il la contait sur les routes aux gens qui passaient, au cabaret aux gens qui buvaient, à la sortie de l'église le dimanche suivant. Il arrêtait des inconnus pour la leur dire. 235

Maintenant il était tranquille, et pourtant quelque chose le gênait sans qu'il sût au juste ce que c'était. On avait l'air de plaisanter en l'écoutant. On ne paraissait pas convaincu. Il lui semblait sentir des propos derrière son dos. 240

Le mardi de l'autre semaine, il se rendit au marché de Goderville, uniquement poussé par le besoin de conter son cas.

Malandain, debout sur sa porte, se mit à rire en le voyant passer. Pourquoi? 245

Il aborda un fermier de Criquetot, qui ne le laissa pas achever et, lui jetant une tape dans le creux de son ventre, lui cria par la figure: «Gros malin, va!» Puis lui tourna les talons.

Maître Hauchecorne demeura interdit et de plus en plus inquiet. Pourquoi l'avait-on appelé «gros malin»? 250

Quant il fut assis à table, dans l'auberge de Jourdain, il se remit à expliquer l'affaire.

Un maquignon de Montivilliers lui cria: 255

—Allons, allons, vieille pratique, je la connais, ta ficelle!

Hauchecorne balbutia:

—Puisqu'on l'a retrouvé çu portafeuille?

Mais l'autre reprit: 260

—Tais-té, mon pé, y en a un qui trouve et y en a un qui r'porte. Ni vu ni connu, je t'embrouille!

Le paysan resta suffoqué. Il comprenait enfin. On l'accusait d'avoir fait reporter le portefeuille par un compère, par un complice. 265

Il voulut protester. Toute la table se mit à rire.

Il ne put achever son dîner et s'en alla, au milieu des moqueries.

Il rentra chez lui, honteux et indigné, étranglé par la colère, par la confusion, d'autant plus atterré qu'il était capable, avec sa finaudeur de Normand, de faire ce dont on l'accusait, et même de s'en vanter comme d'un bon tour. Son innocence lui apparaissait confusément comme impossible à prouver, sa malice étant connue. Et il se sentait frappé au coeur par l'injustice du soupçon. 270 275

Alors il recommença à conter l'aventure, en allongeant chaque jour son récit, ajoutant chaque fois des raisons nouvelles, des protestations plus énergiques, des serments plus solennels qu'il imaginait, qu'il préparait dans ses heures de solitude, l'esprit uniquement occupé de l'histoire de la ficelle. On le croyait d'autant moins que sa défense était plus compliquée et son argumentation plus subtile. 280

—Ca, c'est des raisons d'menteux, disait-on derrière son dos. 285

Il le sentait, se rongait les sangs, s'épuisait en efforts inutiles.

Il dépérissait à vue d'oeil.

Les plaisants maintenant lui faisaient conter «la Ficelle» pour s'amuser, comme on fait conter sa bataille au soldat qui a fait campagne. Son esprit, atteint à fond, s'affaiblissait. 290

Vers la fin de décembre, il s'alita.

Il mourut dans les premiers jours de janvier et, dans le délire de l'agonie, il attestait son innocence, répétant: 295

—Une 'tite ficelle... une 'tite ficelle... t'nez, la voilà, m'sieu le Maire.

LA BECASSE <sup>1</sup>

Le vieux baron des Ravots avait été pendant quarante ans le roi des chasseurs de sa province. Mais, depuis cinq à six années, une paralysie des jambes le clouait à son fauteuil; il ne pouvait plus que tirer des pigeons de la fenêtre de son salon ou du haut de son grand perron.

Le reste du temps il lisait.

C'était un homme de commerce aimable chez qui était resté beaucoup de l'esprit lettré du dernier siècle. Il adorait les contes, les petits contes polissons, et aussi les histoires vraies arrivées dans son entourage. Dès qu'un ami entra chez lui, il demandait:

—Eh bien, rien de nouveau?

Et savait interroger à la façon du juge d'instruction.

Par les jours de soleil il faisait rouler devant la porte son large fauteuil pareil à un lit. Un domestique, derrière son dos, tenait les fusils, les chargeait et les passait à son maître; un autre valet, caché dans un massif, lâchait un pigeon de temps et temps, à des intervalles irréguliers, pour que le baron ne fût pas prévenu et demeurât en éveil.

Et, du matin au soir, il tirait les oiseaux rapides, se désolant quand il s'était laissé surprendre, et riant aux larmes quand la bête tombait d'aplomb ou faisait quelque culbute inattendue et drôle. Il se tournait alors vers le garçon qui chargeait les armes, et il demandait, en suffoquant de gaieté:

—Y est-il, celui-là, Joseph! as-tu vu comme il est descendu?

Et Joseph répondait invariablement:

—Oh! Monsieur le baron ne les manque pas.

A l'automne, au moment des chasses, il invitait, comme à l'ancien temps, ses amis, et il aimait entendre au loin les détonations. Il les comptait, heureux quand elles se précipitaient. Et, le soir, il exigeait de chacun le récit fidèle de sa journée.

Et on restait trois heures à table en racontant des coups de fusil.

C'étaient d'étranges et invraisemblables aventures, où se complaisait l'humeur hâbleuse des chasseurs. Quelques-unes avaient fait date et revenaient régulièrement. L'histoire d'un lapin que le petit vicomte de Bourril

<sup>1</sup> Ce conte, qui constitue l'entrée du volume, a été publié conjointement avec «La Folle» dans «Le Gaulois» du 5 décembre 1882.

avait manqué dans son vestibule les faisait se tordre chaque année de la même façon. Toutes les cinq minutes un nouvel orateur prononçait:

—J'entends: «Birr! Birr!» et une compagnie magnifique me part à dix pas. J'ajuste: pif! paf! j'en vois tomber une pluie, une vraie pluie. Il y en avait sept!

Et tous, étonnés, mais réciproquement crédules, s'extasiaient.

Mais il existait dans la maison une vieille coutume, appelée le «conte de la Bécasse».

Au moment du passage de cette reine des gibiers, la même cérémonie recommençait à chaque dîner.

Comme il adorait l'incomparable oiseau, on en mangeait tous les soirs un par convive; mais on avait soin de laisser dans un plat toutes les têtes.

Alors le baron, officiant comme un évêque, se faisait apporter sur une assiette un peu de graisse, oignait avec soin les têtes précieuses en les tenant par le bout de la mince aiguille qui leur sert de bec. Un chandelle allumée était posée près de lui, et tout le monde se taisait, dans l'anxiété de l'attente.

Puis il saisissait un des crânes ainsi préparés, le fixait sur une épingle, piquait l'épingle sur un bouchon, maintenait le tout en équilibre au moyen de petits bâtons croisés comme des balanciers, et plantait délicatement cet appareil sur un goulot de bouteille en manière de tourniquet.

Tous les convives comptaient ensemble, d'une voix forte:

—Une, — deux, — trois.

Et le baron, d'un coup de doigt, faisait vivement pivoter ce joujou.

Celui des invités que désignait, en s'arrêtant, le long bec pointu devenait maître de toutes les têtes, régal exquis qui faisait loucher ses voisins.

Il les prenait une à une et les faisait griller sur la chandelle. La graisse crépitait, la peau rissolée fumait, et l'écu du hasard croquait le crâne soufflé en le tenant par le nez et en poussant des exclamations de plaisir.

Et chaque fois les dîneurs, levant leurs verres, buvaient à sa santé.

Puis, quand il avait achevé le dernier, il devait sur l'ordre du baron, conter une histoire pour indemniser les déshérités.

Voici quelques-uns de ce récits:

*Capa de Zita Magalhães*

*Composição, Impressão e Acabamento*

Imprensa Portuguesa

Rua Formosa, 108-116 — 4000 Porto