

Université de Montréal

Analyse sémio-narrative d'un corpus de contes merveilleux du Québec

par
Amelia Elena Apetrei

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts
en Littératures de langue française

Août 2011

©, Amelia Elena Apetrei, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé

Analyse sémio-narrative d'un corpus de contes merveilleux du Québec

présenté par :

Amelia Elena Apetrei

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Micheline Cambron

président-rapporteur

Guy Laflèche

directeur de recherche

Ugo Dionne

membre du jury

Résumé

Ce mémoire propose une analyse sémio-narrative d'un corpus de dix-neuf contes merveilleux recueillis auprès des conteurs canadiens-français et canadiens-hurons par l'anthropologue Charles-Marius Barbeau, au début du XX^e siècle. Après avoir passé en revue les principales théories dans l'approche sémiotique du conte à partir de Vladimir Propp jusqu'à nos jours, nous avons procédé à une étude narrative du corpus selon la méthode du grand folkloriste russe : cela nous a permis d'en montrer la valeur exceptionnelle mais aussi les limites. Nous avons constaté ainsi que le travail sur un corpus inédit peut mener à l'identification de nouveaux éléments dans la structure du conte merveilleux. En poursuivant nos recherches sur les dix-neuf contes recueillis par Barbeau, nous sommes passée du schéma linéaire, syntagmatique de Propp aux modèles logiques de ses continuateurs, particulièrement celui élaboré par Guy Lafèche. Nos analyses ont mis en évidence non seulement le fait que la structure en miroir est un modèle valide auquel une partie des contes merveilleux se plie parfaitement (d'emblée l'exclusivité du schéma de Propp est mise en question, sinon infirmée), mais aussi que tout conte merveilleux est exceptionnellement organisé, structuré (ce qui confirme la théorie de Claude Bremond conformément à laquelle le récit narratif est une alternance de dégradations et d'améliorations). Enfin, la dernière partie du mémoire est une analyse sémio-discursive de notre corpus qui, au lieu d'être une simple accumulation de listes de mots, d'expressions et de figures, tente d'aborder la structure idéologique, grâce à une étude en parallèle d'un conte du corpus et de deux versions littéraires.

Mots-clés : conte merveilleux, conte oral, conte canadien-français, Vladimir Propp, étude narrative, analyse sémiotique.

Abstract

This memoir proposes a semio-narrative analysis of a nineteen-fairy tales corpus collected among French-Canadian and Huron-Canadian storytellers by the anthropologist Charles-Marius Barbeau at the beginning of the XXth century. Firstly, we present the major theories used in the semiotic approach of a fairy tale, starting with Vladimir Propp's up to the present-day ones; then, by following the method of the great Russian folklorist, we carried out a narrative study of the corpus, which allows us to see both its exceptional value and its limits. Thus, the analysis of a different corpus may lead us to identify new elements in the structure of the fairy tale. Pursuing our research into the nineteen fairy tales of Barbeau's corpus, we move from the linear, syntagmatic of Propp's pattern to the logical models of his followers, especially the one developed by Guy Lafèche. Our analyses prove the validity of the mirror-image model that some fairy tales perfectly comply to; thus, the hegemony of Propp's method is questioned, maybe even invalidated. Furthermore, they prove that every fairy tale is exceptionally well organized, structured (confirming Claude Bremond's theory according to which a narrative is an alternation of deteriorations and improvements). Finally, the last part of the memoir is a semio-discursive analysis of our corpus that, instead of being a simple accumulation of lists of words, expressions and figures, it tries to tackle the ideological structure through a parallel study of an oral fairy tale and two literary versions.

Key words: fairy tale, oral fairy tale, French-Canadian fairy tale, Vladimir Propp, narrative study, semiotic analysis.

Table des matières

Remerciements.....	i
Introduction.....	1
Chapitre premier - Vladimir Propp et sa postérité.....	6
Chapitre deux : Analyse morphologique du corpus selon la méthode de Vladimir Propp.....	21
1. Les fonctions des personnages.....	21
2. Les « éléments obscurs ».....	43
Chapitre trois - Revisiter le modèle de Propp : une analyse logique.....	57
Chapitre quatre – Analyse discursive du corpus.....	76
Conclusion.....	89
Annexe au chapitre deux – Découpages événementiels des dix-neuf contes du corpus.....	94
Bibliographie.....	111

Remerciements

Je tiens spécialement à remercier mon directeur de recherche, Monsieur Guy Laflèche, pour le support et la justesse des conseils qu'il m'a offerts au cours de mon travail. Son enthousiasme contagieux et son dévouement pour la recherche scientifique ont été pour moi une permanente source d'inspiration.

Introduction

Depuis plusieurs années, le conte oral connaît un heureux retour, renouant ainsi avec une longue tradition qui s'était malheureusement affaiblie au cours du XX^e siècle, victime de la modernisation de la société occidentale, notamment de l'apparition et de l'explosion des médias. Si l'art du conteur est de nouveau d'actualité, si la présence du conteur est de nouveau attendue, demandée, appréciée, cela est souvent vu comme une réaction contre l'uniformisation de la pensée et du comportement, contre la crise identitaire qui représente le revers de la médaille d'une « modernité à tout prix » :

Sans verser dans une sorte d'« utopie délirante », je dirais que le conteur, par son art, et même si c'est dans une humble mesure, peut s'opposer aux partisans de la prétendue « fin de l'histoire » ; à contre-courant de la « gestion rationnelle » de l'imprévisible (donc du facteur humain), le conteur, en usant de sa parole libre et souvent improvisatrice, en recourant à la puissance de l'évocation (plutôt qu'à celle de la représentation), refuse à sa manière de se soumettre aux lois du nouvel ordre mondial...¹

Bien sûr, le conte oral aujourd'hui est loin d'être uniquement un outil qui s'oppose à certaines valeurs de notre temps, une simple réaction contre une certaine manière de communiquer : il est aussi « une forme d'expression qui tend à réconcilier tradition et modernité »². En effet, le rôle du conteur dans la société traditionnelle – et que le conteur contemporain aspire à ressusciter – était de divertir en créant un lien direct avec l'auditeur, en générant une atmosphère intime, agréable, rassurante, magique. C'est pourquoi, dans ce contexte du regain d'intérêt pour le conte oral au Québec, nous nous proposons dans ce mémoire d'explorer un corpus de contes oraux puisé non pas dans la contemporanéité mais dans la tradition canadienne-française, dont les conteurs actuels ne cessent de s'inspirer.

¹ Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*, Montréal, Planète rebelle, 2001, p. 17.

² *Loc. cit.*

Avant de passer à une présentation de notre corpus, il est nécessaire de faire quelques précisions sur la notion de conte et de distinguer le conte oral, traditionnel du conte écrit, d'auteur. Le mot « conte » est attesté pour la première fois au XI^e siècle (conte < lat. *computare*, énumérer), mais les origines du genre sont insondables, tout comme celles du mythe avec lequel il présente, d'ailleurs, des ressemblances indéniables.³ Concernant la distinction entre le conte oral et le conte écrit, le fait que le premier est récité devant un auditoire tandis que le deuxième est couché sur papier par un écrivain dans sa solitude convoque des fonctions du langage différentes. Comme nous allons le montrer dans le dernier chapitre du mémoire, dans le conte oral le phatique est un registre de parole bien représenté, le contact avec le public étant rétabli plusieurs fois, à l'aide de diverses formules. En revanche, dans le conte écrit c'est le référentiel qui est privilégié, le message, le contenu, surtout s'il s'agit de versions littéraires à fonction moralisante, destinées à enseigner aux enfants le bon comportement (comme, par exemple, les contes de Perrault ou ceux de Madame Leprince de Beaumont).⁴ Chez le conteur populaire, l'énonciation l'emporte donc sur l'énoncé. De plus, la langue qu'il utilise est peut-être moins ciselée ou même parsemée d'erreurs, mais certainement plus savoureuse, plus « authentique » : remarquons toutefois que, si au XVII^e et au XVIII^e siècles, on récrivait les contes populaires en leur donnant une forme élégante, respectueuse des normes et des canons académiques, à partir de la fin du XIX^e siècle déjà, certains auteurs (par exemple, Louis Fréchette) commencent à utiliser une langue vernaculaire dans leurs productions. Enfin, il est important de souligner le caractère collectif et mobile du conte oral : certains contes plus répandus connaissent éventuellement des centaines de variantes. En revanche, les contes écrits sont uniques, individuels et ont une forme fixe : si le conte, par sa nature même, comporte une

³ Pour Vladimir Propp, comme pour la majorité des spécialistes qui se sont intéressés à ce sujet, le mythe est « l'une des origines possibles du conte ». Le folkloriste russe est convaincu aussi que le conte conserve principalement la mémoire de quelques réalités concrètes appartenant à la société archaïque, des rites liés à la chasse, à l'agriculture, à l'exogamie. Voir Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, traduit du russe par Lise Gruel-Apert, préface de Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt, Gallimard, 1983.

⁴ Sur la « relation langagière » entre le conteur et son public, voir François Flahaut, *L'interprétation des contes*, Paris, Denoël, 1988 et Jeanne Demers, *Le Conte. Du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, 2005. Dans son ouvrage, Demers invente la notion d'« effet-conte » : dans le conte écrit, l'auteur recrée parfois, par le langage, certains éléments qui relèvent de l'oralité, pour donner l'impression d'authenticité.

morale (le Bien doit triompher du Mal), un auteur se permet de modeler la forme narrative et discursive du conte, d'y insérer des sens supplémentaires, pour que celui-ci soit conforme à ses propres intentions esthétiques et idéologiques. Ainsi, pour la rigueur de nos analyses, nous avons préféré travailler sur un corpus de contes merveilleux oraux, recueillis auprès des conteurs populaires et fidèlement transcrits par l'anthropologue Charles-Marius Barbeau, au début du XX^e siècle. Ces conteurs – des paysans ou des villageois illettrés, canadiens-français et canadiens-hurons – sont les suivants : Paul Patry de Saint-Victor, Beauce, 82 ans ; Achille Fournier de Sainte-Anne, Kamouraska, 64 ans ; Prudent Sioui, sa femme (née Picard) et David Sioui de la Jeune-Lorette, Québec, tous âgés de plus de 50 ans ; Narcisse Thiboutot, Sainte-Anne, Kamouraska, 25 ans.

En 1914, le professeur Franz Boas de Columbia University demandait à Charles-Marius Barbeau, folkloriste québécois et le premier anthropologue canadien professionnel, si les Canadiens français avaient conservé leurs anciennes traditions orales : contes, anciennes chansons, légendes, croyances populaires. Il n'y avait qu'une seule façon d'y répondre : aller sur le terrain, entamer des recherches auprès des conteurs de la province de Québec. Selon les témoignages de Barbeau, les ressources folkloriques trouvées étaient inépuisables et les anciens récits populaires de France s'étaient conservés intacts. Impressionnés par la richesse de ces ressources, le professeur Boas et la Société de Folklore Américain ont décidé de publier ces matériaux inédits dans la revue *The Journal of American Folklore*, dans une section canadienne annuelle. On espérait beaucoup que les contes et les légendes populaires, les ballades et les chansons folkloriques recueillis pourraient représenter une importante source d'inspiration pour les écrivains, et que les chercheurs et les savants auraient ainsi à leur disposition de remarquables corpus d'analyse :

Tandis que les écrivains y trouveront sans doute une veine féconde et régénératrice, les savants se contenteront d'y découvrir, libre de tout alliage et dans sa pureté relative, le folklore de la France au temps de Richelieu. Car, depuis le jour où la

France abandonna le Canada à ses destinées, les traditions populaires ancestrales se sont fixées, ou ont suivi un cours indépendant de celles de l'Europe.⁵

La méthode utilisée pour recueillir les contes a été, selon Barbeau, « strictement scientifique », « sans omission ni contrefaçon » : le but était la fidélité de la transcription, les seules interventions permises se limitant à la correction de fautes de grammaire ou à l'élimination de certaines répétitions jugées inutiles. Le premier numéro de la revue *The Journal of American Folklore* destiné au folklore canadien-français contient quarante-huit contes répartis par Barbeau comme suit (l'anthropologue reconnaissant le caractère légèrement « arbitraire » de cette répartition) : dix-neuf « contes merveilleux », deux « contes pseudo-merveilleux », cinq « légendes et contes chrétiens », trois « contes romanesques », neuf « facéties ». Nous nous sommes pourtant fiée à cette classification (comme Propp lui-même s'était fié à celle d'Afanassiev) et nous avons choisi les dix-neuf contes appelés « merveilleux » par Barbeau comme corpus pour notre démarche analytique.

Comme le titre du mémoire l'indique, nous entreprenons une étude sémio-narrative des dix-neuf contes recueillis par Barbeau : c'est pourquoi, dans le premier chapitre intitulé « Vladimir Propp et sa postérité », nous présenterons les principales théories dans l'analyse du conte merveilleux, en commençant par celle du grand folkloriste russe (qui représente, en fait, l'origine de l'approche narrative des textes) jusqu'aux démarches les plus récentes. Nous nous appuyerons sur ces modèles d'analyse dans les chapitres suivants.

Le deuxième chapitre du mémoire, « Analyse morphologique du corpus selon la méthode de Vladimir Propp », est constitué de deux parties : la première sera une étude des fonctions des personnages identifiées dans les contes de notre corpus ; dans la deuxième partie, nous nous occuperons notamment de ce que Propp appelle les « éléments obscurs », c'est-à-dire les actions qui restent en dehors du schéma établi. Notre propos est ici de voir si, en utilisant la méthode de Propp sur un corpus différent de contes merveilleux, il est possible de découvrir de nouveaux éléments structurels, une autre configuration du genre ou si, au contraire, comme le folkloriste l'a

⁵ «Préface» par Charles-Marius Barbeau, *The Journal of American Folklore*, vol. 29, n° 111 (Jan. – Mar., 1916), p. 2.

toujours affirmé, son schéma est généralement valable car « tous les contes merveilleux ont une structure du même type ».

Le troisième chapitre, « Revisiter le modèle de Propp : une analyse logique », propose une approche différente des contes de notre corpus : nous passerons du syntagmatisme exclusif de Propp vers un schéma d'analyse plus souple, qui garde l'équilibre entre le syntagmatique et le paradigmatic, élaboré par Guy Lafèche à partir des travaux de Propp mais aussi d'Algirdas Julien Greimas, de Roland Barthes et de Claude Bremond. Nous voulons démontrer que le conte a une structure fondamentalement logique, qu'il représente un genre très bien structuré, et qu'en appliquant un nouveau modèle d'analyse il y a des chances d'enrichir la banque d'éléments structurels mise en place par le folkloriste russe (surtout les fonctions des personnages).

Enfin, si dans les chapitres précédents nous avons abordé la structure narrative des contes, dans le dernier chapitre intitulé « Analyse discursive du corpus », nous nous intéresserons aux particularités discursives de celui-ci : langage, thèmes, acteurs, figures, isotopies. Une étude en parallèle d'un conte recueilli par Barbeau et de deux versions littéraires (l'une de Perrault, l'autre de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont) se dirigera vers des aspects idéologiques du conte merveilleux.

Chapitre premier

Vladimir Propp et sa postérité

Parue en Russie en 1928, *Morphologie du conte* est envisagée par son auteur, Vladimir Propp, comme une étude scientifique sur cent contes merveilleux du recueil de contes populaires russes d'Afanassiev. Pour justifier la nécessité de son travail, Propp souligne les lacunes des classifications antérieurement réalisées par des spécialistes du folklore. Par exemple, Wundt⁶ avait distingué des « contes-fables mythologiques », des « contes merveilleux purs », des « contes et fables biologiques », des « fables pures sur les animaux », etc., mais Propp lui reproche qu'un seul conte pouvait appartenir à plusieurs de ces catégories, cette classification étant empirique et approximative. Il ajoute que l'initiation d'une analyse historique du conte doit obligatoirement passer par une analyse structurale, une étude des « lois de la structure ».

Dans la description de sa méthode, le folkloriste russe pose comme prémisse le fait que les contes merveilleux constituent une catégorie particulière des contes populaires : il s'agit des types que Antti Aarne et Stith Thompson⁷ numérotent de 300 à 749 dans leur catalogue. C'est grâce à une étude formaliste (et non pas par une analyse historique ou des « motifs ») que Propp veut démontrer la « ressemblance entre les contes du monde entier »⁸. Il veut comparer entre eux les sujets de cent contes du recueil d'Afanassiev, démarche pour laquelle un travail de découpage des textes est nécessaire. Ce qui résulte représentera « une morphologie du conte, c'est-à-dire une

⁶ W. Wundt, *Völkerpsychologie*, Bd. II, Leipzig, 1960, Abt. I, p.346, mentionné par Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, traduit du russe par Claude Ligny, Gallimard, 1970, p. 13.

⁷ Il s'agit de l'ouvrage *The Types of the Folktales: a Classification and Bibliography*, 1928, 279 p. Première classification d'Aarne, traduite en anglais et développée par Thompson : Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1961, 1964. Notons que le travail d'Aarne n'est pas exempt de critiques de Propp non plus : « En tant que tel sa valeur est très grande, mais il présente cependant un autre danger : il donne des idées fausses sur le fond. En fait, la répartition nette par types n'existe pas : elle n'est très souvent qu'une fiction. », Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 20. Selon le folkloriste russe, les similarités entre certains types amènent des spécialistes à faire correspondre le même conte à plusieurs types. Par ailleurs, un conte peut vraiment se rapporter à plusieurs types, car un type est caractérisé par un seul moment important de l'action (un conte peut en contenir plus d'un).

⁸ *Ibid.*, p. 29.

description du conte d'après ses parties constitutives et d'après les rapports de ces parties entre elles et avec l'ensemble. »⁹

En comparant entre elles quelques situations appartenant à des contes différents, Propp tire la conclusion que les contes présentent des « valeurs variables » - qu'il appelle des « attributs » - et des « valeurs constantes » - qu'il nomme des « fonctions » et qui constitueront l'intérêt de ses recherches :

Un simple examen montre déjà que les fonctions se répètent de manière frappante. (...) En poursuivant l'observation, on peut constater que les personnages, si différents soient-ils par ailleurs, font souvent la même chose. La manière dont ils accomplissent leur fonction peut être différente : elle constitue donc une grandeur variable. (...) Mais la fonction en tant que telle est une grandeur constante. La question importante est de savoir *ce que* font les personnages du conte, et non *qui* le fait ni *comment* – questions accessoires.¹⁰

Dans la définition des fonctions du conte, Propp ignore les personnages qui exécutent les actions, mais prête une importance particulière à la place de celles-ci et à la signification qu'elles revêtent dans le cadre de l'intrigue car, dit-il, une même action peut correspondre parfois à des fonctions différentes : « *Par fonction, nous entendrons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa portée significative dans le déroulement de l'intrigue* »¹¹ (par exemple, le mariage, s'il survient au début du conte, a une autre signification que s'il survenait à la fin).

À la suite de ses analyses, Propp dégage une série de conclusions qui s'appliqueraient à tous les contes merveilleux : il y a un nombre restreint et fixe de fonctions (trente et une, plus exactement, même si toutes les fonctions ne sont pas toujours actualisées), dont la succession est identique et qui forment ensemble un seul conte-type, une structure matricielle invariante. Voilà la liste complète des fonctions des personnages, telles que Propp les a identifiées (la majorité des fonctions sont subdivisées en « espèces » et celles-ci, éventuellement, en « variétés ») :

I. *Éloignement* (un des membres de la famille s'éloigne de la maison) ; symbole : *e* (β)

⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰ *Ibid.*, p. 34-35.

¹¹ *Ibid.*, p. 36.

- II. *Interdiction* (une interdiction est imposée au héros) ; symbole : k (γ)
- III. *Transgression* (l'interdiction est transgressée) ; symbole : q (δ)
- IV. *Interrogation* (l'antagoniste tente d'obtenir des renseignements) ; symbole : v (ε)
- V. *Renseignement* (on fournit à l'antagoniste des renseignements sur sa victime) ; symbole : w (ζ)
- VI. *Perfidie* (l'antagoniste tente de tromper sa victime, pour s'emparer d'elle ou de ses biens) ; symbole : j (η)
- VII. *Complicité involontaire* (la victime se laisse abuser et aide ainsi involontairement l'ennemi) ; symbole : g (θ)
- VIII. *Malfaisance* (l'antagoniste cause un tort ou un dommage à un membre de la famille) ; symbole : X (A)
- VIII-a. *Manque* (quelque chose manque à l'un des membres de la famille, il désire posséder quelque chose) ; symbole : x (a)
- IX. *Médiation, moment de liaison* (le malheur ou le manque est annoncé ; une prière ou un ordre est adressé au héros, on l'envoie en expédition ou on le laisse partir) ; symbole : Y (B)
- X. *Décision du héros* (le héros-quêteur consent, ou décide de réagir) ; symbole : W (C)
- XI. *Départ* (le héros quitte la maison) ; symbole : \uparrow (\uparrow)
- XII. *Première fonction du donateur* (le héros est mis à l'épreuve, ou questionné, ou attaqué, etc., à titre de préparation à recevoir un moyen ou l'aide d'un auxiliaire magique) ; symbole : D (D)
- XIII. *Réaction du héros* (le héros réagit aux actes du futur donateur) ; symbole : H (E)
- XIV. *Pourvoi, obtention du moyen magique* (le héros entre en possession du moyen magique) ; symbole : Z (F)
- XV. *Transfert d'un royaume à un autre* (le héros se transporte, ou est emmené, ou guidé vers le lieu où se trouve l'objet de sa recherche) ; symbole : R (G)
- XVI. *Lutte* (le héros et l'antagoniste engagent directement la lutte) ; symbole : L (H)
- XVII. *Marque, signe* (le héros est marqué) ; symbole : M (I)
- XVIII. *Victoire* (l'antagoniste est vaincu) ; symbole : V (J)
- XIX. *Élimination, ou abolition, du mal* (le mal, ou manque, initial est éliminé) ; symbole : E (K)
- XX. *Retour* (le héros revient) ; symbole : \downarrow (\downarrow)
- XXI. *Poursuite* (le héros est poursuivi, pourchassé) ; symbole : P (Pr)
- XXII. *Salut* (le héros échappe à la poursuite) ; symbole : S (Rs)
- VIII bis.
- X – XI bis.
- XII bis.

XIII *bis*.

XIV *bis*.

XV *bis*.

XXIII. *Arrivée incognito* (le héros arrive incognito chez lui, ou dans un autre pays) ; symbole : ° (O)

XXIV. *Imposture du faux héros* (un faux héros émet des prétentions non fondées) ; symbole : F (L)

XXV. *Tâche difficile* (une tâche difficile est proposée au héros) ; symbole : T (M)

XXVI. *Accomplissement* (la tâche est accomplie) ; symbole : A (N)

XXVII. *Identification* (le héros est reconnu) ; symbole : I (Q)

XXVIII. *Dévoilement* (le faux héros, ou l'antagoniste, est démasqué) ; symbole : Dv (Ex)

XXIX. *Transfiguration* (le héros prend une nouvelle apparence) ; symbole : Tr (T)

XXX. *Punition* (l'antagoniste est châtié) ; symbole : Pu (U)

XXXI. *Noces* (le héros se marie et accède au trône) ; symbole : N¹² (W^o)

Les fonctions *bis* indiquent la présence, à l'intérieur du conte, d'une autre série de fonctions que Propp appelle « mouvement » et qui commence par un nouveau méfait ou manque. Un nombre important de contes comportent deux ou même trois mouvements qui, cependant, ne sont pas des contes séparés (ces cas sont plus rares), mais justement la « continuation du même conte ».

Cependant, après avoir énoncé ces lois, le folkloriste russe essaie de nuancer sa position. Si les fonctions s'impliquent réciproquement du point de vue logique et esthétique (deux fonctions contiguës « ne s'excluent ni ne se contredisent »), certaines d'entre elles peuvent être groupées en paires (*lutte - victoire* ; *tâche difficile – son accomplissement* ; *malfaisance – son élimination*) ou en séquences (*première fonction du donateur - réaction du héros - obtention du moyen magique*). Propp constate aussi que l'exclusion réciproque des fonctions est quand même possible pour les paires L-V et T-A, qu'on rencontre tout à fait exceptionnellement dans le même mouvement. Normalement, dans un mouvement, on rencontre soit la première paire, soit la deuxième, très

¹² Voir le chapitre III, « Les fonctions des personnages », *op. cit.*, p. 46-153. Les notations entre parenthèses correspondent à une autre édition de l'ouvrage : Vladimir Propp, *Morphologie du conte* suivi de « Les transformations des contes merveilleux » et de E. Mélétyński, « L'étude structurale et typologique du conte », traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Seuil, 1973.

rarement les deux ou aucune. Il y aurait ainsi, selon ce critère, quatre types principaux de contes (ou, au moins, deux types fondamentaux, L-V et T-A), ce qui ne conteste pas la conclusion de l'homogénéité structurelle des contes, dit Propp : « Il est fort possible qu'historiquement les deux types aient existé, que chacun ait eu son histoire, et que dans un passé lointain deux traditions se soient rencontrées et fondues en une seule forme. »¹³

Un autre point important développé par Propp est l'« assimilation » des fonctions. Comme une même action peut correspondre à deux fonctions différentes, la seule manière de les distinguer est à partir de leurs « conséquences ». Par exemple,

(s)i l'accomplissement de la tâche a pour conséquence l'obtention du moyen magique, nous sommes en présence de l'épreuve imposée par le donateur (D1). S'il a pour conséquence l'obtention de la main d'une jeune fille et le mariage, nous sommes en présence de la tâche difficile (T).¹⁴

Inversement, une même fonction peut recouvrir deux actions, aspect que Propp appelle « la double signification morphologique ». Exemple : la victime se laisse abuser par le traître et, par cela même, elle viole une interdiction. En ce qui concerne les personnages, ils ne présentent un intérêt pour Propp qu'en tant que « sphères d'action ». Autour de chaque catégorie de personnages (et non pas des personnages en tant que tels) gravitent un certain nombre de fonctions comme suit :

1° *L'antagoniste* : X, L, P

2° *Le donateur* : D, Z

3° *L'auxiliaire magique* : R, E, S, A, Tr

4° *La princesse* : T, M, Dv, I, Pu, N

5° *Le mandant* : Y

6° *Le héros* : W↑, H, N*

7° *Le faux héros* : W↑, H, F

Des cas particuliers sont abordés : certains personnages appartiennent à plusieurs sphères d'action (« cumul »), tandis que la même sphère d'actions est habitée par plusieurs personnages.

¹³ *Ibid.*, p. 172.

¹⁴ *Ibid.*, p. 106.

Propp continuera ses recherches sur le conte russe et publiera en 1946 l'ouvrage *Les racines historiques du conte merveilleux*. Ce ne sera plus une étude formaliste mais, comme le titre l'indique, une analyse des réalités historiques qui ont contribué à la naissance du conte merveilleux. Se servant de la théorie marxiste des formes de production, Propp démontre que les rites d'initiation, les mythes et les « formes de pensée primitive » (les croyances liées à la mort et à l'au-delà) peuvent expliquer l'apparition du conte :

(...) l'unité de composition du conte ne réside pas dans de quelconques particularités du psychisme humain, mais dans la réalité historique du passé. Ce qui, à présent, se raconte, était autrefois agi, joué ou représenté de façon ou d'une autre.¹⁵

L'ouvrage de Propp est resté inconnu en Occident pour plusieurs décennies : il fut traduit du russe en 1958 aux États-Unis et seulement en 1970 en France. Grâce au mouvement structuraliste qui était à son apogée à l'époque, on s'y est intéressé de près et on a essayé de montrer ses points forts et surtout ses points faibles et d'affiner, ainsi, cette méthode d'analyse.

Algirdas Julien Greimas et Claude Lévi-Strauss, deux représentants du courant « dur » du structuralisme, ont reproché à Propp, chacun à sa manière, de s'être enfermé dans un syntagmatisme exclusif. Selon Greimas, la méthode comparative (le formaliste russe l'avait employée lui aussi) devrait servir à délivrer les fonctions de « l'ordre de succession syntagmatique » et à mettre en évidence les identités et les oppositions qui les régissent. On pourrait qualifier sa démarche d'immanente : il effectue plutôt des opérations logiques à partir des trente et une fonctions de Propp, ayant très peu recours à des textes concrets. C'était d'ailleurs son but déclaré : proposer « une interprétation paradigmatique et achronique des relations entre fonctions », la « condition même de la saisie de la signification du récit dans sa totalité »¹⁶. Ainsi Greimas divise le conte en trois grandes séquences : « l'épreuve qualifiante », « l'épreuve principale » et « l'épreuve glorifiante », chacune étant constituée de cinq fonctions (« injonction » vs « acceptation » ; « affrontement » vs « réussite » ; une « conséquence ») que Propp n'avait pas

¹⁵ Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, op. cit., p. 470.

¹⁶ Algirdas Julien Greimas, « À la recherche des modèles de transformation », *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 204.

prévues et analysées en totalité (en revanche, il y a des fonctions dégagées par le folkloriste russe qui restent en dehors du tableau proposé par le sémioticien). Cette redistribution des fonctions des personnages opérée par Greimas est censée donc nuancer, sinon contester, le schéma de Propp, en trouvant un équilibre entre l'axe syntagmatique (les trois épreuves qui s'enchaînent pour constituer le récit-conte) et l'axe paradigmatique (chaque épreuve est une « consécution logique » et non pas « une séquence syntagmatique »).

En ce qui le concerne, Claude Lévi-Strauss trouve la méthode formaliste trop réductrice dans l'étude du conte merveilleux : en posant l'importance de la forme, elle délaisserait totalement le contenu : « Avant le formalisme, nous ignorions, sans doute, ce que ces contes avaient en commun. Après lui, nous sommes privés de comprendre en quoi ils diffèrent. »¹⁷ L'anthropologue français suggère qu'on peut corriger cette démarche que Propp avait arrêtée au stade de l'« observation empirique » en appliquant aux trente et une fonctions l'opération de *transformation* : par exemple, la « violation » est l'inverse de la « prohibition » et celle-ci est la transformation négative de l'« injonction » ; le « départ » et le « retour » représentent une même fonction de disjonction, exprimée d'une manière positive ou négative. Ainsi, on peut aboutir à une matrice « atemporelle », une structure constante et immanente, formée de colonnes verticales, qu'on peut rapprocher des opérations effectuées dans le cadre de l'algèbre de Boole. On observe, bien sûr, que Lévi-Strauss nous propose pour le conte le même type d'approche qu'il avait utilisé dans le premier tome de l'*Anthropologie structurale* pour analyser le mythe d'Œdipe (bien qu'il admette que les oppositions qui régissent le conte sont plus faibles que dans le cas du mythe). Les analyses de Greimas et de Lévi-Strauss sont peut-être plus difficiles à suivre à cause des formalisations excessives qu'ils pratiquent : ils se proposent de trouver dans une création littéraire, le conte merveilleux, la même cohérence que Saussure avait trouvée dans la langue, et ils le font à l'aide d'opérations logiques et mathématiques. Cependant, il faut en retenir aussi l'idée de transformation, d'évolution des éléments constitutifs du conte, le fait que cela peut exprimer les

¹⁷ Claude Lévi-Strauss, « La structure et la forme », *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973, p. 159.

tensions qui existent entre l'individu et la société traditionnelle, entre la liberté individuelle et les normes sociales.

Les recherches sur le conte développées ultérieurement par Paul Larivaille ont abouti à une structure paradigmatique plus fine, plus minutieuse. Comme tous les théoriciens qui ont essayé de corriger et d'améliorer le schéma de Propp, Larivaille critique aussi les recherches de ceux qui, avant lui, avaient entamé la même démarche. Selon Larivaille, certaines opérations effectuées par Greimas sont au moins « discutables » : par exemple, l'assimilation entre la fonction I(Q) et les fonctions Z(F) et E(K), ou entre la fonction W(C) et la fonction H(E). Ainsi le schéma de Larivaille se veut en même temps une amélioration du schéma de Greimas et des observations théoriques avancées par Lévi-Strauss, c'est-à-dire « un système à peu près complet de correspondances entre les 24 fonctions principales du schéma de Propp »¹⁸. Aussi le conte aurait-il cinq grandes séquences à cinq fonctions chacune, distribuées dans un ordre précis¹⁹. Larivaille soutient que la variété des contes provient des permutations que les motifs²⁰ occupant une même position dans le cadre des séquences peuvent subir entre eux d'un conte à l'autre :

L'isomorphisme des cinq séquences explique l'instabilité des motifs du conte déjà notée par Propp. Tel motif qui, dans un conte, remplit la fonction de tâche difficile, peut aisément dans tel autre correspondre à la première fonction du donateur. Il ne s'agit toutefois d'une instabilité relative car, visiblement, comme le suggérait déjà Cl. Lévi-Strauss, ces permutations de motifs sont astreintes à des lois. Un motif ne peut glisser d'une séquence à l'autre qu'en passant d'une fonction à la fonction correspondante de l'autre séquence (...)²¹.

Même avant la parution de l'ouvrage de Propp en traduction française, certains théoriciens, parmi lesquels Claude Bremond et Tzvetan Todorov, avaient déjà commencé à s'interroger sur la possibilité de transférer ce genre d'analyse dans le champ de la littérature, donc de l'appliquer à tous les textes narratifs. Pour Bremond, le point faible de la classification de Propp est l'absence de ce qu'il appelle les « fonctions-pivot », c'est-à-dire les alternatives. Dans ses

¹⁸ Paul Larivaille, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, p. 372.

¹⁹ *Loc. cit.* Larivaille utilise les notations qui apparaissent dans traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn chez Seuil.

²⁰ Les motifs sont pour Larivaille les éléments concrets qui remplissent les fonctions actantielles.

²¹ *Ibid.*, p. 373.

analyses, le folkloriste russe accepte l'existence de certaines variétés ou même de la variante négative d'une fonction, mais, en dépit de cela, le conteur n'a pratiquement pas de liberté, s'engageant toujours sur la même voie. Les fonctions identifiées par Propp ont une « finalité temporelle », chacune d'entre elles doit faire progresser le récit et conduire vers une fin : si une action du personnage mène dans un cul-de-sac (par exemple, le héros lutte contre le dragon et échoue), elle est ignorée par Propp pour la raison qu'elle est secondaire et qu'elle ne fait que retarder le récit. Selon Bremond, on a affaire ici à une regrettable perte d'information car le texte, loin de nous présenter un élément négligeable, nous propose des « amorces d'alternatives » qu'on rencontre fréquemment dans les contes : « Pour nous, qui cherchons les conditions d'une généralisation de la méthode de Propp, l'existence de ces bifurcations embryonnaires, et l'importance structurale qu'elles revêtent jusque dans le conte russe, nous conduisent à une première conclusion : la nécessité de ne jamais poser une fonction sans poser en même temps la possibilité d'une option contradictoire. »²²

Par ailleurs, Bremond affirme que l'agencement des fonctions n'est ni tout à fait libre, ni tout à fait imposé par les lois du genre, laissant ainsi de la place à l'originalité du créateur. Dans la série des fonctions de Propp il y en a qui dépendent fortement l'une de l'autre, mais très peu de celles qui les précèdent ou les suivent immédiatement, d'où la nécessité de créer des groupements de fonctions selon des critères logiques (par exemple, « lutte » - « victoire » - « récompense »). Bremond appelle ces groupes de fonctions des « séquences élémentaires » :

Au lieu de figurer la structure du récit sous forme d'une chaîne unilinéaire de termes se succédant selon un ordre constant, nous l'imaginerons comme la juxtaposition d'un certain nombre de séquences qui se superposent, se nouent, s'entrecroisent, s'anastomosent à la façon des fibres musculaires ou des brins d'une tresse. (...) ²³

Chacune équivaut à un processus qui comporte trois phases (une ouverture, un passage à l'acte et un aboutissement) avec la précision que chacun de ces moments a la possibilité de s'actualiser ou non (exemple : « méfait » - « intervention justicière » ou « pas d'intervention justicière » -

²² Claude Bremond, «Le message narratif», *Communications*, n° 4, 1964, p. 15.

²³ *Ibid.*, p. 18.

« châtement » ou « impunité »). Cette « série d'options dichotomiques » est un trait essentiel du message narratif : « être possible » ou « ne pas être possible » ; « passer à l'acte » ou « rester virtuel » ; « atteindre son but » ou « le manquer ».²⁴

Claude Bremond poursuit et affine ses réflexions sur la narrativité dans l'article « La logique des possibles narratifs »²⁵. Tout texte narratif est constitué d'une succession d'événements appartenant à deux types de séquences opposés qui se combinent de diverses manières dans le récit : le type « Amélioration à obtenir » (des séquences comme : « Accomplissement de la tâche », « Élimination de l'adversaire », « Rétributions : récompenses et vengeance », etc.) et le type « Dégradation prévisible » (des séquences comme : « La faute », « L'agression subie », « Le châtement », etc.). Le processus correspondant à ces séquences peut être seulement indiqué par le narrateur ou présenté dans ses trois phases par celui-ci. Ce qu'il faut remarquer, dit Bremond, c'est que la fin de l'un des processus peut devenir le commencement du processus opposé, le récit ayant ainsi des chances à continuer à l'infini. Bremond conclut que la combinaison des fonctions dans la séquence élémentaire et des séquences élémentaires dans le récit est « à la fois libre (car le narrateur doit à chaque instant *choisir* la suite de son récit) et contrôlé (car le narrateur n'a le choix, après chaque option, qu'entre les deux termes, discontinus et contradictoires, d'une alternative). »²⁶

À partir du schéma fonctionnel de Propp et des théories élaborées par Lévi-Strauss et Bremond, Tzvetan Todorov propose le concept de « transformation narrative » qui caractériserait tous les récits et qui pourrait devenir un critère important de classification de ceux-ci : « La séquence implique l'existence de deux situations distinctes dont chacune se laisse décrire à l'aide d'un petit nombre de propositions ; entre au moins une proposition de chaque situation il doit exister un rapport de transformation. »²⁷ Ce que Todorov appelle une « séquence achevée et complète » pourrait être énoncé ainsi : « prédiction » - « réalisation de la prédiction » ou « énigme

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁵ *Communications*, n° 6, 1966, p. 60-76.

²⁶ *Ibid.*, p.76.

²⁷ Tzvetan Todorov, «Les transformations narratives», *Poétique*, n° 3, 1970, p. 332.

posée » - « énigme résolue » ou « fausse accusation » - « accusation écartée », etc.²⁸ Todorov envisage aussi l'absence de la transformation dans un récit, quand il y a l'impossibilité de modifier la situation initiale de la séquence (cette dernière ayant ainsi de la difficulté à se constituer).

Dans les années 1960-1970, on a entrepris encore de nombreuses tentatives – en France et ailleurs – pour appliquer et assouplir la méthode de Vladimir Propp. Parmi les plus connues on trouve celles de l'Américain Alan Dundes et du disciple de Propp, Evguéni Mélétski.

Se déclarant un adepte et un continuateur de Propp, Alan Dundes²⁹ a essayé de réaliser une « morphologie des contes amérindiens » où les écarts par rapport à la démarche du formaliste russe ne sont pas très importants (on retrouve chez lui le même schéma unilinéaire)³⁰. Le folkloriste américain préfère la terminologie de Kenneth C. Pike à celle de Propp et utilise les notions de « motifème » et d'« allomotif » pour celles de fonction et, respectivement, de représentation concrète de celle-ci. Dundes considère le couple antinomique « manque » - « réparation du manque » d'une importance capitale dans l'économie du conte amérindien, dont la structure beaucoup plus simple que celle des contes européens s'y réduit parfois :

Folktales can consist simply of relating how abundance was lost or how a lack was liquidated. In other words, something in excess may be lost or something lost or stolen may be found. Both of these situations fall under the rubric of moving from disequilibrium to equilibrium. (...)

Since there are tales which consist of these two motifemes only, these two motifemes may be said to constitute a minimum definition of a particular structural tale type. This type will henceforth be referred to as nuclear two-motifeme sequence.³¹

Cette paire de motifèmes ou fonctions est la plus fréquente dans le corpus analysé par Dundes qui, cependant, en relève d'autres : « task / tâche difficile »-« task accomplished / tâche difficile accomplie », « interdiction / interdiction »-« violation / violation de l'interdiction »,

²⁸ *Loc. cit.*

²⁹ Cf. Alan Dundes, *The Morphology of the North American Indian Folktales*, Helsinki, Academia scientiarum Fennica, 1964.

³⁰ « Il n'apporte, en un sens, aucun changement théorique radical aux principes d'analyse posés par Propp. », Claude Bremond, « Postérité américaine de Propp », *Communications*, n° 11, 1968, p. 148.

³¹ Alan Dundes, *op. cit.*, p. 62.

« deceit / tromperie »-« deception / victime trompée ». Dundes propose aussi le concept de « motifemic depth / profondeur motifémique » pour désigner le nombre de motifèmes-fonctions se retrouvant entre les deux éléments d'une paire. Il relève aussi les différences par rapport au conte européen : « (...) American Indian folktales have a lesser motifemic depth than European tales. (...) In fact, there are cases of no mediating motifemes and there are many tales with just two intervening motifemes, e.g., Deceit and Deception. »³² Dundes a pu démontrer que le conte amérindien possède une structure cohérente, quoique plus simple que celle du conte européen. Comme Propp, le chercheur américain insiste sur le fait qu'il n'y a pas une différence structurelle entre le conte et le mythe (on peut les distinguer selon d'autres critères)³³.

La méthode d'Evguéni Mélétski³⁴ vise éminemment les oppositions qui s'articulent dans la structure du conte, qu'il s'agisse de fonctions, de personnages ou d'autres éléments constitutifs (par exemple, des oppositions spatiales : « la maison – la forêt », « notre royaume – un autre royaume »). Mélétski se propose d'identifier des types de sujet à partir de quelques alternatives remarquées par lui-même ou signalées déjà par Propp : la présence ou l'absence du caractère familial du conflit (si l'adversaire est ou non un membre de la famille du héros) ; la présence ou l'absence du caractère mythique de l'activité du héros (si celle-ci sert les intérêts individuels ou les intérêts de la communauté), etc. En combinant ces types de sujet entre eux, Mélétski obtient un nombre de types fondamentaux de conte qu'il considère comme un point de départ pour une nouvelle classification, « plus stricte et rationnelle » des contes.

L'effritement du prestige du structuralisme a entraîné inévitablement une diminution de l'intérêt pour ce genre de recherche dans le domaine du conte. C'est pourquoi, en dépit du nombre significatif d'analyses effectuées sur des corpus divers, sur le plan théorique, il y a eu peu de tentatives de poursuivre et de développer la méthode de Propp dans les dernières dizaines d'années.

³² *Ibid.*, p. 94.

³³ Cette affirmation est contredite pas les travaux de Guy Laflèche, qui dégage une structure du mythe radicalement différente de celle du conte. Voir Guy Laflèche, *La grammaire narrative*, 2^e éd., Laval, Singulier, 2007, chap. « Le mythe » et « Le conte merveilleux », p. 86-90 et p. 91-99, respectivement.

³⁴ Evguéni Mélétski, *op. cit.*, p. 201-249.

Parmi les plus récentes recherches, il faut remarquer les modèles narratifs que Guy Laflèche a élaborés pour une série de « formes simples », en s'appuyant sur les ouvrages de Propp et d'André Jolles. Il a constitué tout d'abord un modèle général de l'histoire événementielle, comportant une situation initiale, une situation finale et une série d'éléments intermédiaires (des événements qui créent des situations qui, à leur tour, créent d'autres événements – comme les actions et leurs conséquences - et ainsi de suite)³⁵ :

$$H'' = S_i + E_1 (\rightarrow S_1) + E_2 (\rightarrow S_2) + E_3 (\rightarrow S_3) \dots + E_n \rightarrow S_f$$

$$H' = S_i + E_1 + [S_1] + E_2 + [S_2] + E_3 + [S_3] \dots + E_n + S_f$$

$$Hé = S_i + E_1 + E_2 + E_3 \dots + E_n + S_f$$

C'est un modèle qui rend compte du processus de transformation qui caractérise les textes narratifs (on passe d'un état initial à un état final), ce que Roland Barthes avait essayé de mettre en évidence aussi (par d'autres voies) dans l'analyse du roman *L'île mystérieuse* de Jules Verne³⁶. Mais le modèle narratif du conte a ceci de spécifique qu'il a une structure en miroir, gardant ainsi l'équilibre entre l'axe syntagmatique et l'axe paradigmatique : les événements et les situations évoluent de E1-S1 à En-Sn et s'enchaînent ensuite avec leurs variantes opposées, de \bar{E}_n -Sn à \bar{E}_1 -S1³⁷ :

$$S_i + E_1 + E_2 + E_3 \dots + E_n + \bar{E}_n \dots + \bar{E}_3 + \bar{E}_2 + \bar{E}_1 + S_f$$

L'analyse narrative du *Chaperon rouge* permet à Guy Laflèche de conclure sur la nécessité de choisir une version populaire du conte merveilleux (à la différence d'une version littéraire, d'auteur, qui subit toujours des altérations importantes). L'analyse logique de ce conte met en évidence, à côté du fait que les résultats de l'analyse du folkloriste russe ne sont pas infaillibles, la

³⁵ Guy Laflèche, *op. cit.*, p. 18.

³⁶ Roland Barthes, «Par où commencer», *Poétique*, n° 1, 1970, p. 3-9.

³⁷ Guy Laflèche, *op. cit.*, p. 22.

possibilité de découvrir de nouvelles fonctions des personnages qui n'existent pas dans la banque de Propp.

Parmi les nombreuses entreprises générées par les analyses de Propp, nous avons présenté celles dont l'originalité est remarquable et qui nous inspireront dans nos analyses sur le corpus choisi qui, à notre connaissance, n'a pas été abordé de ce point de vue jusqu'à présent. À l'aide du catalogue Delarue-Ténèze³⁸, nous avons identifié dix-huit contes-types dans notre corpus, dont sept apparaissent aussi parmi les cent contes d'Afanassiev analysés par Vladimir Propp. Dans ces conditions, vu qu'il nous reste douze contes-types que le folkloriste russe n'a pas étudiés, y aurait-il des chances de découvrir de nouveaux éléments structurels, notamment de nouvelles fonctions actantielles, tout comme Alan Dundes l'avait fait pour son corpus inédit de contes amérindiens ? Comme schéma d'analyse, nous adopterons celui de Propp et celui du professeur Laflèche qui nous semblent les plus souples : les deux théoriciens mettent l'accent sur l'enchaînement d'éléments, soulignant ainsi la spécificité de la littérature, qui est, comme disait Lessing, un art du temps, tout en admettant que d'autres rapports peuvent s'installer entre les fonctions. Mais ce qui nous intéresse ce n'est pas de rentrer les contes du corpus dans ces schémas, c'est de voir dans quelle mesure ces derniers s'appliquent à ces contes et quelles différences peuvent être observées entre les théories et les productions littéraires. Les résultats de ces découpages nous montreront ainsi ce qui est universel dans le corpus choisi et ce qui lui est spécifique.

Dans les années 1960-1970, toutes les démarches issues de la méthode de Propp voulaient remédier à des aspects du travail de celui-ci considérés comme défailants. En réalité, chaque nouvelle entreprise critiquait plus ou moins sévèrement celle de Propp ainsi que celles des autres qui avaient voulu la corriger, tout en explorant un autre point de vue sur la structure du conte. Beaucoup d'études annonçaient l'avènement d'un type d'approche qui aurait dû porter fruit par la

³⁸ La démarche de Delarue et de Ténèze est similaire à celle de Aarne et de Thompson, mais appliquée seulement aux contes populaires français. Voir Paul Delarue et Marie-Louise Ténèze, *Le conte populaire français : Catalogue raisonné des versions de France et de pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, Îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Île Maurice, la Réunion*, volume I, Paris, Erasmé, 1957.

suite, une nouvelle piste à suivre, ce qui n'est pas arrivé. On était à la recherche d'une structure idéale, parfaite, qui rende compte, à la fois, de ce qui est récurrent et de ce qui est variable, d'une description syntagmatique et paradigmatique du conte. En dépit des nombreuses formalisations, parfois excessives, cette structure n'a pas été trouvée, prouvant que les créations esthétiques, même si elles sont des productions populaires (donc, fortement répétitives), ne peuvent pas se réduire simplement à un tableau d'éléments. En plus d'une organisation et d'une structuration incontestables, l'art – celui populaire y compris – échappera toujours aux tentatives acharnées, exagérées de lui faire subir un traitement scientifique : il gardera toujours une partie de liberté et d'autonomie qu'on doit accepter et essayer de comprendre, car c'est probablement cet aspect-là qui l'individualise parmi les autres activités de l'esprit.

Chapitre deux

Analyse morphologique du corpus selon la méthode de Vladimir Propp

1. Les fonctions des personnages

Dans le chapitre « Méthode et matériel » de *Morphologie du conte*, Propp fait plusieurs observations essentielles relatives au nombre et à la succession des fonctions des personnages dans le conte merveilleux. Antérieurement, Vesselovski et Chklovski, deux autres membres illustres du Formalisme russe, avaient constaté que les « motifs » dans les contes sont aléatoirement combinés par les conteurs : « On ne voit pas du tout pourquoi, dans un emprunt, la succession *fortuite* (souligné par Chklovski) des motifs devrait être conservée. Dans les dépositions de témoins, c'est justement la succession des événements qui subit les plus grandes déformations. »³⁹

Propp conteste radicalement cette affirmation : selon lui, le conte merveilleux, comme tout récit littéraire, est régi par des « lois » qui lui sont propres. Ainsi, il n'y a pas beaucoup de place pour la créativité à cet égard : « La succession des fonctions est toujours identique »⁴⁰, dit le folkloriste russe. De plus, le nombre de fonctions qu'on peut trouver dans un conte merveilleux est limité et fixe, l'auteur précisant qu'il a arrêté son travail au moment où il n'a plus découvert aucune fonction nouvelle. Propp laisse entendre que les cent contes d'Afanassiev qui constituent son corpus sont suffisants pour sa démarche, compte tenu du fait que le conte se caractérise par une remarquable récurrence des « parties constitutives fondamentales ». Même si les trente et une fonctions identifiées par Propp n'apparaissent pas toutes dans un conte, leur actualisation respecte un ordre immuable, et c'est la conclusion la plus importante qu'on puisse dégager de ses

³⁹ Cité par Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 38.

recherches. Dans ce qui suit, nous nous proposons de vérifier la validité des résultats de ces théories sur les dix-neuf contes merveilleux de notre corpus.

Nous avons commencé notre démarche par les découpages événementiels des dix-neuf contes (voir l'Annexe). Comme Propp, nous avons obtenu des résumés des contes, en retenant les actions principales, significatives des personnages dans le récit. À chacune des actions nous avons attaché le symbole d'une fonction identifiée par le chercheur russe. Un bref regard jeté sur ces découpages nous informe sur le fait que nous n'avons pas toujours trouvé de correspondances entre les actions de nos découpages et les fonctions des personnages dégagées par Propp. C'est une difficulté à laquelle le chercheur lui-même s'était heurté : il avait considéré ces actions comme des « éléments obscurs » (O). C'est également un aspect dont nous nous occuperons dans un chapitre ultérieur. Tout d'abord, nous allons décrire la manière dont chaque fonction du personnage est réalisée dans notre corpus tout en abordant la question épineuse de la succession des actions (ou motifs ou fonctions).

Propp est le seul à avoir constaté l'immutabilité de l'ordre des événements significatifs dans un conte merveilleux. Des chercheurs avant et après lui ont abouti à des résultats contraires, même si leurs recherches n'ont peut-être pas eu le poids et l'envergure de celles de Propp (dans le domaine du conte merveilleux, du moins). Nous avons mentionné plus haut les cas de Chklovski et de Vesselovski, cités par le folkloriste russe lui-même. Par ailleurs, toute la postérité de Propp s'y inscrit : l'un de ses plus illustres critiques et continuateurs est Claude Bremond. Pour celui-ci, la « conception finaliste de la “structure ” est irrecevable »⁴¹. Dans la « querelle » Vesselovski – Propp, les deux auraient raison et les deux auraient tort, en fonction des éléments que l'on prend en considération :

Il faudrait donc distinguer deux plans : sur le premier, Propp a raison contre Vesselovsky : les fonctions se groupent en séquences chronologiques selon un ordre qui échappe à la fantaisie du conteur. Sur le second, Vesselovsky a raison contre Propp : les groupes de fonctions sont susceptibles d'agencements variés, et c'est cette liberté de combinaison qui assure à l'artiste la possibilité d'une création

⁴¹ Claude Bremond, «Le message narratif », *op. cit.*, p. 12.

originale. La règle de succession des fonctions n'est pas « une nécessité à la fois logique et artistique », elle est tantôt une nécessité logique, tantôt une convenance esthétique.⁴²

Le jugement élaboré par Bremond devait, en réalité, prouver l'efficacité de ses propres théories, conformément auxquelles on ne trouverait pas dans les contes la même série immobile de fonctions, mais de petites séquences logiques fixes (de trois ou quatre fonctions) intercalées, combinées selon la volonté du conteur. L'isomorphisme des fonctions existerait, mais le théoricien français l'a réduit à de plus petites unités. Qu'en est-il alors de notre corpus de contes merveilleux : une même série immuable de fonctions ou plusieurs séquences imbriquées les unes dans les autres ?

Propp considère que les sept premières fonctions des personnages représentent « la partie préparatoire du conte », l'intrigue commençant véritablement par le méfait ou le manque. Logiquement, ces fonctions initiales « préparent » la malfaisance, introduisent cette étape essentielle qui déclenche l'action : le conte est, en fait, la tentative réussie d'un héros de réparer un méfait ou de combler un manque. Par conséquent, les fonctions de *e* à *g* précèdent la partie principale du conte. En plus, comme il résulte de la série des fonctions établie par Propp, un deuxième mouvement ne serait pas introduit par une partie préparatoire, mais directement par la malfaisance. L'explication serait simple : c'est à travers les fonctions préparatoires qu'on fait souvent la connaissance de plusieurs personnages ou éléments importants dont l'antagoniste, le héros lui-même, l'objet de la quête. Même si les rôles des personnages changent parfois (par exemple, l'auxiliaire peut devenir ultérieurement antagoniste), « tous les personnages du premier mouvement qui interviennent dans le deuxième sont déjà connus du lecteur ou de l'auditeur, et il n'est pas nécessaire d'introduire de nouveaux acteurs de la même catégorie. »⁴³ Il ne resterait plus rien à introduire dans le deuxième mouvement, c'est pourquoi l'intrigue commencerait directement par le méfait ou le manque : « Chaque nouvelle malfaisance, chaque nouveau manque crée un

⁴² *Ibid.*, p. 16.

⁴³ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.*, p. 142. Nous soulignons. Une seule exception est mentionnée, l'auxiliaire magique : « Il arrive, cependant, que le narrateur oublie l'auxiliaire magique du premier mouvement, et oblige par suite le héros à en trouver un autre dans le second mouvement. », *loc. cit.*

nouveau mouvement. »⁴⁴ Dans ce qui suit, nous allons voir en quoi notre corpus s'écarte des résultats des recherches de Propp.

En effet, comme Propp le précise, tous les contes ne débutent pas par une partie préparatoire, le méfait ou le manque suit directement la situation initiale. Dans *Les secrets du lion, de l'ours et du loup*, deux frères très pauvres décident de devenir mendiants : le grand frère crève les yeux au plus jeune pour susciter davantage la pitié des gens (manque d'argent). La situation initiale implique parfois un méfait antérieurement produit : au début de *Ti-Jean et la princesse des sept-montagnes-vertes*, le héros voit à la fenêtre d'un château une princesse gardée prisonnière par une méchante fée (méfait, rapt, enlèvement). Une hésitation entre manque et malfeasance peut survenir : dans *Ti-Jean et le cheval blanc*, le héros quitte la maison de son père parce que celui-ci le maltraitait (manque d'affection ou méfait ?). Dans notre corpus, seulement trois contes présentent au début une ou plusieurs fonctions préparatoires : *Le dragon de feu* (k^1-q-g^1) ; *Cendrillon* (k , mais la discussion reste ouverte ; on y reviendra) ; *Le conte de Parle* (e^3). Un quatrième exemple pourrait être ajouté, *Les deux magiciens*, où le seul méfait précède le couple interdiction-transgression (k^2-q) : le prince transformé en cheval devient le prisonnier du magicien ; celui-ci interdit aux servantes de donner à boire et à manger au cheval, mais elles ne lui obéissent pas. En revanche, et contrairement aux constatations de Propp, les situations où l'on retrouve des fonctions préparatoires à l'intérieur des contes sont plus nombreuses.

Les fonctions préparatoires introduisent le deuxième mouvement. Dans *Le Corps-sans-âme*, le héros quitte ses parents à cause de la pauvreté (manque) et, en chemin, obtient trois objets magiques. Transformé en aigle, il atteint le royaume du Corps-sans-âme et transgresse l'interdiction d'entrer avec le troupeau sur les domaines de celui-ci (k^1-q) ; mais c'est ainsi qu'il découvre la princesse enlevée (méfait qui signale la présence d'un deuxième mouvement). Il est intéressant de remarquer que l'ordre R (déplacement au royaume du Corps-sans-âme)-L (confrontation avec la bête) est respecté, mais entre les deux le conteur a inséré les fonctions

⁴⁴ *Ibid.*, p. 157.

préparatoires pour introduire l'antagoniste et fournir une motivation pour la lutte. On constate un agencement similaire des fonctions dans *Ti-Jean et le cheval blanc* mais, cette fois-ci, l'obtention de l'objet magique suit les fonctions préparatoires. Ti-Jean part à cause des persécutions du père (manque), atteint le domaine d'une magicienne (transfert d'un royaume à un autre) et c'est là qu'il transgresse deux fois l'interdiction d'entrer dans la chambre où se trouve la fontaine d'or. Il faut remarquer aussi que la deuxième transgression (qui pourrait être également une transfiguration) survient après avoir obtenu l'objet magique (le cheval blanc lui offre son aide). Dans les deux cas, l'interdiction et la transgression sont précédés du déplacement dans l'espace, entre les royaumes. Le héros dans *Le prince de l'épée verte* répare, dans un premier mouvement, la pauvreté dans laquelle sa sœur et lui vivaient. Ensuite, il va dans la ville et s'achète une maison. Ici, une femme et sa fille malade profitent de la naïveté du jeune homme et de sa sœur pour s'insinuer dans leur maison. Difficile de faire correspondre ce déplacement de la forêt à la ville à la fonction R qui, normalement, doit précéder L (la confrontation avec l'antagoniste) et E (la réparation du mal), car c'est pour vaincre l'ennemi et restaurer l'équilibre initial que le héros se déplace dans un royaume étranger. On remarque tout de même que pour nos conteurs populaires une nouvelle aventure exige un nouvel espace. Même si le mal dans le premier mouvement a été ou non écarté, un nouveau manque est ressenti ou un nouveau méfait est signalé si le héros quitte le lieu initial de l'action. Dans *Le prince de l'épée verte*, les fonctions préparatoires font toujours entrer l'antagoniste dans le récit, même s'il ne s'agit plus du couple $k-q$ (interdiction-transgression), mais du couple $j-g$ (perfidie-complicité involontaire). Le conte *Antoine et Joséphine* présente une position différente de la fonction préparatoire par rapport aux situations discutées plus haut. Au début du deuxième mouvement, les géants disent à Antoine comment il peut tuer la chienne qui garde prisonnière une princesse dans son château (méfait annoncé et aide offerte au héros). Mais les intentions des géants sont perfides (j^3) : le but caché est de manger Antoine et sa sœur, et d'épouser la princesse quand le garçon la délivre. Un événement qui aurait dû figurer dans la partie préparatoire est inséré dans la partie principale du conte, probablement pour remplacer l'épisode des frères traîtres qui font du

mal au héros et enlèvent l'objet de la quête (événements qui déclenchent le deuxième mouvement dans la série des fonctions établie par Propp).

Les fonctions préparatoires introduisent et le premier et le deuxième mouvements. Les contes où les deux mouvements sont précédés d'une partie préparatoire ne sont pas nombreux, cependant, il est important de les signaler, car nous avons ici un autre écart important par rapport au schéma de Propp. Un premier exemple est le conte *Le dragon de feu*. Au début du conte, le roi et sa femme se promettent réciproquement de ne pas se remarier au cas où l'un d'eux meurt (interdiction ; k^1). La reine meurt et le roi va chasser dans les bois, malgré l'avertissement du fils : « Poupa, n'allez pas dans les bois, pour ne pas rencontrer une fille qui pourrait vous tenter. »⁴⁵ (transgression ; q) Les prémonitions du fils deviennent réalité. Poursuivant une belle perdrix blanche, le roi trouve sous la terre un château en or et en argent. Ici, il rencontre une magicienne qui l'oblige à l'épouser, sous menace de le tuer (malheur préliminaire ; h). Le passage au deuxième mouvement se fait grâce à un déplacement dans l'espace dont le but est aussi de procurer l'objet magique : le petit bœuf, l'auxiliaire du héros dans le premier mouvement, est tué, Ti-Jean en prend la peau qui le rendra le plus fort sur la terre. Ainsi, il arrive au château du roi où le couple interdiction-transgression (k^1-q) le lance dans une nouvelle aventure : le roi l'engage pour garder ses cochons en lui interdisant de les mener dans les domaines des géants, ce dont le héros ne tient pas compte. D'une part, dans les deux mouvements du conte *Le dragon de feu*, les parties préparatoires comportent le couple interdiction-transgression. D'autre part, la différence concerne les protagonistes des actions : dans le premier mouvement, c'est le père qui ne respecte pas sa promesse, mais les conséquences en sont subies par le fils (le roi épouse une méchante femme qui persécute le héros) ; dans le second mouvement, c'est le fils qui effectue la transgression, ce qui initie une série d'événements dont il sera le héros et qui mèneront au mariage. Pour aller au bal, Cendrillon doit ignorer l'ordre de sa belle-mère (k^1-q). Le conte débute par les persécutions que la belle-mère et les sœurs jalouses infligent à Cendrillon et l'interdiction qu'elles lui adressent de les accompagner au bal : « Ne la laisse pas passer avec nous au salon. Avec ses belles façons, elle attire tous les garçons ; et il nous

⁴⁵ «Le dragon de feu», *The Journal of American Folklore*, op. cit., p. 32.

est impossible d'en avoir un à veiller avec nous. »⁴⁶ L'héroïne va au bal tout de même, mais la transgression ne suit pas immédiatement l'interdiction : entre les deux fonctions, s'insère l'épisode avec la bonne fée qui lui procure des vêtements en satin et un beau carrosse (D²-H²-Z¹). Cendrillon ne transgresse pas l'interdiction de sa propre initiative, mais c'est la bonne fée qui lui conseille de le faire et qui lui fournit les objets magiques nécessaires. Le donateur incite le héros à transgresser l'interdiction, cela est un élément nouveau par rapport au schéma de Propp où l'obtention de l'objet magique est loin de la partie préparatoire. Comme le conte *Cendrillon* est une duplication, le deuxième mouvement commence par le même ordre de rester à la maison adressé à l'héroïne, tandis que ses sœurs vont au bal organisé par le roi. Nous avons le même schéma que dans le premier mouvement : $k-D^2H^2Z^1-q$.

Pour Propp, c'est la malfeasance qui « met en mouvement l'action proprement-dite du conte »⁴⁷ ; les fonctions de la partie préparatoire, situées avant la malfeasance, « préparent cette fonction, la rendent possible, ou simplement la facilitent ». ⁴⁸ Les résultats de l'analyse morphologique de notre corpus recourent les recherches de Propp mais, en même temps, mettent en lumière de nouveaux aspects qui enrichissent les constatations du folkloriste russe concernant ces fonctions à rôle introductif. Dans les dix-neuf contes recueillis par Marius Barbeau, les cas où les fonctions préparatoires introduisent un deuxième méfait ou manque sont plus nombreux que les cas où la partie préparatoire se situe au tout début du conte (comme Propp l'indique dans son schéma). En même temps, nombreux sont les contes où il n'y a pas de fonctions préparatoires, ce qui confirme certaines observations du folkloriste. On l'a déjà mentionné, Propp ne prévoit pas une partie préparatoire pour le deuxième mouvement qui est déclenché par une nouvelle malfeasance. Dans le conte russe, les antagonistes qui provoqueraient ce nouveau malheur seraient spécifiquement les frères jaloux d'Ivan, le héros. On suggère ici donc que le lecteur/auditeur les connaît déjà. Regardons attentivement le commentaire de l'auteur :

⁴⁶ «Cendrillon», *op. cit.*, p. 55.

⁴⁷ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.*, p.53.

⁴⁸ *Loc. cit.*

Peu de temps avant son arrivée à la maison, ils [les frères aînés] s'emparent de l'objet qu'il [Ivan] a conquis, et parfois le tuent. S'ils le laissent en vie, *il faut, pour que commence une nouvelle quête, qu'un grand espace soit mis entre le héros et l'objet de sa recherche*. L'antagoniste y parvient en précipitant Ivan dans un abîme (un gouffre, un royaume souterrain, parfois la mer), sa chute durant parfois trois jours entiers. Ensuite tout se répète : rencontre inopinée du donateur, mise à l'épreuve, service rendu, etc., - obtention du moyen magique que le héros emploie pour retourner dans son royaume.⁴⁹

Nous remarquons plus haut que, dans le deuxième mouvement, les fonctions préparatoires sont toujours précédées d'un transfert dans l'espace, que ce soit la fonction R (transfert d'un royaume à l'autre) ou un autre genre de déplacement significatif. Le phénomène est observé par le folkloriste russe aussi, mais la différence majeure entre les observations faites à partir des deux corpus de contes, celui d'Afanassiev et celui de Barbeau, vise l'objet de la quête. Chez Propp, il reste le même, et il doit être récupéré une seconde fois. Dans notre corpus de contes merveilleux, l'objet de la recherche dans le premier mouvement et dans le second est rarement identique. Le héros n'est pas écarté ou tué, il se déplace par sa propre volonté pour continuer son aventure : on a ainsi besoin d'une autre « préparation », d'un nouveau contexte où se placent les nouvelles péripéties.

Comme nous l'avons déjà signalé, dans la *Morphologie du conte*, Propp admettait que toutes les fonctions ne s'actualisent pas toujours, mais que leur ordre reste inchangé tout de même : « cela ne change rien à la loi de succession, et l'absence de certaines fonctions ne modifie pas l'ordre des autres ».⁵⁰ Vers la fin de l'ouvrage, dans le chapitre « Le conte dans son ensemble », sa position devient légèrement plus nuancée :

la stabilité [du schéma] semble démentie par le fait que la succession des fonctions n'est pas toujours telle que l'indique le schéma récapitulatif. Un examen attentif des schémas révèle quelques déviations. (...) Cela infirme-t-il la règle établie ? Non. Il s'agit d'une inversion, non d'une succession nouvelle.⁵¹

Propp présente plusieurs exemples d'« inversions » repérées dans son corpus de contes russes. Elles visent la succession malheur-obtention de l'objet magique, malheur-départ de la maison, combat-poursuite, départ du héros-transmission de l'objet magique, ainsi que la place de la

⁴⁹ *Ibid.*, p. 91. Nous soulignons.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁵¹ *Ibid.*, p. 179.

transfiguration : « Il s'agit tout simplement de fluctuations, et non d'un nouveau système de composition ni de nouveaux axes de développement. »⁵² Quand les écarts sont trop évidents, dit le chercheur russe, il y a une interaction avec d'autres types de contes (comme le conte facétieux). Cependant, il ne faut pas oublier que Propp lui-même avait attribué une importance cruciale à la place de chaque fonction dans la série, vu que le même événement n'a pas la même signification si on le retrouve au commencement ou à la fin du conte : « l'action ne peut être définie en dehors de sa place dans le déroulement du récit. Il faut tenir compte de la signification que prend une fonction donnée dans la marche des événements. »⁵³ À la lumière de ces précisions théoriques, nous allons analyser la distribution des fonctions principales dans notre corpus et la manière dont les modifications concernant la place des fonctions ont une influence sur le sens des actions.

La malfaisance. C'est par un méfait que l'action commence véritablement dans un conte, par conséquent, sa place se trouve immédiatement après la partie préparatoire. Parfois, Propp énonce la règle, puis il ajoute des nuances, des rectifications : dans certains contes, il n'y a pas de partie préparatoire. Même dans ce genre de contes, la première fonction n'est pas toujours le méfait, car il peut être précédé de certaines fonctions de la partie centrale déplacées au début.⁵⁴ Les contes recueillis par Barbeau confirment les résultats des recherches effectuées par le folkloriste russe sur son corpus. Tout d'abord, la malfaisance consiste ici en un enlèvement, une persécution, un abandon, un dommage, une privation de liberté. Toutefois, si l'on s'en tient au schéma de Propp, *Le dragon de feu* est le seul conte de notre corpus où un méfait suit immédiatement une partie préparatoire : malgré la promesse faite à sa femme défunte, le roi se remarie, et la nouvelle épouse persécute le fils du roi en l'obligeant de devenir vacher. Par exemple, dans *Ti-Jean, les chevaux et la Bête-à-sept-têtes*, l'annonce que le roi doit sacrifier l'une de ses filles et la donner à la bête vient après l'obtention de l'objet magique : les trois chevaux magiques (blanc, noir, rouge) promettent de l'aider s'il les laisse manger du foin dans une grange de son père. La malfaisance est ici précédée d'une suite de fonctions centrales (D-H-Z). En revanche, dans *Ti-Jean et la princesse des sept-*

⁵² *Ibid.*, p. 180.

⁵³ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁴ Voir Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op. cit., p. 59-60.

montagnes-vertes, le conte lui-même débute par le méfait ; en fait, la situation initiale s’y identifie : une méchante fée tient prisonnière une princesse. On peut observer que dans notre corpus les cas de malveillance sont plus rares dans le premier mouvement que dans le deuxième ; ici, la malveillance vient après une partie préparatoire ou est directement collée au mouvement antérieur (comme l’indique Propp dans son schéma) qui, souvent, est incomplet (contrairement au schéma de Propp), car le méfait n’est pas encore réparé ou le manque n’est pas encore comblé. Par exemple, dans *La petite Capuche-bleue*, le héros et ses compagnons poursuivent la bête qui éteignait leur feu (premier méfait) ; arrivant au pays souterrain, ils découvrent trois princesses enlevées par trois géants (deuxième méfait annoncé avant la réparation du premier).

Le manque. Le dommage est dans ce cas une privation, et les contes de notre corpus qui commencent par un manque sont plus nombreux que ceux qui commencent par un méfait : manque d’argent, de successeur au trône, d’époux/épouse. Dans le premier mouvement, le manque suit la situation initiale ou s’y superpose : dans *Les secrets du lion, de l’ours et du loup, Le corps-sans-âme, Le prince de l’épée-verte, Petit-Jean-petit-bois, Ti-Jean commerçant, L’âne, la serviette et le bâton*, la famille est pauvre et le héros part gagner sa vie. Dans *Ti-Jean et le cheval blanc*, le protagoniste quitte la maison parce que son père le persécute (manque d’affection ; même s’il y a ici une nuance de méfait, toutefois, le héros n’est pas chassé de la maison). *Ti-Jean et la chatte blanche* nous présente un roi qui veut léguer la couronne à l’un de ses fils, tandis que dans *Cendrillon*, les filles cherchent un époux, bien que ce manque ne soit pas clairement exprimé. Les manques sont très rares dans le second mouvement ou des sens supplémentaires s’y ajoutent. On hésite entre méfait ou manque dans *Ti-Jean et la princesse des sept-montagnes-vertes* : le roi veut empêcher sa fille de rencontrer en cachette le héros, son sauveur, ce que celui-ci réussit par l’entremise d’une servante. Dans *Cendrillon et L’âne, la serviette et le bâton*, le manque se répète, jusqu’à ce qu’il soit finalement comblé.

La médiation, la décision et le départ du héros. La présence de la fonction Y n’est pas fréquente, on retrouve la médiation notamment sous la forme de l’annonce et du bannissement. C’est

pourquoi, malfeasance/manque et médiation se superposent dans ces contes. Dans *Ti-Jean, les chevaux et la Bête-à-sept-têtes*, le héros entend dire que la bête réclame l'une des filles du roi. À cause de la pauvreté, le père envoie Antoine et Joséphine vivre dans la forêt. Excepté les cas de bannissement/abandon, tous les départs (↑) sont doublés par la décision de partir (W), que ce soit pour combler un manque ou pour réparer un méfait.

Donateur, réaction du héros, objet magique. Pour que le héros entre en possession de l'objet magique, le donateur lui lance un défi auquel il doit réagir. Les fonctions D-H-Z forment une séquence particulièrement importante dans l'économie du conte. Pour chacune d'elles Propp a trouvé plusieurs variantes, donc les combinaisons qu'on peut obtenir sont nombreuses. Le chercheur arrive même à la conclusion qu'il y a des « types de liaison » :

Si, pour définir ces types, on part des formes de transmission du moyen magique, on peut retenir deux types de liaisons :

- 1) Vol du moyen magique, lié à la tentative de tuer le héros (le faire cuire au four, etc.), à la demande de partage, à la proposition d'échange.
- 2) Toutes les autres formes de transmission et d'obtention, liées à toutes les autres formes de préparation.⁵⁵

Les donateurs de la première catégorie sont ceux que le héros trompe pour obtenir son objet magique ; les autres sont généralement des « donateurs amicaux », qui aident volontiers le protagoniste après l'accomplissement de la tâche qu'ils lui assignent. Propp fait une brève remarque sur le fait que l'objet magique est souvent obtenu directement, sans préparation. En effet, de telles situations sont fréquentes dans les contes du corpus. Dans *Les secrets du lion, de l'ours et du loup*, les donateurs communiquent involontairement leurs secrets au héros caché dans un arbre : il n'y a pas ici une tâche proposée, donc il n'y a pas de réaction de la part du héros non plus. Le héros du *Corps-sans-âme* reçoit deux objets dans le premier mouvement du conte : d'abord, son père lui donne un canif en argent (don direct, sans que le personnage soit soumis à une épreuve). Une fois arrivé dans la forêt, il s'en sert pour obtenir le vrai objet magique : il aide trois bêtes à se partager entre elles un cheval mort et chacune lui offre une récompense, des objets qui l'aideront à

⁵⁵ *Ibid.*, p. 75-76.

vaincre le Corps-sans-âme. Même si le canif en argent n'est pas proprement un objet magique, son rôle est essentiel parce qu'il permet d'obtenir les véritables objets magiques. Le récit peut paraître redondant ici, car le héros aurait pu posséder le canif sans qu'il s'agisse d'un don de la part de son père. Le conteur populaire a-t-il voulu compliquer l'histoire tout simplement ou a-t-on ici l'écho d'une autre fonction, la médiation ? Par Y³ Propp représente la décision du héros de partir, avec la bénédiction des parents : telle est, selon nous, la signification du geste du père qui accepte l'intention du fils et qui lui offre un objet comme héritage. Les contes où un donateur offre son aide de façon désintéressée sont plus nombreux que ceux où le personnage est mis à l'épreuve. Les formes sous lesquelles cela se réalise sont diverses : le héros tombe par hasard sur l'objet magique (*Le dragon de feu*) ; il reçoit une information utile qui l'aide à trouver l'objet magique (*Ti-Jean et la chatte blanche*) ; une fée ou un autre personnage lui donne un conseil sur ce qu'il doit faire pour réparer le mal (*Ti-Jean et la princesse des sept-montagnes-vertes*, *Les quatre vents*, *Antoine et Joséphine*, *La petite Capuche-bleue*, *Ti-Jean commerçant*) ; un animal offre son aide (*La petite Capuche-bleue*) ; une fée transmet directement au héros les objets magiques qui lui sont nécessaires (*Ti-Jean commerçant*, *L'âne, la serviette et le bâton*), etc. Par ailleurs, la séquence D-H-Z apparaît six fois dans notre corpus, ce qui n'est pas beaucoup si on tient compte du fait que la majorité des contes présentent deux ou même trois mouvements. Les tests que le personnage doit passer sont divers : trancher un animal mort dans la forêt (*Le Corps-sans-âme*), soigner ou épargner des animaux qui lui promettent de l'aider plus tard (*Ti-Jean et le cheval blanc*, *Ti-Jean, les chevaux et la Bête-à-sept-têtes*), soigner une fée (*Les paroles de fleurs, d'or et d'argent*) ou répondre à ses questions (*Cendrillon*), ou tout simplement faire ce que le donateur lui conseille de faire (*Le dragon de feu*). L'obtention de l'objet magique a également une place fluctuante dans les contes recueillis par Barbeau. Elle précède, certes, la réparation du méfait, en revanche, elle peut précéder le méfait même : dans *Ti-Jean, les chevaux et la Bête-à-sept-têtes*, le héros, en épargnant les trois chevaux magiques, obtient leur promesse de le servir au besoin ; c'est après cela que la bête réclame l'une des filles du roi (cette situation est signalée par Propp aussi). On trouve aussi la séquence D-H-Z intercalée entre deux fonctions préparatoires : dans *Cendrillon*, la belle-mère

interdit à l'héroïne d'aller au bal (*k*) ; ensuite, celle-ci reçoit les objets magiques ($D^2-H^2-Z^1$), ce qui lui permet de transgresser l'interdiction (*q*). C'est l'obtention de l'objet magique qui rend possible la transgression. Dans *Le conte de Parle*, l'obtention des objets auxiliaires – et non pas magiques, dans ce cas – intervient entre la tâche assignée au héros par le roi et son accomplissement. Ici, les objets permettent au héros d'accomplir les tâches. Parfois, on trouve plusieurs donateurs ou plusieurs objets magiques accordés par le même donateur : dans le premier conte de *Ti-Jean commerçant*, la vieille magicienne donne au héros un gourdin magique, mais aussi le conseil de devenir commerçant. L'objet magique obtenu dans le premier mouvement est utilisé dans le deuxième, si le mal n'a pas été réparé : nous avons constaté même que, dans certains contes de notre corpus, le conteur accorde une importance particulière à l'objet magique, car son obtention implique bon nombre de péripéties, comme dans *Le dragon de feu*. Si le premier mouvement est complet, un nouvel objet magique doit être obtenu pour réparer le nouveau manque, ou une transformation de l'objet en question survient : par exemple, dans le *Dragon de feu*, le petit bœuf prend soin du héros et tue la méchante femme du roi (mal réparé) ; puis, à la suite des confrontations avec d'autres bœufs, il est tué, et le héros prend sa peau pour devenir l'homme le plus puissant au monde.

Le transfert d'un royaume à l'autre. Le héros se déplace entre les royaumes pour trouver l'objet de recherche, pour réparer le méfait. Parfois, le personnage change d'aspect physique, comme dans *Le Corps-sans-âme*, où il se transforme en aigle pour arriver au domaine de la bête (R^1). Comme nous l'avons déjà indiqué, pour le héros des contes de notre corpus, le déplacement dans l'espace débouche souvent non sur la récupération de l'objet de la quête, mais sur un nouveau méfait dont la réparation peut avoir une double portée. Par exemple, dans *Ti-Jean et le cheval blanc*, il y a un manque d'affection chez le héros qui quitte la maison du père persécuteur ; en aidant le roi à gagner la victoire contre son voisin, il arrive à épouser la fille de celui-ci, trouvant ainsi une nouvelle famille qui comble son manque affectif. Ce genre de transfert spatial est indéniablement présent dans tous les contes, qu'il soit ou non clairement exprimé (on peut raconter le voyage, comme dans *Ti-Jean et le cheval blanc*, ou seulement le mentionner, comme dans *Ti-Jean, les*

chevaux et la Bête-à-sept-têtes). Dans certains contes, il ne s'agit pas vraiment d'un déplacement entre « deux royaumes » (*Ti-Jean commerçant, L'âne, la serviette et le bâton*) : le héros quitte sa maison et, en chemin, il croise d'autres personnages et vit des péripéties qui mènent vers une fin heureuse.

La lutte. Propp précise que les formes de la lutte varient d'une confrontation directe en terrain ouvert jusqu'à la compétition. Il en est de même dans notre corpus : le héros se bat avec une bête féroce ou avec des géants dans les formes corporelles qui leur sont propres ou transformés en animaux (*Le corps-sans-âme ; Ti-Jean, les chevaux et la Bête-à-sept-têtes*); le héros trompe un géant qui se tue lui-même (*Le dragon de feu*) ; le héros se bat avec toute une armée (*Ti-Jean et le cheval blanc*) ; les trois fils du roi entrent en compétition pour hériter du trône (*Ti-Jean et la chatte blanche*) ; parfois, c'est un animal ou un objet magique qui se bat à la place du héros (*Le dragon de feu, Ti-Jean commerçant, L'âne, la serviette et le bâton*). En revanche, l'absence de la lutte n'est pas rare dans notre corpus. Parfois, il n'y a pas d'antagoniste avec lequel le héros s'engage dans des confrontations : dans *Les secrets du lion, de l'ours et du loup*, le personnage apprend les secrets des trois animaux et s'en sert pour réparer le mal : il guérit le prince et le roi, et fait revenir l'eau dans le village. De même, le héros de *Ti-Jean et la princesse des sept-montagnes-vertes* répare le méfait sans lutte et, implicitement, sans victoire : suivant le conseil d'une bonne fée, il enferme la méchante fée chez elle, et libère la prisonnière. Il y a encore les contes où le couple lutte-victoire est remplacé par le duo tâche-accomplissement : dans ce dernier cas, l'absence d'un antagoniste à éliminer explique le manque de la confrontation. Un cas intéressant est le conte *Le Corps-sans-âme* : ici, la lutte entre le héros et la bête comporte deux étapes. Dans la première, la motivation de la lutte (L¹) est la transgression de l'interdit : le jeune homme avait mené le troupeau de moutons dans les domaines du Corps-sans-âme (k¹). Blessée, la bête demande un répit de trois jours pendant lesquels le héros découvre le méfait (la princesse enlevée et gardée prisonnière ; X¹). La deuxième étape de la lutte (L¹) acquiert ainsi un autre enjeu : le héros se bat maintenant pour délivrer la princesse et tue la bête (V¹). La place de la lutte dans la série des fonctions établie par Propp vient immédiatement après le transfert d'un royaume à l'autre : antérieurement, le méfait avait été

produit et le moyen magique avait été obtenu. Cette position est fluctuante dans les contes de notre corpus. Dans quelques contes, c'est la transgression de l'interdiction qui est la motivation de la lutte et non pas la récupération de l'objet de la quête (*Le Corps-sans-âme, Le dragon de feu* ; k^1-q-L^1). Dans le deuxième mouvement, la lutte suit directement le méfait quand l'objet magique a été obtenu dans le premier mouvement ($X^{19}-L$: *Ti-Jean et le cheval blanc* ; $X^{17}-Y^4-L^1$: *Ti-Jean, les chevaux et la Bête-à-sept-têtes*).

La marque. Dans notre corpus, la marque apparaît sous diverses formes : la blessure (*Le dragon de feu*) ou une lance cassée dans la cuisse du héros (*Ti-Jean et le cheval blanc*) ; les langues des bêtes vaincues et tuées (*Ti-Jean, les chevaux et la Bête-à-sept-têtes*) ; un objet appartenant à la princesse sauvée (*Ti-Jean, les chevaux et la Bête-à-sept-têtes, Ti-Jean et la princesse des sept-montagnes-vertes, Antoine et Joséphine*) ou à l'héroïne (*Cendrillon*) ; un objet appartenant aux antagonistes (*La petite Capuche-bleue*). Dans plusieurs contes le héros ne reçoit aucune marque. La place de cette fonction est parmi les plus instables dans les contes recueillis par Barbeau : elle peut suivre la victoire (*Ti-Jean et le cheval blanc*) ou même la victoire et la réparation du méfait (*Antoine et Joséphine*), se situer entre le manque et l'obtention de l'objet magique (*Ti-Jean et la princesse des sept-montagnes-vertes*) ou entre le départ et le retour (*Cendrillon*).

La victoire. Selon le schéma de Propp, la confrontation avec l'antagoniste mène invariablement à la victoire finale du héros et à l'obtention d'une récompense (mariage, accès au trône, une récompense matérielle, etc.). En effet, dans notre corpus, la lutte se termine par la victoire du héros, même s'il y a plusieurs confrontations (V^1 , la victoire en lutte : *Le Corps-sans-âme, Le dragon de feu, Ti-Jean et le cheval blanc* ; V^2 , la victoire en compétition : *Ti-Jean et la chatte blanche*). Parfois le héros obtient la victoire sans devoir s'engager dans une confrontation ou une compétition, situation à laquelle Propp attribue le symbole V^5 : dans *Antoine et Joséphine*, le héros « prend sa flèche, grimpe, entre au château, attrape la petite chienne dans sa lune blanche et la tue net »⁵⁶. Dans *Les deux magiciens*, l'antagoniste (le magicien) se métamorphose en coq pour

⁵⁶ «Antoine et Joséphine», *The Journal of American Folklore*, op. cit., p. 69.

manger le prince transformé en pépins, mais « [l]a princesse lève aussitôt le pied, et voilà le pépin qui se change en renard. Et crac ! le renard dévore le coq. Le magicien est détruit »⁵⁷. On pourrait éventuellement retrouver les échos d'une fonction L dans chacun des cas : une lutte dans le premier et une confrontation-compétition dans le deuxième (chaque magicien veut vaincre l'autre en étalant ses pouvoirs). La situation est plus intéressante et plus complexe dans *Parlafine ou Petit-Poucet* : ici, le héros déjoue les intentions du géant de les manger, lui et ses frères, et finalement le tue. La vengeance du Petit-Poucet comporte aussi plusieurs étapes, le héros réussissant chaque fois à tromper la vigilance du géant (et celle de sa femme). Dans ses analyses, Propp admet qu'il y a des contes où le couple L-V est absent, le personnage principal trouvant d'autres modalités de réparer le méfait ou de combler le manque, et de donner une fin heureuse à son aventure. Notre corpus n'en fait pas exception : *Les secrets du lion, de l'ours et du loup, Ti-Jean et la princesse des sept-montagnes-vertes, Les paroles de fleurs, d'or et d'argent, Cendrillon* en sont quelques exemples.

L'élimination du mal. Normalement, cette fonction existe dans tous les contes. Propp la place logiquement après la victoire sur l'antagoniste. Si le premier mouvement est incomplet, il n'y a pas de réparation ; dans ce cas, comme nous l'avons déjà signalé, la réparation du mal peut survenir dans le deuxième mouvement, coïncidant ou non avec la réparation du deuxième méfait. Dans *Antoine et Joséphine*, les deux enfants sont chassés de la maison par leur père à cause de la pauvreté (X⁹). Ils se déplacent dans le royaume des géants où Antoine sauve la princesse gardée prisonnière par la chienne avec une lune dans le front : le mariage avec celle-ci est une récompense pour sa vaillance et aussi un événement par lequel le héros comble son manque initial (les enfants ne sont plus pauvres). Parfois, deux réparations différentes se succèdent, comme dans *Le Corps-sans-âme* : la princesse est délivrée (E⁴ ; réparation du deuxième méfait) et la vieille femme paye le héros pour avoir gardé ses moutons (E⁶ ; le manque initial est comblé). Quand il y a une victoire du héros, cette fonction vient immédiatement après, mais nous avons trouvé des exceptions aussi. Dans le deuxième mouvement du *Dragon de feu*, la victoire contre les trois géants ne mène pas à une abolition du mal (la lutte avait été provoquée par la transgression d'un interdit) ; en revanche,

⁵⁷ «Les deux magiciens», *ibid.*, p. 89.

elle permettra au héros d'entrer en possession d'un objet magique. Une autre situation : *Ti-Jean et la chatte blanche* est une triplication : même si dans les deux premiers mouvements le héros est victorieux, le manque est comblé seulement à la fin du conte (le roi choisit son fils cadet comme successeur au trône).

Le retour. Le départ et le retour sont symétriques et clairement représentés surtout dans les triplications : dans *Ti-Jean et la chatte blanche*, chaque épreuve à laquelle le roi soumet ses fils suppose un déplacement et un retour au château. Après chaque participation au bal du roi, Cendrillon revient à la maison. Dans *L'âne, la serviette et le bâton*, le protagoniste retourne chez sa femme après chaque rencontre avec la fée qui lui offre un objet magique. Dans d'autres contes, le lieu du retour ne coïncide pas avec le lieu du départ : le héros de *La petite Capuche-bleue* quitte la forêt pour poursuivre la capuche et revient au château du roi dont il épousera la fille. Parfois, il n'y a pas de retour proprement dit (*Les secrets du lion, de l'ours et du loup*), ou il n'est tout simplement pas raconté (*Ti-Jean et le cheval blanc*). On rencontre une situation particulière dans *Parlafine ou Petit-Poucet* : le héros, au lieu de retourner chez lui, fait venir ses parents eux-mêmes sur les domaines du géant qu'il avait détruit.

La poursuite et le salut. Ces fonctions sont rares dans notre corpus. On les retrouve dans deux contes : *Ti-Jean et le cheval blanc* et *Les deux magiciens*. Dans le premier, la magicienne poursuit le héros non parce que celui-ci avait retrouvé et récupéré l'objet de la recherche, mais parce qu'il avait transgressé l'interdit une seconde fois (en plus, il avait volé l'objet magique) (P-S²). La sorcière devient involontairement le donateur. Ici, la poursuite et le salut rendent possible le passage d'un royaume à l'autre et d'un mouvement à l'autre. La poursuite et le salut jouent un rôle important dans *Les deux magiciens*. Prisonnier du vieux magicien, le fils du roi s'échappe et il en est poursuivi : des transformations successives des deux personnages ont lieu pendant lesquelles le prince reçoit l'aide d'une princesse (P-Z⁹-S⁶).

L'arrivée incognito et l'imposture du faux héros. Nous respectons ici l'ordre que Propp a attribué à ces deux fonctions, mais l'analyse de *Ti-Jean, les chevaux et la Bête-à-sept-têtes* nous indique le

contraire. Ti-Jean tue la Bête-à-sept-têtes et sauve la princesse, mais refuse de l’emmener au château du roi. Un charbonnier la trouve et se fait passer pour son sauveur (imposture du faux héros ; F). Le roi soumet le charbonnier à l’épreuve, mais celui-ci échoue, tandis que Ti-Jean la réussit si vite que les autres ne peuvent pas le voir (son arrivée incognito est implicite, car personne ne le reconnaît ; ⁰). Il nous semble plus logique que, dans le modèle général du conte, cette partie de l’intrigue se développe ainsi : un personnage hostile s’empare, par divers moyens, de l’objet de la recherche et, arrivant le premier au château du roi, se fait passer pour le héros. Ce dernier arrive incognito et essaie, par la suite, de prouver ses exploits.

La tâche difficile. Pour Propp, cette fonction marque surtout le deuxième mouvement : « Si un conte est formé de deux mouvements, le mouvement avec lutte précède toujours le mouvement avec tâche difficile. »⁵⁸ En tout cas, même s’il existe d’autres possibilités, « les mouvements avec tâche difficile sont le plus souvent seconds mouvements, ou mouvements répétitifs ou même mouvements uniques, mais très rarement (1 fois) premiers mouvements ». ⁵⁹En général, notre corpus n’infirmes pas les analyses de Propp, mais des observations intéressantes pourraient y être ajoutées. *Ti-Jean, les chevaux et la Bête-à-sept-têtes* est un conte à mouvement unique, car un seul méfait s’y produit (la bête réclame une fille du roi ; X¹⁷) : cependant, on trouve la lutte ainsi que la tâche dans ce conte, ce qui contredit ici l’affirmation de Propp que les deux fonctions s’excluent réciproquement. Dans ce conte, c’est le héros qui lutte contre la bête, mais c’est le faux héros qui est mis à l’épreuve par le roi. Toutefois, cette action est vraiment une tâche difficile : comme l’imposteur ne peut pas accomplir la tâche, c’est le héros qui le fait à sa place, déclenchant une suite d’événements qui mèneront à son identification. *Ti-Jean et la chatte blanche* est un exemple typique de conte à mouvements répétitifs. En revanche, la remarque qu’on peut faire est que, dans ce conte, la compétition entre les trois fils du roi pour gagner le trône du père (L²) a la forme d’une tâche difficile : les trois jeunes hommes doivent apporter au roi, tour à tour, le plus beau cheval, la plus belle toile et la plus belle femme. Dans *Le conte de Parle*, les mensonges des frères jouent le

⁵⁸ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op. cit., p. 174.

⁵⁹ *Loc. cit.*

rôle du méfait que Parle doit réparer : il doit démontrer qu'il peut accomplir les tâches assignées par le roi. C'est un conte à mouvement unique où les tâches remplacent la lutte et, qui plus est, où l'accomplissement des tâches mène à la réparation du méfait (le héros est réhabilité). De même dans *Petit-Jean-petit-bois* : effrayé par la force du héros, le roi qui l'engage veut s'en débarrasser et lui assigne des tâches dangereuses. Comme on peut l'observer, les cas où apparaît la tâche difficile dans notre corpus s'inscrivent plutôt parmi les exceptions mentionnées par Propp : la présence de la lutte et de la tâche dans le même mouvement ainsi que la double signification lutte-tâche sont loin des conclusions énoncées par le folkloriste russe.

L'accomplissement. Remarquons ici l'impossibilité d'accomplir la tâche dans *Ti-Jean, les chevaux et la Bête-à-sept-têtes* (A_{neg} ; mais notons aussi – comme nous l'avons fait plus haut – que celui qui échoue n'est pas le héros, mais l'imposteur, le faux héros). En revanche, dans *Ti-Jean et la chatte blanche*, l'accomplissement de la tâche est suivi, pour le personnage que le conte privilégie, de la victoire face à ses frères (comme nous l'avons déjà mentionné, la lutte et la tâche s'y superposent). De même pour *Le conte de Parle* et *Petit-Jean-petit-bois* : l'accomplissement des tâches mène à une fin heureuse pour le héros : dans ces deux contes, le couple tâche-accomplissement est précédé du méfait qui le convoque (notons aussi que dans *Petit-Jean-petit-bois*, la fonction « départ » s'interpose entre le méfait et les tâches).

L'identification. En général, elle est liée à une fonction antérieure, la marque. Le roi reconnaît le héros au moment où celui-ci fait la preuve de ses exploits. Parfois, sur l'ordre du roi, le héros est recherché et finalement trouvé : l'épée cassée s'ajuste au bout enfoncé dans la hanche du personnage (*Le dragon de feu*) ; la pantoufle trouvée par le prince au bal fait parfaitement à Cendrillon. Dans d'autres contes, le héros cherche lui-même à se faire reconnaître : le héros montre un ou plusieurs objets qui confirment ses dires (les sept langues de la bête tuée et les bijoux de la princesse dans *Ti-Jean, les chevaux et la Bête-à-sept-têtes* ; le mouchoir et la tabatière de la princesse dans *Ti-Jean et la princesse des sept-montagnes-vertes* ; la bague de la princesse dans *Antoine et Joséphine* ; le violon et la lune des géants dans *La petite Capuche-bleue*) ou il raconte

tout simplement ses exploits (*Les quatre vents*). Ce dernier cas est le seul dans notre corpus où l'identification n'est pas précédée d'une marque proprement dite : celle-ci devient l'aventure même du héros.

Le dévoilement. Dans *Ti-Jean, les chevaux et la Bête-a-sept-têtes*, l'identification et le dévoilement intègrent le même événement : au grand souper organisé par le roi, le héros et l'antagoniste racontent chacun leur version de l'histoire, mais les preuves de ce dernier sont moins convaincantes. De même dans *La petite Capuche-bleue* : le héros est reconnu comme le sauveur des princesses et, en même temps, l'imposture de ses deux compagnons est dévoilée. Souvent, le dévoilement se fait indépendamment de toute identification : le fils du roi constate tout simplement qu'on lui avait donné une autre épouse (*Les paroles de fleurs, d'or et d'argent*) ; le héros démasque les mensonges de ses frères (*Le conte de Parle*).

La transfiguration. Les cas de transfiguration du héros sont divers dans notre corpus : la princesse donne au héros des vêtements de prince (Tr^3 ; *Ti-Jean et la princesse des sept-montagnes-vertes*) ; le héros construit un château en une nuit (Tr^2 : *Les quatre vents*). Dans *Cendrillon*, une transfiguration de l'héroïne survient grâce aux objets magiques fournis par la bonne fée (Tr^3). Étonnamment, dans *Ti-Jean et le cheval blanc*, ce n'est pas le héros qui est le sujet de la transfiguration, mais l'objet magique : le cheval blanc devient un prince. Ici, la transfiguration suit les noces qui, selon Propp, constituent pourtant la dernière fonction de la série.

La punition. Selon Propp, la punition de l'antagoniste précède les noces et les contes recueillis par Barbeau le confirment. La punition est réalisée par le héros même (*Les secrets du lion, de l'ours et du loup, Antoine et Joséphine, La petite Capuche-bleue*) ou par une autorité, le roi (*Le conte de Parle*). Dans *Les quatre vents*, le héros refuse la punition du capitaine qui l'avait trahi ($Pu_{\text{nég}}$) et dans *Antoine et Joséphine* cette fonction précède l'identification du héros (qui, normalement, devrait mener au dévoilement du faux héros et à la punition de celui-ci) : Antoine anticipe la trahison des géants et les punit avant que ceux-ci mettent en pratique leurs intentions méchantes.

Les noces. C'est une fonction fort bien représentée dans notre corpus et, dans la plupart des cas, elle occupe la dernière place dans la série. Dans quelques contes, le héros épouse la princesse qu'il a sauvée lui-même, qu'il accède au trône du roi (*Le dragon de feu, Ti-Jean, les chevaux et la Bête-à-sept-têtes, Ti-Jean et la princesse des sept-montagnes-vertes*) ou non (*Le Corps-sans-âme, Antoine et Joséphine, La petite Capuche-bleue*). Le mariage avec la princesse peut aussi représenter la récompense pour la victoire du héros contre un ennemi ou dans une compétition (*Ti-Jean et le cheval blanc, Ti-Jean et la chatte blanche, Le conte de Parle, Les deux magiciens*). L'héroïne épouse le prince grâce à ses qualités et vertus (*Les paroles de fleurs, d'or et d'argent, Cendrillon*). Parfois, le héros préfère ou obtient uniquement une récompense en argent ou une autre forme d'enrichissement (*Parlafine ou le Petit Poucet, Petit-Jean-Petit-bois*). Dans *Les quatre vents*, le héros refuse d'épouser la princesse sauvée et va se marier avec la princesse qu'il avait connue au début de ses aventures. Un cas encore plus intéressant est le conte *Les secrets du lion, de l'ours et du loup*. Après avoir comblé son manque d'argent, le conteur dit que le héros épouse la fille du roi : c'est probablement le roi dont il avait guéri la cécité, mais il avait déjà reçu une récompense en argent pour son aide (cet épisode nous semble artificiellement greffé à la fin, uniquement pour respecter la structure traditionnelle du conte).

Les résultats de l'analyse sur les fonctions des personnages dans les dix-neuf contes recueillis par Charles-Marius Barbeau recourent en bonne partie les théories de Vladimir Propp, mais s'en détachent également sur quelques aspects importants : c'est là que nous voyons la spécificité du corpus que nous avons analysé. Cela nous informe aussi sur le fait que les conclusions de la démarche de Propp n'auraient pas pu être définitives, immuables et valables pour les contes merveilleux provenant de tous les espaces géographiques et culturels.

1. En effet, nous avons pu repérer dans l'ensemble de notre corpus des événements correspondant à toutes les trente et une fonctions des personnages énumérées par Propp. En même temps, certaines fonctions enregistrent une fréquence beaucoup plus importante que d'autres : celles-ci sont

principalement le manque ou le méfait, l'obtention de l'objet magique, la lutte, la victoire et la récompense (le mariage, le plus souvent). Cela ne saurait pas nous étonner (selon Alan Dundes, le schéma de base du conte serait mal-réparation du mal), étant donné que le conte merveilleux est constitué des péripéties d'un héros qui veut restaurer un équilibre initial temporairement perdu.

2. L'ordre des fonctions dans les contes de notre corpus n'est pas toujours celui indiqué par le folkloriste russe. Cela a été souvent constaté par des spécialistes de l'étude narrative ayant travaillé sur le conte merveilleux, mais la position de Propp est restée ferme : il s'agirait de simples déplacements de fonctions, lui-même en signalant quelques-unes dans son corpus. Il y a, bien sûr, des situations où la logique narrative impose un certain ordre des actions : pour rentrer il faut d'abord quitter sa maison, pour gagner la victoire il faut d'abord s'engager dans une confrontation, etc. Mais il est impossible d'ignorer les nombreux écarts par rapport au schéma de Propp : retenons, entre autres, la présence des fonctions que le célèbre folkloriste appelle « préparatoires » dans la partie principale d'un conte. On constate ainsi que les fonctions appartenant à la « partie préparatoire » n'ont pas toujours le rôle de « préparer » un méfait, elles peuvent aussi figurer dans le déroulement proprement dit de l'intrigue (la pertinence d'une distinction entre une partie préparatoire, moins significative, et une partie principale du conte semble ainsi être mise en question).

3. Le schéma des fonctions de Propp comporte deux mouvements, mais les fonctions de *e* à *g* y figurent une seule fois, au début du premier mouvement. Dans nos analyses, nous avons constaté que non seulement ces fonctions (ou, au moins, quelques-unes d'entre elles) se retrouvent dans chacun des deux mouvements, mais qu'elles figurent plus souvent dans le second mouvement que dans le premier. L'explication que nous avons proposée est qu'un changement de décor au passage d'un mouvement à l'autre exige de nouvelles précisions sur les éléments essentiels impliqués (l'antagoniste, l'objet de la quête, etc.). En même temps, la présence des fonctions préparatoires dans les deux mouvements confirme leur rôle dans la structure du conte, qui ne nous semble pas moins important que celui des autres fonctions.

4. L'objet de la quête est un autre élément à l'égard duquel nos analyses ont mené à des conclusions différentes de celles de Propp. Au début du deuxième mouvement, selon le chercheur russe, le héros perd l'objet de la recherche et il devra le récupérer une deuxième fois. Dans notre corpus de contes merveilleux, les objets de la quête dans les deux mouvements coïncident rarement : le premier et le deuxième mouvements représentent souvent des aventures séparées, où le héros est à la recherche d'objets différents.

5. Notre dernière constatation est liée à la précédente. Dans le schéma de Propp, le premier mouvement est complet : Ivan récupère l'objet de la recherche et le deuxième mouvement débute par le méfait des frères ennemis. Dans les contes à plusieurs mouvements de notre corpus, le premier mouvement est souvent incomplet : un deuxième méfait apparaît avant que le premier ne soit réparé (ou avant que le premier manque ne soit comblé). En réalité, dans notre corpus, il y a un seul conte dont la structure respecte celle indiquée par Propp : cela nous autorise à enregistrer un autre écart important entre les deux corpus de contes analysés.

2. Les « éléments obscurs »

Dans le sous-chapitre précédent, nous avons passé en revue et commenté les fonctions des personnages telles que nous les avons repérées dans le corpus de Barbeau. Comme nous l'avons déjà noté, tous les événements retenus dans nos résumés des contes ne correspondent pas à des fonctions de la liste de Propp. Curieusement, le folkloriste russe lui-même s'était heurté à cette situation : il attribue à ces actions le nom d'« éléments obscurs » et le symbole « O », tout en avançant des explications pour leur présence dans le déroulement de l'intrigue :

Il faut encore noter que l'on rencontre parfois des contes où les actions du héros ne peuvent être définies par aucune des fonctions que nous venons d'énumérer. Ces cas sont très peu nombreux. Il s'agit soit de formes qui ne peuvent être comprises sans

référence à des documents comparatifs, soit de formes empruntées à d'autres catégories de récits (contes facétieux, légendes, etc.).⁶⁰

On comprend dans ce passage que, si les éléments « O » brouillent le schéma donné du conte merveilleux, c'est parce qu'ils appartiennent à une variante du conte analysé ou même à un autre genre littéraire. Nous allons analyser plus loin cette hypothèse de Propp. Notons pour l'instant que, en dehors des fonctions des personnages et des éléments « O », Propp signale la présence d'autres types d'éléments dont le rôle serait important dans l'économie du conte : les éléments « subsidiaires de liaison » entre les fonctions et les « motivations ». Ces dernières sont les raisons pour lesquelles les personnages accomplissent leurs actions. Les analyses de Propp sont centrées particulièrement sur les motivations de la malveillance et du manque, car les motivations des autres événements sont d'habitude explicitement présentes dans l'intrigue.

Dans notre corpus de contes merveilleux, le manque d'argent détermine souvent - plus exactement, douze fois - le départ du héros. Quand Propp parle de la motivation du manque, il s'intéresse en réalité à la manière dont le héros *prend conscience* de ce qui lui manque (que ce soit une chose ou une personne, par exemple, le manque d'argent ou d'un époux/une épouse). En général, le héros/la famille (les parents) du héros constate tout simplement que la pauvreté est devenue inacceptable et qu'il faut prendre certaines mesures pour la combattre : « Pour gagner notre vie, je vais te crever les yeux (...) »⁶¹ (*Les secrets du lion, de l'ours et du loup*) ; « “Nous ne pouvons plus nourrir nos enfants (...)” »⁶² (*Antoine et Joséphine*) ; « “Il n'y a pas d'ouvrage, et je ne suis plus capable d'aller couper du balai.” »⁶³ (*Parlafine ou Petit-Poucet*) ; « Il est bon de vous dire que c'était une vieille et un vieux pauvres, pauvres, pauvres. La vieille était maligne et envoyait toujours son bonhomme quêter partout (...) »⁶⁴ (*L'âne, la serviette et le bâton*). Parfois, même si on déduit du contexte que la famille est pauvre (par exemple, les enfants restent orphelins, la mère est veuve, etc.), ce n'est pas la menace de l'inanition qui est la raison du départ du héros,

⁶⁰ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op. cit., p. 99-100.

⁶¹ *The Journal of American Folklore*, op. cit., p. 25.

⁶² *Ibid.*, p. 68.

⁶³ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 93.

mais le désir de celui-ci de gagner sa vie par ses propres moyens, comme dans *Petit-Jean-petit-bois* : « “Ast-heure, ma mère, je dois être capable de gagner ma vie.” »⁶⁵ En ce sens, on pourrait mentionner aussi *Le prince de l'épée-verte*, où le héros constate que sa sœur et lui manquent de vêtements (et non pas de nourriture) : « “Nous sommes tout nus. Il faut que je prenne le petit sentier et tâche de trouver du monde, pour qu'on me vende des habillements.” »⁶⁶ La motivation est sous-entendue dans *Cendrillon* : les filles ont grandi, donc il est temps de se chercher des époux. En revanche, la motivation du manque est explicitement présente dans *Ti-Jean et la chatte blanche*, dans le discours initial du roi : « “Tous trois vous êtes maintenant en âge. Celui de vous qui ira chercher le plus beau cheval aura ma couronne.” »⁶⁷ Les trois jeunes hommes ont maintenant l'âge d'accéder au trône, et le roi veut savoir lequel d'entre eux est le plus méritant. Dans *Les paroles de fleurs, d'or et d'argent*, la belle-mère envoie Cendrouillonne lui apporter de l'eau qui rajeunit, non parce qu'elle en a besoin, mais parce qu'elle veut faire du mal à la petite (ce que Propp appelle un manque « imaginaire ») : « Voulant la faire détruire, elle lui dit, un jour : “Ma petite Cendrouillonne, va à la cabane des fées chercher de l'eau de la rajeunie.” »⁶⁸ Dans notre corpus, la prise de conscience du manque se fait instantanément, et vise une situation qui traîne depuis longtemps, mais qui devient brusquement insoutenable (comme la pauvreté, la haine de la belle-mère envers l'héroïne, etc.).

La principale forme de malveillance – elle apparaît sept fois dans le corpus – est la capture de la princesse par un ou plusieurs monstres magiques : le Corps-sans-âme, le dragon, les géants, la chienne qui a une lune dans le front. Dans la majorité des cas, on ne connaît pas la motivation des kidnappeurs, le héros apprend tout simplement que la princesse (dans certains contes il y a plusieurs princesses) est gardée prisonnière et il entreprend de la (ou les) sauver. Dans *Le Corps-sans-âme*, le héros se métamorphose en aigle et arrive au château du monstre, et c'est ainsi qu'il découvre le méfait, sans aucune précision supplémentaire de la part du conteur (on peut, en

⁶⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 54.

revanche, supposer que la princesse enlevée remplit éventuellement le rôle d'une compagne ou d'une épouse) : « Dans ce château se trouvait une princesse que le Corps-sans-âme avait volée à son père. Emprisonnée dans ce château, elle se croyait gardée pour toujours par le sorcier que personne ne pourrait jamais tuer. »⁶⁹ Comme nous pouvons l'observer, c'est par hasard que le héros trouve la princesse emprisonnée, pendant qu'il vit une autre aventure. Le héros de *Les quatre vents* va à la découverte, et c'est ainsi qu'il atteint un château au bord de la mer : « Là, il aperçoit une princesse emmurillée dans des grilles de fer. La princesse dit : “Je suis gardée par quatre géants, le Vent-de-Suroi, le Vent-de-Nordè, le Vent-du-Nord et le Vent-du-Su.” »⁷⁰ La motivation est clairement exprimée (le dragon veut manger la princesse) seulement dans *Le dragon de feu*, mais on comprend moins bien comment la bête s'est emparée de la fille du roi (la malfeasance), vu que celui-ci envoie lui-même sans succès ses armées pour la délivrer : « Petit-Jean part avec ses cochons et arrive au château du roi. Tout est en deuil. “Qu'est-ce que ça veut dire ?” demande-t-il. Le roi répond : “Une de mes filles va être dévorée par le dragon de feu, demain matin, à sept heures. J'ai déjà envoyé bien des armées pour le détruire, mais je n'ai jamais pu.” »⁷¹

Dans les autres formes de méfait, la motivation est généralement présente dans le texte: la méchanceté d'un membre de la famille (le frère dans *Les secrets du lion, de l'ours et du loup* ; la belle-mère dans *Le dragon de feu*), la jalousie des frères (*Le conte de Parle*) ou des compagnons d'aventure (*La petite Capuche-bleue*), le désir de favoriser un mariage (*Le prince de l'épée verte*) ou de l'empêcher (*Ti-Jean et la princesse des sept-montagnes-vertes*). Propp définissait les motivations comme « les éléments du conte les plus changeants et les plus instables »⁷². Il ne nous semble pas que les variantes sous lesquelles se présentent les motivations dans les contes soient d'une telle instabilité, notamment dans le cas du manque et du méfait, que nous avons analysés plus haut. Nous avons constaté même que l'absence d'une motivation concrètement exprimée n'est pas rare dans notre corpus, tout comme certaines fonctions des personnages manquent souvent dans les

⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁷¹ *Ibid.*, p. 35.

⁷² Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op. cit., p. 120.

contes (le comportement des motivations n'est donc pas différent de celui des éléments majeurs du conte). Dans de nombreux cas, la pauvreté, l'absence des moyens pour survivre durent depuis longtemps, et on en prend conscience subitement, avec la décision d'y remédier. La principale forme de malveillance est l'enlèvement de la princesse dont on prend généralement connaissance sans en connaître la raison. Enfin, pour ce qui est des autres formes de méfait, leurs motivations présentent une certaine variété mais, en revanche, elles sont très connues (méchanceté, jalousie, mariage).

Les autres éléments secondaires du conte (mais importants et nécessaires, toutefois), sont les liaisons qui, selon Propp, sont nécessaires quand deux fonctions successives ont comme protagonistes des personnages différents. Dans ce cas, le conte peut mettre en place un « système d'informations » : un personnage informe un autre sur ce qui s'est passé (Ivan dit à la sorcière qu'elle vient de manger ses filles et celle-ci le poursuit ; le donateur doit connaître ce qui est arrivé avant de remettre au héros l'objet magique, etc.). Les formes de liaison sont multiples, dit Propp : *apprendre* une information, mais aussi *voir*, *apporter* quelque chose/*amener* quelqu'un ; de même, le héros peut tout simplement *arriver* quelque part (par exemple, à la fête organisée par le roi où il sera reconnu).

En effet, selon ces critères, certaines actions hors du schéma de Propp dans notre corpus sont des liaisons. Dans *Les secrets du lion, de l'ours et du loup*, le héros guérit le prince et le roi, et fait revenir l'eau dans le village, obtenant ainsi beaucoup d'argent en récompense : c'est la fonction E⁶, réparation du manque initial d'argent. La fonction suivante est Pu, la punition du frère dévoré par les trois bêtes (le lion, l'ours, le loup) qui croient que c'est lui qui avait volé leurs secrets. La liaison entre les deux moments du conte est réalisée par l'épisode où le héros rencontre par hasard le frère traître qui lui demande de lui pardonner pour l'avoir abandonné : il envoie ce dernier à l'endroit de l'abandon et lui dit de monter dans l'arbre qui s'y trouve. C'est ainsi que les animaux le voient et le tuent (la punition a lieu par l'entremise des trois bêtes). Dans *Ti-Jean, les chevaux et la Bête-à-sept-têtes*, on retrouve un moment de liaison surprenant pour le destinataire du conte. La

fille du roi sera dévorée par la Bête-à-sept-têtes et le héros part la sauver. Après une lutte qui dure trois jours, la bête est tuée et le héros en prend les sept langues ainsi que les bijoux de la princesse comme marque (M²). La fonction qui succède est l'imposture du faux héros (F) : un charbonnier promet de ramener la princesse chez le roi si celle-ci accepte de dire que c'est lui qui l'a sauvée. Comment cela a-t-il été possible ? Un épisode intermédiaire entre M et F nous informe que, contrairement à la logique du conte merveilleux (le héros affronte l'antagoniste pour recevoir une récompense – ici, le mariage avec la princesse sauvée), le sauveur abandonne la jeune fille sur les lieux de la confrontation et s'en va vivre avec une famille de pêcheurs. Dans certains contes, on a pu retrouver plusieurs épisodes à rôle de liaison, comme, par exemple, dans *Ti-Jean et le cheval blanc*. Poursuivi par la sorcière parce qu'il était entré dans la chambre interdite de son château et qu'il avait volé son cheval blanc magique, le héros réussit à s'en débarrasser (S2). L'événement significatif suivant, selon le schéma de Propp, est l'éclatement de la guerre entre le roi et son voisin (le méfait ; M¹⁹) suivi de la participation du héros aux confrontations et de sa victoire. Entre les deux fonctions, nous avons retenu deux événements. Après avoir échappé à la sorcière, le héros est engagé comme jardinier du roi : c'est un premier événement qui accomplit réellement le rôle de liaison, car c'est en tant que jardinier du roi que le héros entend dire que la guerre a éclaté. Ensuite, la cadette du roi découvre le secret du héros (il a les cheveux d'or), mais ne le divulgue que plus tard. Ce deuxième événement n'est pas une liaison, il n'assure pas la transition vers l'épisode de la guerre. En revanche, il peut être relié à d'autres liaisons qui interviennent plus tard dans le déroulement de l'intrigue. Entre la deuxième confrontation avec l'ennemi et la marque appliquée au héros le roi échoue dans sa tentative de connaître l'identité du jeune homme et cela, en dépit du témoignage de sa cadette qu'il s'agirait du jardinier teigneux. Après avoir cassé sa lance dans la cuisse du héros, le roi essaie de nouveau de trouver son sauveur, en promettant de lui donner sa fille en mariage. Après deux échecs (aucun jeune homme ne peut prouver qu'il est le héros de la guerre ; le héros lui-même, habillé en prince, passe près du château, mais on ne réussit pas à le saisir), cette tentative sera finalement fructueuse (I ; le héros montre au roi le bout de lance cassée et il est ainsi identifié). C'est un type de liaison souvent rencontrée dans les contes, comme Propp

le mentionne : elle fait le pont entre M (la marque) et I (l'identification). Avec ce conte, nous avons un cas intéressant où non seulement les fonctions des personnages sont liées logiquement entre elles, mais aussi les actions qui ont le rôle de liaison entre celles-ci.

Dans l'un des exemples ci-dessus, la nécessité d'un épisode qui lie la réparation du manque à la punition est indéniable : même si, selon Propp, l'absence d'une liaison est envisageable⁷³, dans ce cas, le passage d'une fonction à l'autre aurait été trop abrupt et le message aurait risqué de devenir inintelligible. Ce n'est pas toujours le cas dans notre corpus. Dans *Le dragon de feu*, le héros affronte le dragon à deux reprises : la première fois, le dragon, épuisé, demande un répit, et le héros accepte. Le lendemain, le dragon est tué par les cinq chiens du héros. Entre les deux confrontations (mais nous avons considéré un seul couple L¹-V¹), le héros retourne au château du roi et porte une discussion avec celui-ci : il prétend être l'homme qui a courageusement affronté le dragon, mais le roi refuse de le croire. Cette scène qui se déroule au château du roi fait le pont entre les deux parties de la confrontation mais, si on tient compte des précisions de Propp, nous n'avons pas ici une liaison proprement-dite, car les actions correspondant aux deux fonctions successives (L¹-V¹) ne sont pas exécutées par des personnages différents. La discussion entre le héros et le roi ne fait pas avancer l'histoire, elle serait un simple artifice du conteur. En revanche, l'élément qu'on pourrait quand même retenir comme liaison est le déplacement du héros au château des géants : il y prend le sifflet magique et fait venir à lui les auxiliaires magiques qui l'aideront à vaincre la bête. Nous avons constaté donc que, dans notre corpus, les épisodes intermédiaires entre les fonctions des personnages sont, selon les critères de Propp, tantôt de *vraies liaisons*, tantôt de *fausses liaisons* (ces actions ne sont pas utiles à l'évolution de l'intrigue). C'est probablement surtout ces dernières que Propp désigne par les éléments « O ». Rappelons que Roland Barthes, inspiré sans doute par les travaux de Propp, distingue dans les récits narratifs deux sous-classes de fonctions : les « fonctions cardinales » ou les « noyaux » et les « catalyses ». Les premières correspondraient aux fonctions des personnages de

⁷³ « (...) il arrive aussi que le conte omette complètement ces informations : les personnages agissent alors *ex machina*, ou bien sont omniscients.», *ibid.*, p. 113.

Propp et se réfèrent aux actions qui « inaugure[nt] ou conclue[nt] une incertitude »⁷⁴. En revanche, les catalyses ont un rôle complémentaire et correspondent, à notre avis, aux liaisons propiennes : des actions qui « s'agglomèrent autour d'un noyau ou d'un autre sans en modifier la nature alternative »⁷⁵. Barthes suggère aussi que certaines catalyses peuvent paraître « purement redondante[s] » par rapport à d'autres (vraies et fausses liaisons, donc), mais « ce n'est pas le cas : une notation, en apparence explétive, a toujours une fonction discursive : elle accélère, retarde, relance le discours, elle résume, anticipe, parfois même déroute (...). »⁷⁶ Dans ce qui suit, nous nous proposons de faire une analyse des événements ayant le rôle de liaisons dans trois contes de notre corpus. Nous tenterons de cerner l'origine et la nature de ces événements ainsi que leur importance dans le déroulement de l'intrigue.

Le corps-sans-âme. Pour avoir aidé trois bêtes à se partager entre elles un cheval, le héros reçoit en récompense trois objets magiques - un poil du lion, une plume de l'aigle et une patte de la fourmi – pour s'en servir au besoin. Reprenant sa route, le jeune homme tombe sur une bande de voleurs qui veulent le tuer : d'abord, il se métamorphose en chenille pour se cacher sous un arbre ; ensuite, il devient un lion et les voleurs, terriblement effrayés, prennent la fuite. Comme il en a assez de marcher, le héros se transforme en aigle et vole au-dessus d'une forêt immense jusqu'à arriver à la prairie du Corps-sans-âme. Là, il affrontera le monstre et le tuera pour délivrer la princesse, en se servant du poil du lion et de la plume de l'aigle. Dans notre découpage événementiel, l'épisode présenté plus haut correspond aux fonctions D-H-Z, l'obtention de l'objet magique grâce à une épreuve réussie. Le déplacement du héros métamorphosé en aigle représente le transfert d'un royaume à l'autre, R. Entre les deux événements importants du conte, on peut attribuer à la rencontre avec les voleurs le rôle de liaison, car elle n'a pas de correspondant dans le schéma des fonctions propiennes. Le personnage a aussi l'occasion de tester les objets magiques dont il est devenu le possesseur, comme il arrive dans plusieurs contes de notre corpus. Cela lui permet de

⁷⁴ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 21. Ce célèbre article est paru originellement dans *Communications*, n° 8, 1966.

⁷⁵ *Loc. cit.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 23.

sauver sa vie, en revanche, la grande confrontation du conte n'est pas avec la bande de malfaiteurs mais avec le Corps-sans-âme : c'est ainsi qu'il obtient la main de la princesse. Il est intéressant de remarquer que le héros utilise la patte de la fourmi une seule fois dans le conte, justement dans l'épisode où il fait s'enfuir les voleurs.

D'ailleurs, dans le catalogue de Paul Delarue, le conte-type 302 *Le Corps sans âme*⁷⁷ n'enregistre pas une telle rencontre du héros avec des bandits qui veulent lui enlever la vie, du moins pas avant la victoire contre la bête et le sauvetage de la princesse. Dans la version présentée par Paul Delarue, un soldat aide trois animaux – un ours, un corbeau et une fourmi – à se partager un cochon. Comme récompense, il reçoit un poil de l'ours, une plume du corbeau et une patte de la fourmi : ces objets lui permettront de se changer en ours, en corbeau ou en fourmi quand il lui sera nécessaire. Ainsi, il se change en corbeau pour arriver au royaume du géant qui a enlevé la princesse et en ours blanc pour tuer le géant devenu un ours noir. Le héros et la princesse sauvée embarquent sur un bateau pour revenir chez les parents de celle-ci. Jeté à la mer par les marins jaloux, il s'accroche au bateau, se change en fourmi et se sauve. Dans d'autres versions, le héros est jeté à la mer par un imposteur qui veut épouser la princesse. On voit que, dans le conte raconté par Delarue, la situation est différente de celle du conte recueilli par Barbeau. Outre la place différente occupée par cet épisode dans la structure des deux contes, la motivation des marins est la jalousie, et ce n'est pas par hasard que Delarue mentionne comme variante l'intervention du faux héros (F), tandis que le conflit avec les voleurs relève plutôt d'une histoire d'aventures.

Nous pensons que la présence de l'épisode des voleurs dans le conte recueilli par Barbeau est le résultat du contact des contes-types qui empruntent ainsi des motifs l'un à l'autre. Dans la version du type 300 *La Bête à sept têtes* racontée par Delarue⁷⁸, le personnage principal échange ses agneaux pour trois chiens magiques. Envoyé à la chasse par une vieille femme méchante, il est

⁷⁷ Paul Delarue, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, Îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Ile Maurice, La Réunion*, tome premier, Éditions Érasme, Paris, 1957, p. 134-147.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 101-108.

capturé par douze voleurs qui veulent le tuer : le héros siffle, ses chiens viennent le sauver et tuent les malfaiteurs. Nous avons identifié ici le motif du héros attaqué par des voleurs qui s'échappe avec l'aide de trois bêtes : on identifie facilement ici la fonction *j*, la perfidie de la vieille qui complotte avec les voleurs pour tuer le héros et s'emparer de ses chiens. Dans *Le Corps-sans-âme* de Barbeau, ce motif est, on le voit, le résultat d'une combinaison entre les contes-types 300 et 302 présentés par Paul Delarue : le héros utilise la patte de la fourmi pour se sauver et sa rencontre avec les voleurs a lieu avant l'épreuve principale (la confrontation avec la bête et la victoire). Ce qu'il est essentiel de remarquer ici c'est que, dans les contes de Delarue, les motifs invoqués plus haut correspondent à des fonctions des personnages du schéma de Propp tandis que, dans le conte recueilli par Barbeau, aucune fonction proppienne ne peut être assimilée à la rencontre du héros avec les malfaiteurs. De ce point de vue, Propp avait certainement raison : on peut expliquer les éléments obscurs « O » (du moins, une partie d'entre eux) en effectuant des comparaisons avec d'autres documents (en l'occurrence, des variantes du même conte ou des contes-types différents).

Le dragon de feu. Dans ce conte, l'explication pour la présence des éléments obscurs est différente. Le fils du roi, maltraité par la belle-mère, reçoit l'aide d'un petit bœuf qui le nourrit et le chauffe. Jalouse, la femme a envie de manger de la viande de bœuf et veut faire sacrifier l'animal magique. Celui-ci la tue (réparation du méfait), et lui et le héros s'enfuient. En route, ils arrivent à deux jardins aux fruits défendus, gardés par d'autres bœufs très forts : dans le premier jardin, c'est le petit bœuf qui vainc, mais dans l'autre il est vaincu et tué. Le héros prend sa peau qui peut le rendre le plus fort homme au monde. Suivent d'autres péripéties du héros qui se terminent par sa victoire sur le dragon de feu et son mariage avec la princesse.

La partie du conte que nous avons racontée plus haut relève du conte-type 511A *Le petit bœuf rouge*⁷⁹. Paul Delarue constate qu'il a rarement rencontré ce conte en France, mais qu'il est beaucoup plus fréquent au Canada, sous l'influence du folklore irlandais. En effet, la version

⁷⁹ Paul Delarue et Marie-Louise Ténèze, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, Ilots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Ile Maurice, La Réunion*, tome deuxième, Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose, 1964, p. 281-282.

française 511 *Un-Œil, Double-Œil, Triple-Œil* présentée dans le catalogue Delarue-Ténèze enregistre le motif de l'animal magique, un mouton noir, qui fournit de la nourriture à l'héroïne persécutée et qui, une fois sacrifié par la belle-mère méchante, fait pousser un arbre aux fruits merveilleux. Aucune mention d'une confrontation avec les gardiens des forêts magiques. En revanche, on retrouve ce motif clairement identifié dans la version 511A *The Little Red Ox* dans le catalogue Aarne-Thompson, dont l'aire de recherche est beaucoup plus étendue : « *Flight. The ox carries the boy on his horns through woods of copper, silver and gold, where they pick twigs and must fight successive animal guardians. The ox is eventually killed.* »⁸⁰ Le héros s'empare de la corne du bœuf, il s'en servira pour devenir riche, et le conte finit sur ce motif (le manque initial est comblé, la pauvreté est abolie). Dans la version d'Aarne, le combat entre le bœuf rouge et les gardiens des forêts est provoqué par la transgression d'une interdiction : ils ne doivent pas ramasser des branches (le couple *k-q*). Par rapport à cette version, le conte rapporté par Barbeau semble incomplet : deux forêts au lieu de trois et qui, en plus, ne se distinguent par rien de particulier ; on ne connaît pas la raison de la confrontation entre le petit bœuf et les autres qui gardent les forêts (on peut seulement supposer que la présence des étrangers n'y est pas tolérée). Par conséquent, il nous est difficile d'attribuer des fonctions des personnages à ces actions qui restent des éléments obscurs. L'obtention de l'objet magique – la peau de l'animal – ne mène pas directement à l'acquisition des richesses et, implicitement, à la fin de l'histoire : chez Barbeau, elle est, au contraire, le point de départ de toute une série d'exploits (le conte même englobe encore deux autres contes-types).

Les quatre vents. C'est un conte que le catalogue Delarue-Ténèze ne mentionne pas, cependant, nous y avons identifié des fonctions importantes de la liste de Propp, notamment, le manque ou le méfait, son élimination et le mariage final. Plusieurs fois dans le conte un malheur est suivi de sa réparation, ce qui, en réalité, représenterait le schéma le plus simple, de base du conte merveilleux. Mais dans la première partie de ce conte on n'est pas dans un univers merveilleux, et les malheurs qui arrivent au héros ne sont pas assimilables à un manque ou à une malfaisance, tels que Propp les

⁸⁰ Antti Aarne, *op. cit.*, p. 178.

décrit. Ces événements initiaux ne correspondent donc pas aux fonctions de Propp et, implicitement, ne représentent pas de liaisons non plus. Au début du conte, un roi impartit à ses trois fils l'héritage auquel ils ont droit : le plus petit, qui est aussi le héros du conte, reçoit une chaloupe. Il s'en va pêcher mais se perd au large, il est trouvé et pris à bord par le capitaine d'un bateau. Ils interrompent leur voyage pour prendre de l'eau douce et les matelots oublient le héros sur le continent. Celui-ci ne désespère point, se met à marcher, arrive à un château et vend à la princesse les truites qu'il a pêchées. Cette alternance malheur-réparation du malheur, dans l'absence du merveilleux et d'une série d'éléments structurels caractéristiques (une motivation pour un éventuel méfait, un objet auxiliaire magique, un antagoniste, une confrontation, etc.) renvoie à la structure d'un autre type d'histoire, le roman d'aventures. Dans une étude narrative de *La Tempête* de Boccace, Guy Laflèche définit la structure minimale de la nouvelle ainsi : « Frappé d'une série de malheurs, le héros n'en redevient pas moins heureux. »⁸¹. Plus exactement, dans le texte de Boccace, « appauvri par une série de malheurs, Landolfo n'en revient pas moins chez lui deux fois plus riche. » L'analogie avec le conte recueilli par Barbeau est indubitable et on pourrait même étendre cette observation à l'ensemble du conte. Nous y avons, certes, repéré des fonctions des personnages qui confirment bien que *Les quatre vents* est un conte merveilleux (voir l'Annexe). Cependant, il est évident que ce conte est constitué successivement de plusieurs malheurs et leur rapide réparation. Encore une fois, Propp avait raison : certains éléments obscurs sont le produit de l'influence d'un autre type de récit que le conte merveilleux (dans ce cas, le roman d'aventures).

D'ailleurs, *Les quatre vents* n'est pas le seul conte où l'on peut identifier l'influence du récit d'aventures. Au cours de nos recherches, le professeur Guy Laflèche nous a communiqué les résultats de ses analyses sur la structure narrative du conte *Parlafine ou Petit Poucet* de notre corpus. La conclusion, similaire à celle que nous avons dégagée pour *Les quatre vents*, était que ce conte ne correspondait pas à la structure du conte merveilleux mais à celle du roman d'aventures. Selon Laflèche, *Parlafine ou Petit Poucet* est constitué d'un nombre réduit de fonctions avec une

⁸¹ Guy Laflèche, *Grammaire narrative, op. cit.*, p. 103.

grande diversité d'actualisations : le déplacement, le traitement de l'information et la ruse. Cette dernière caractérise le conte au plus haut degré, de sorte que l'histoire devient pratiquement un enchaînement de ruses : le héros joue des tours au géant et vole ses bottes et sa bourse, lui fait manger ses propres filles, trompe sa femme (la tante de Parlafine) et la tue pour s'échapper ; finalement, il tue le géant lui-même. *Le conte de Parle* a une structure similaire, le héros vole quelques objets au géant (les bottes de sept lieues, la lune, le violon qui fait danser sept lieues à la ronde) et, à la fin, il enlève le géant lui-même.

À la fin de ces analyses, nous pouvons conclure que, tout comme les fonctions des personnages, les éléments secondaires du conte confirment les résultats de la démarche de Propp, mais nous avons également mis en évidence des écarts.

1. Dans notre corpus, les motivations du manque et de la malfeasance ne sont pas des éléments très « instables », comme le remarquait Propp. La prise de conscience du manque d'argent, de la pauvreté – forme dominante de manque dans les contes recueillis par Barbeau – se fait généralement de deux manières : la famille n'a plus les moyens de survivre ; le héros a suffisamment grandi pour être capable de gagner sa propre vie. Dans les deux cas, la pauvreté est bien antérieure au moment de l'action, on en prend subitement conscience et on agit pour la supprimer. Les autres formes de manque sont rares, mais les motivations y sont présentes, explicites ou sous-entendues : le héros atteint l'âge du mariage et/ou de l'accès au trône ; la belle-mère hait l'héroïne. Le méfait le plus fréquent est l'enlèvement de la princesse dont la motivation est rarement explicite : on peut supposer que la princesse doit devenir la compagne ou l'épouse du kidnappeur ; parfois, ce dernier veut la manger. Nous avons assimilé l'absence d'une motivation à celle de certaines fonctions des personnages. En ce qui concerne les autres malfeasances, les motivations semblent variées, mais elles sont fréquemment rencontrées dans les contes merveilleux (la méchanceté, la jalousie, le mariage).

2. Les liaisons sont, pour Propp, les éléments intermédiaires - et nécessaires pour la cohérence du conte – entre deux fonctions remplies par deux personnages différents. Même si les liaisons sont,

comme les motivations, des éléments secondaires de la structure du conte, elles aussi doivent avoir leur rôle dans la progression de l'intrigue. Par contre, nous préférons considérer comme liaison toute action qui relie deux fonctions des personnages : nous faisons ainsi la distinction entre les vraies liaisons et les fausses liaisons (dont le rôle est esthétique, elles entretiennent le suspense, mais ne contribuent pas à l'évolution de la trame). Dans l'analyse de *Ti-Jean et le cheval blanc*, nous avons pu relever que les liaisons pouvaient aussi se grouper en séquences logiques, tout comme les fonctions des personnages.

3. Propp désigne par l'expression « éléments obscurs » (« O ») les actions qui restent en dehors de son schéma de fonctions. Pour nous, les éléments « O » coïncident généralement avec les fausses liaisons. L'analyse de trois contes – *Le corps-sans-âme*, *Le dragon de feu* et *Les quatre vents* – nous a menée à la conclusion que les intuitions de Propp étaient correctes : les épisodes (parfois assez étendus) qui ne correspondent pas à des fonctions sont le résultat de l'influence d'une variante d'un même conte sur une autre, ou de l'influence d'un autre genre littéraire sur le conte analysé. Ainsi, des actions représentant des éléments « O » dans certains contes du corpus correspondent à des fonctions des personnages dans d'autres versions des contes en question. Parfois la cause en est la manière défectueuse, incomplète dont le conte est raconté. Par ailleurs, nous avons pu repérer des éléments étrangers au conte merveilleux, comme les séquences relevant de la structure de l'histoire d'aventures.

Chapitre trois

Revisiter le modèle de Propp : une analyse logique

Dans les chapitres précédents, nous avons analysé les dix-neuf contes merveilleux recueillis par Barbeau selon la méthode et la logique de Vladimir Propp. Notre propos était de vérifier les théories du grand chercheur russe en travaillant sur un corpus différent du sien. Nos conclusions, énoncées succinctement à la fin des chapitres, ont confirmé les résultats de Propp, mais ont mis en évidence aussi plusieurs écarts : nous y avons vu, principalement, l'originalité du corpus choisi. Par ailleurs, comme nous avons refait exactement le travail de Propp, il nous a été impossible d'identifier de nouvelles fonctions des personnages : les actions qui n'ont pas eu de correspondantes dans le schéma des fonctions ont été considérées comme liaisons ou comme éléments obscurs. Cependant, serait-il possible, à partir du modèle de Propp, de récupérer ces actions qui, apparemment, seraient moins significatives pour l'évolution de l'intrigue, et d'enrichir ainsi la banque de fonctions des personnages ? Nous tenterons de répondre à cette question dans ce chapitre.

Dans nos découpages événementiels des dix-neuf contes merveilleux, nous avons obtenu des schémas linéaires : des fonctions qui se succédaient, pas nécessairement dans l'ordre indiqué par Propp. À partir d'une suggestion du folkloriste russe, Algirdas Julien Greimas⁸² a effectué un couplage par paires de ces fonctions : « prohibition vs violation », « enquête vs soumission », « trahison vs manque », etc. Il a observé ainsi qu'il y a plusieurs fonctions qu'on ne pouvait pas coupler : « réception de l'adjuvant », « marque », « reconnaissance », « départ », « retour », etc. Cette opération a semblé complètement insatisfaisante au sémioticien français qui a proposé, par la suite, un modèle paradigmatique et logique, à l'opposé du modèle de Propp. Deux observations s'imposent ici : d'un côté, Greimas n'a pas épuisé les possibilités de coupler les fonctions des

⁸² Algirdas Julien Greimas, «À la recherche des modèles de transformation», *op. cit.*, p. 194.

personnages parce qu'il a délibérément conservé le syntagmatisme du schéma proppien pour montrer son imperfection (il a couplé des fonctions consécutives en « unités épisodiques » binaires) ; d'un autre côté, le chercheur a travaillé uniquement avec les trente et une fonctions identifiées par Propp, y compris pour le nouveau schéma qu'il allait établir lui-même.

Continuateur des recherches des structuralistes sur le conte merveilleux, Guy Laflèche a mis en place un schéma en miroir qui trouve un équilibre entre le syntagmatisme de Propp et le paradigmatisme de Greimas. Ce modèle logique montre que le conte merveilleux est construit par couples de fonctions qui ne sont pas nécessairement contiguës : le conte a deux parties, à chaque fonction de la première partie correspond une fonction opposée dans la deuxième partie. L'analyse des *Contes indiens* de Mallarmé⁸³ met en évidence aussi que l'ordre des fonctions dans les deux parties respecte le principe du miroir : à la première fonction d'une partie correspond la dernière fonction de l'autre partie et ainsi de suite. Le mérite de ce modèle est de récupérer les fonctions de Propp sans s'y limiter, sans obliger le conte à y entrer strictement : comme on le voit dans le découpage du *Chaperon rouge*⁸⁴, la possibilité de trouver d'autres fonctions des personnages est ainsi significative. C'est un modèle qui, loin de la nier, accorde suffisamment de place à la créativité du conteur populaire, car il s'adapte aisément aux contes proprement dits⁸⁵. Dans notre corpus nous avons choisi cinq contes représentatifs, présentant des structures différentes, dont nous effectuerons une analyse morphologique pour voir dans quelle mesure on peut leur attribuer une structure en miroir, et s'ils peuvent contribuer à l'enrichissement de la banque de fonctions des personnages.

⁸³ Guy Laflèche, *Mallarmé. Grammaire générative des Contes indiens*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1975, p. 143-169.

⁸⁴ *Id.*, *Grammaire narrative, op. cit.*, p. 91-99.

⁸⁵ Propp avait restreint la créativité du conteur populaire aux noms et aux « attributs » des personnages (âge, sexe, aspect physique, milieu, etc.) mais, là encore, disait-il, la liberté qu'on prend n'est pas trop grande.

I.1. Découpage événementiel de *Les secrets du lion, de l'ours et du loup*

1. *Manque*. Deux frères orphelins et démunis veulent gagner de l'argent : le plus jeune accepte que l'autre lui crève les yeux, pour aller demander la charité.
2. *Méfait échoué (Tentative d'assassinat)*. Comme ils ne gagnaient pas beaucoup, l'ainé jette dans l'eau son frère aveugle ; celui-ci se sauve en sortant de l'eau.
3. *Mal annoncé + Les moyens de l'écartier* : Le jeune homme aveugle monte dans un arbre et, involontairement, entend un lion, un ours et un loup révéler leurs secrets : ainsi, l'orphelin apprend comment guérir le prince malade, comment redonner la vue au roi aveugle et comment faire revenir l'eau dans le village.
4. *Mal réparé*. Profitant de ces informations, le jeune homme recouvre la vue tout d'abord, ensuite il guérit le fils du roi, le roi aveugle, et fait revenir l'eau dans le village.
5. *Récompense*. Pour offrir son aide, il demande et reçoit des récompenses en argent.
6. *Vengeance*. Les deux frères se rencontrent par hasard et l'ainé demande à l'autre de lui pardonner : alors, le cadet lui dit d'aller à l'endroit où il l'avait abandonné et de monter dans le même arbre. Ici, les bêtes le dévorent croyant que c'est celui qui a volé leurs secrets.
7. *Mariage*. Le héros épouse la fille du roi.

Ce conte n'a rien d'héroïque : le personnage principal n'est pas le héros aventureux qui sauve la princesse gardée prisonnière par un monstre magique. C'est un enfant orphelin et pauvre qui n'hésite pas à profiter des secrets de trois animaux parlants pour s'enrichir, et qui se venge de son frère qui a voulu le tuer. C'est pourquoi nous n'y avons identifié aucune épreuve : peut-être le méfait échoué est-il un écho de l'épisode des frères ennemis d'Ivan, qui tue le héros pour s'emparer indument de l'objet de la quête. Certes, les motivations sont très différentes, dans notre conte la tentative de meurtre étant presque gratuite. Parmi les variantes de malfaisance, Propp mentionne l'assassinat : dans le conte analysé par nous, il y a une tentative d'assassinat, qu'on ne peut pas considérer comme une fonction entièrement nouvelle, vu que le folkloriste lui-même avait stipulé l'existence des variantes négatives des fonctions. Par ailleurs, entre méfait et méfait échoué il y a un écart important : dans le schéma de Propp, un méfait se produit au début et le reste du conte représente les péripéties du héros qui veut le réparer (les épreuves, notamment). Dans le conte de notre corpus, la tentative de meurtre est plutôt une forme renforcée d'abandon : resté seul, le personnage fait de son mieux pour survivre sans penser au frère traître, sans partir à la recherche de ce dernier pour se rendre justice (et réparer ainsi le mal).

Dans l'épisode de l'arbre, il y a un cumul de fonctions : chaque animal annonce un mal survenu ainsi que le moyen de l'écarter. Les donateurs fournissent involontairement des informations au héros : nous avons ici non une fonction nouvelle mais une nouvelle variante d'une fonction déjà mentionnée par Propp. Ensuite, le jeune homme choisit de profiter des informations reçues, ayant comme but non pas l'éradication du mal, mais son propre enrichissement : il exige une récompense et ne veut pas négocier. On peut discuter donc d'une moralité du conte plutôt que d'une moralité du personnage. L'observation avait été déjà faite par André Jolles : « Les personnages et les "aventures" du conte ne donnent donc pas l'impression d'être véritablement moraux (...). »⁸⁶ En revanche, le conte lui-même est un « récit moral » ; là-dessus, l'opinion de Jolles rejoint celle de Perrault : « Partout la vertu y est récompensée, et partout le vice y est puni. »⁸⁷ Le conte recueilli par Barbeau rend donc justice au jeune homme maltraité par son frère : on lui offre la chance de s'enrichir, pour compenser sa souffrance. Ensuite, il rencontre l'ainé qui lui demande de lui pardonner pour le mal causé. Au lieu de se montrer charitable, le héros décide de se venger : l'ainé sera tué par les trois bêtes. Dans le schéma de Propp, cet épisode correspond à la punition, mais à y regarder de plus près, les situations ne sont pas équivalentes. Selon Propp, une punition est infligée au faux héros qui s'attribue indument les mérites du héros, ou à l'antagoniste s'il n'y a pas de lutte/poursuite. Dans le conte de notre corpus, le frère aîné n'est véritablement ni l'un ni l'autre : le cadet aurait pu lui pardonner, sans aucune conséquence sur la structure du conte. Qui est donc le personnage positif et qui est le personnage négatif dans cette histoire ? Nous pensons qu'il est plus correct de repérer ici une fonction appelée « vengeance », qui décrit mieux l'action du héros. Même si ce n'est pas entièrement éthique, le conte rétablit, à sa façon, un certain équilibre des forces, une morale.

⁸⁶ André Jolles, *Formes simples*, Seuil, Paris, 1972, p. 189.

⁸⁷ Cité par André Jolles, *ibid.*, p. 188.

I.2. Analyse logique

Nous pouvons facilement observer que ce conte présente une structure en miroir presque parfaite.

Manque initial (1) :: Récompense/Manque comblé (5)

Méfait échoué (2) :: Vengeance (6)

Mal annoncé + Les moyens de l'écartier (3) :: Mal réparé (4)

Une fonction reste en dehors de ce schéma logique, la dernière, le mariage. En fait, sa présence dans le conte nous semble au moins surprenante et l'épisode, artificiellement ajouté. Dans la plupart des cas, le héros épouse la princesse qu'il a sauvée lui-même ou la main d'une princesse lui est accordée pour avoir rendu grand-service au roi. Rien de tout cela ici : soit cette fonction reste en dehors du schéma comme étant une maladresse du conteur populaire qui voulait se plier aux lois du genre (un conte merveilleux doit finir par un mariage) ; soit on pourrait considérer ce mariage rapidement mentionné à la fin comme une forme de récompense accentuée qui s'oppose aussi au manque initial (ce redoublement de la récompense renforcerait, à vrai dire, la structure en miroir du conte) :

Manque initial (1) :: Récompense/Manque comblé (5) + Récompense accentuée/Mariage (7)

II.1. Découpage événementiel de *Le corps-sans-âme*

1. *Manque*. Un jeune homme décide de quitter ses parents à l'âge de dix-sept ans à cause de la pauvreté.
2. *Départ*. Le jeune homme part avec le consentement du père qui lui donne un canif.
3. *Rencontre des donateurs + Mise à l'épreuve* : Dans la forêt, il rencontre un lion, un aigle et une chenille qui se battent pour un cheval mort : les animaux demandent au jeune homme de les aider à se partager entre eux l'animal.
4. *Épreuve réussie + Obtention de l'objet magique*. Le héros obéit et, contents, les animaux lui donnent chacun un objet magique qui pourra lui servir au besoin.

5. *Menace de mort* : Continuant son chemin, le jeune homme rencontre une bande de voleurs qui veulent le tuer.
6. *Menace écartée* : Il se sauve en se servant des objets magiques : il se transforme en chenille et se cache sous un arbre ; ensuite, il devient un lion et fait peur aux brigands.
7. *Transfert d'un royaume à l'autre*. Le héros se transforme en aigle et arrive au royaume du Corps-sans-âme.
8. *Interdiction*. Il s'engage chez une vieille femme pour garder ses moutons : celle-ci lui interdit de mener le troupeau sur le domaine du monstre.
9. *Transgression + Conséquence (apparition du monstre)*. Cependant, le jeune homme y mène les moutons car l'herbe y est plus grasse ; le Corps-sans-âme apparaît.
10. *Confrontation*. Le monstre, sous la forme d'un lion, invite le garçon à s'essayer en lutte ; celui-ci accepte.
11. *Victoire provisoire + Confrontation interrompue*. Blessé, le Corps-sans-âme demande un répit de trois jours.
12. *Déplacement*. Le héros se transforme en aigle et vole jusqu'au château du monstre.
13. *Méfait annoncé*. Il y trouve une princesse gardée prisonnière.
14. *Interrogation*. Sur le conseil du héros, la fille interroge le Corps-sans-âme sur la source de son immortalité.
15. *Renseignement*. Le monstre y répond, dévoilant implicitement comment il pourrait être tué.
16. *Retour sur les lieux de la confrontation*. Après avoir appris le secret de l'immortalité de la bête, le héros revient aux lieux de la confrontation avec celle-ci.
17. *Confrontation*. Les deux se battent de nouveau, transformés en lions.
18. *Victoire finale*. Le héros tue le Corps-sans-âme.
19. *Méfait réparé*. La princesse est ainsi délivrée.
20. *Récompense*. Le jeune homme se fait payer par la vieille femme qui entre en possession des terres du Corps-sans-âme.
21. *Retour*. Le héros et la princesse arrivent chez le roi.
22. *Mariage*. Les deux se marient.

Ce découpage n'est pas différent de celui que nous avons effectué selon la méthode de Propp, sauf que, cette-fois-ci, nous avons nommé chaque action significative. La majorité de ces fonctions se retrouvent dans la liste de Propp.⁸⁸ Attardons-nous un peu sur le couple « menace de

⁸⁸ Dans les chapitres précédents, nous avons fait des commentaires sur l'ordre de ces fonctions ainsi que sur plusieurs particularités de ce conte. De plus, dans la logique de Greimas, ce conte

mort»-« menace écartée ». Si on tient compte des théories qui considèrent le héros du conte comme un jeune homme qui subit une initiation⁸⁹, cela représente une épreuve préliminaire que le novice doit réussir pour accéder à une étape supérieure (la grande confrontation avec le monstre). La version de Guyenne, présentée par Paul Delarue dans son *Catalogue*, mentionne cette épreuve après la victoire contre le Corps-sans-âme⁹⁰ : par conséquent, l'épisode n'est pas nécessairement ajouté sous l'influence d'un autre genre d'histoire. Selon nous, ce couple de fonctions représente ici une forme de mise à l'épreuve et du héros et de l'objet magique (c'est l'unique fois où la patte de la fourmi est utilisée), situation que Propp avait choisi d'ignorer car elle ne ferait pas avancer l'intrigue. Au contraire, étant donné que cette action est présente dans d'autres contes aussi - comme, par exemple, dans *Ti-Jean, les chevaux et la Bête-à-sept-têtes* -, nous la considérons comme une étape préparatoire pour la lutte avec l'antagoniste. Si la mise à l'épreuve de l'objet magique échouait, l'évolution des événements serait autre.

En ce qui concerne la lutte, les choses ne sont pas aussi simples que dans le schéma de Propp. La « victoire provisoire » et la « confrontation interrompue » ne sont pas simplement des variantes des fonctions « victoire » et « lutte ». La pause entre les deux parties de la confrontation permet au héros de découvrir des éléments décisifs pour le dénouement du conte : non seulement il découvre le méfait mais, grâce aux ruses, il apprend où siège l'immortalité du monstre. C'est une situation qu'on rencontre dans plusieurs contes rapportés par Barbeau. Enfin, le héros d'un conte peut faire plusieurs déplacements (allers et retours) nécessaires pour accomplir sa mission : les

comporterait : une « épreuve qualifiante » (les fonctions 4, 5 et 6), une « épreuve principale » (les fonctions 10-11, 17-18) et une « épreuve glorifiante » (la fonction 18).

⁸⁹ « On pourrait presque dire que le conte répète, sur un autre plan et avec d'autres moyens, le scénario initiatique exemplaire. Le conte reprend et prolonge l'«initiation» au niveau de l'imaginaire. S'il constitue un amusement ou une évasion, c'est uniquement pour la conscience banalisée, et notamment pour la conscience de l'homme moderne ; dans la psyché profonde, les scénarios initiatiques conservent leur gravité et continuent à transmettre leur message, à opérer des mutations. », Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 243-244. Notons aussi que Propp lui-même épousait cette conception : pour l'éminent folkloriste, ce sont les rites d'initiation totémiques qui se trouvent à l'origine du conte merveilleux.

⁹⁰Paul Delarue, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, Îlots français des Etats-Unis, Antilles françaises, Haïti, Ile Maurice, La Réunion*, tome I, *op. cit.*, p.134-135. Dans cette version, les marins jaloux jettent le héros dans la mer.

supprimer dans le découpage événementiel signifie produire un résumé incomplet et incorrect des événements. Dans un conte il n'y a pas que les déplacements initial (le départ) et final (le retour qui, souvent, n'en est pas un), il y a encore d'autres déplacements fonctionnels sans lesquels le parcours du héros serait différent.

II.2. Analyse logique

Manque (1) :: *Manque comblé* (20, 22). Nous considérons ici que le manque est doublement comblé : par la récompense offerte par la vieille femme et par le mariage avec la princesse.

Départ (2) + *Transfert d'un royaume à l'autre* (7) :: *Retour chez le roi* (21). D'après nous, il y a deux déplacements auxquels fait pendant le (pseudo-)retour final chez le roi : quitter la maison des parents et franchir la frontière entre les mondes signifie se déplacer dans la même direction pour passer l'épreuve principale de la lutte contre la bête.

Rencontre avec les donateurs + *Mise à l'épreuve du héros* (3) :: *Épreuve réussie (l'objet magique est obtenu)* (4)

Menace de mort (5) :: *Menace de mort écartée* (6)

Interdiction (8) :: *Transgression* (9)

Confrontation (10) :: *Victoire provisoire* + *Confrontation interrompue* (11)

Déplacement (12) :: *Retour sur les lieux de la confrontation* (16)

Méfait annoncé (13) :: *Méfait réparé* (19)

Ruses : *Interrogation* (14) :: *Renseignement* (15)

Confrontation finale (17) :: *Victoire finale* (18)

Le schéma logique que nous avons obtenu se plie au modèle en miroir du conte, mais des précisions doivent être ajoutées. En effet, il a été possible de grouper les fonctions par paires, mais nous revenons ici sur la même difficulté que présentait le schéma de Propp : respecter l'ordre des fonctions. Comme nous l'avons déjà mentionné, le modèle en miroir prévoit deux parties du conte, les fonctions de l'une correspondent, dans un ordre inverse, aux fonctions de l'autre. Dans *Le corps-sans-âme*, nous avons pu identifier des couples de fonctions sans pouvoir délimiter les parties du conte. Le « manque » et le « manque comblé », le « départ » et le « retour » font correspondre le commencement et la fin du conte, comme dans le modèle en miroir. En revanche, plusieurs couples sont formés de fonctions successives comme « mise à l'épreuve » et « épreuve

réussie », « menace de mort » et « menace écartée », « interdiction » et « transgression », « confrontation » et « victoire », « interrogation » et « renseignement ». Nous retenons donc, pour ce conte, que la structure en est double, mais qu'un véritable modèle en miroir ne peut être mis en place que pour le début et la fin (le couple « manque »-« manque comblé » qui, selon Alan Dundes, est la structure fondamentale du conte merveilleux). Les autres actions se groupent en paires (Greimas les appelle « unités épisodiques ») qui confirment plutôt le syntagmatisme proppien.

III.1. Découpage événementiel de *Les paroles de fleurs, d'or et d'argent*

1. *Si* La fille d'un roi vit avec sa belle-mère qui la persécute et avec la fille de celle-ci.
2. *Faux manque (tentative d'assassinat)*. Pour lui faire du mal, la belle-mère envoie Cendrouillonne chez les fées, lui rapporter de l'eau qui rajeunit.
3. *Départ*. Cendrouillonne part.
4. *Rencontre avec le donateur + Mise à l'épreuve*. La fille rencontre une magicienne qui lui dit de lui chercher des poux dans la tête.
5. *Épreuve réussie + Récompense*. Cendrouillonne dit à la fée qu'elle voit des grains d'or et d'argent dans sa tête : en récompense, la fée fait sortir de la bouche de celle-ci de l'or, de l'argent et des fleurs.
6. *Retour*. La fille retourne chez soi.
7. *Manque/Méfait écarté*. Cendrouillonne a accompli sa mission : elle est revenue saine et sauve de chez les fées et a apporté l'eau qui rajeunit à sa belle-mère.
8. *Faux manque (tentative de mise en valeur)*. Jalouse, la belle-mère envoie sa propre fille chez les fées pour lui en rapporter de l'eau qui rajeunit.
9. *Départ*. La fille part.
10. *Rencontre avec le donateur + Mise à l'épreuve*. La fille rencontre elle aussi la magicienne qui lui dit de chercher dans sa tête.
11. *Épreuve échouée + Conséquence*. Elle dit à la fée qu'elle voit des poux et des landes dans sa tête : la fée la punit en lui faisant sortir des crapauds et des couleuvres de la bouche.
12. *Retour*. La fille retourne à la maison.
13. *Manque non écarté*. La fille n'a pas été capable d'apporter de l'eau qui rajeunit à sa mère.
14. *Promesse de mariage*. Le fils d'un roi rencontre Cendrouillonne et, ébloui par ses qualités, lui promet de l'épouser.

15. *Imposture*. La belle-mère met un voile sur le visage de sa propre fille et la donne au fils du roi.
16. *Imposture dévoilée*. Celui-ci découvre la tromperie et ramène la fille chez sa mère.
17. *Promesse de mariage tenue*. Le fils du roi retrouve Cendrillon et les deux se marient.
18. *Sf*. La princesse est ainsi récompensée pour ses qualités.

III.2. Analyse logique

Comme ce conte comporte deux mouvements, nous ferons, tout d'abord, une analyse logique de chacun d'entre eux, pour, finalement, mettre en place le modèle logique du conte en entier.

Premier mouvement

Faux manque (2) :: Manque/Méfait écarté (7). La belle-mère envoie la princesse chez les fées pour lui apporter l'eau qui rajeunit ; celle-ci accomplit la mission.

Départ (3) :: Retour(6). La princesse retourne saine et sauve de son voyage.

Rencontre avec le donateur + Mise à l'épreuve (4) :: Épreuve réussie + Récompense (5). Pour sa bonté, la fée la laisse prendre de l'eau qui rajeunit et fait sortir de la bouche de l'or, de l'argent et des fleurs.

Deuxième mouvement

Faux manque (8) :: Manque non écarté (12) La fille de la belle-mère n'accomplit pas sa mission.

Départ (9) :: Retour de la fille (12)

Rencontre avec le donateur + Mise à l'épreuve (10) :: Épreuve échouée + Conséquence (11). À cause de son mauvais caractère, la fille n'a pas la permission de prendre de l'eau qui rajeunit et la fée lui fait sortir des crapauds et des couleuvres de sa bouche.

Il est facile de constater que les deux mouvements présentent une structure en miroir impeccable. Le « faux manque » était déjà mentionné par Propp dans ses travaux : en fait, c'est une fonction qui se situe à la frontière entre le manque et le méfait, parce que le personnage qui éprouve le faux manque a l'intention d'exposer le héros au danger, il veut l'éliminer. En même temps, l'action ressemble beaucoup à une tâche difficile : nous y repérons donc un cumul de trois fonctions de la liste de Propp. Le « manque non écarté » est la variante négative de la mission

accomplie. Il faut noter aussi que, dans le deuxième mouvement, la motivation du faux manque est différente : la belle-mère espère que sa propre fille recevra le même don que sa belle-fille. L'épisode de la rencontre avec la fée et de la récompense a, apparemment, la structure d'une séquence D-H-Z, l'obtention du moyen magique. Ce n'est pas tout à fait le cas : le moyen magique est utilisé par le héros dans sa confrontation avec l'antagoniste ; dans le conte recueilli par Barbeau, l'héroïne reçoit un don grâce auquel elle sera remarquée par le prince et demandée en mariage. La situation est similaire à celle de Cendrillon (d'ailleurs, les héroïnes portent des noms apparentés).

Les deux mouvements ont des personnages principaux différents, et une analyse logique du conte en entier révèle que leurs structures sont les mêmes comme forme et opposées comme contenu.

Si (Persécution de la princesse) (1) :: Sf (Valorisation par le mariage) (18)

Faux manque/Tentative d'assassinat (2) :: Faux manque/Tentative de mise en valeur (8)

Donateur + Mise à l'épreuve (4) :: Donateur + Mise à l'épreuve (10)

Épreuve réussie/Don (5) :: Épreuve échouée/Conséquence (11)

Promesse de mariage (14) :: Promesse respectée/Mariage (17)

Imposture (15) :: Imposture dévoilée (16)

Les deux héroïnes sont en opposition, mais elles ne s'affrontent pas ouvertement : le mariage comme but de l'action est, de ce point de vue, plus évident dans *Cendrillon*. La récompense vient ici naturellement, sans un effort particulier de la princesse sinon celui d'être elle-même : on revient encore une fois sur le caractère moral du conte indiqué par André Jolles. Par ailleurs, ce conte a une structure d'ensemble intéressante : comme nous l'avons déjà mis en évidence, il est constitué de deux mouvements très symétriques qui sont suivis d'une partie commune qui les réunit (le mariage de la princesse et la tentative échouée de l'autre fille de prendre sa place). Cela se reflète inévitablement dans le schéma logique du conte établi plus haut. Tout d'abord, le début et la fin s'opposent parfaitement : le conte rend justice à une princesse injustement persécutée par sa belle-mère et la fille de celle-ci. La symétrie est parfaite dans les fonctions des deux mouvements, le conte étant ici éminemment manichéen : le premier mouvement souligne les qualités de la

princesse, tandis que le second punit les défauts de sa belle-sœur. En même temps, rappelons le fait que chacun des mouvements a une parfaite structure en miroir : le conte aurait pu s'arrêter là, avec le mariage comme forme de réparation des persécutions initiales. La partie finale du conte comporte quatre autres fonctions, groupées elles-mêmes par couples, en miroir. Le conte dans son ensemble ne présente pas une structure en miroir dans le sens strict du terme, comme *Les secrets du lion, de l'ours et du loup* (une première et une deuxième parties qui s'opposent). En revanche, nous considérons que ce conte est très bien structuré, tant au niveau des séquences qu'au niveau de l'ensemble.

IV. Découpage événementiel de *Les quatre vents*

1. *Si*. Trois fils d'un roi vivent au château de leur père.
2. *Héritage*. Le roi donne à ses fils leur héritage : le plus jeune reçoit la chaloupe de son père.
3. *Héritage utilisé*. Avec sa chaloupe, le jeune homme sort au large de la mer et prend beaucoup de poisson.
4. *Malheur*. Il se perd sur la mer.
5. *Salut*. Le capitaine d'un gros bâtiment le trouve par hasard et le prend à bord.
6. *Abandon involontaire/Malheur*. S'arrêtant pour prendre de l'eau douce, les matelots oublient le jeune homme sur le continent.
7. *Déplacement + Réparation du malheur*. Le jeune homme pêche une brochetée de truites et, arrivant à un château, la vend à une princesse.
8. *Éducation*. La princesse et le roi envoient le héros à l'école pour se faire instruire.
9. *Désir de s'enrichir/Manque + Départ*. Le jeune homme part à la découverte de mines d'or et d'argent, emmenant avec lui les fils du roi.
10. *Manque comblé*. Ils découvrent des richesses et les fils du roi retournent chez eux avec les charges d'or et d'argent.
11. *Poursuite de l'aventure/Déplacement*. Le héros continue son chemin et va à la découverte.
12. *Méfait annoncé*. Il arrive au château où une autre princesse est la prisonnière de quatre vents.
13. *Ruse/Méfait évité*. Les vents veulent le manger, mais il se sauve en donnant à chacun un quart de lard et un quart de biscuit.

14. *Rencontre avec le donateur + Conseil/Moyen pour réparer le méfait*. Le héros rencontre une magicienne qui lui apprend comment vaincre les géants.
15. *Annihilation des malfaiteurs/Victoire sans lutte*. Il tue les géants en leur coupant le cou pendant qu'ils dorment.
16. *Rencontre avec le donateur + Conseil/Moyen pour réparer le méfait*. La magicienne lui apprend comment démétamorphoser les chicots de sapin.
17. *Méfait réparé*. Ceux-ci redeviennent autant de bâtiments avec matelots et capitaines.
18. *Méfait réparé*. Le héros délivre la princesse gardée par les quatre vents.
19. *Méfait*. Jaloux, un des capitaines délivrés endort le héros et le jette à la mer.
20. *Réparation du méfait*. Celui-ci voyage dans le ventre d'une baleine, s'en échappe et arrive sur une île.
21. *Transfiguration*. En une nuit, le héros construit un château de cristal près du château du père de la princesse délivrée.
22. *Reconnaissance + Proposition de mariage*. Racontant ses péripéties au roi, celui-ci reconnaît qu'il a sauvé sa fille et veut la lui donner comme épouse.
23. *Refus du mariage*. Le héros refuse la proposition de mariage.
24. *Retour*. Le héros revient au château de la princesse à laquelle il a vendu sa brochetée de truites.
25. *Noces*. Les deux se marient.

IV.2. Analyse logique

Nous avons démontré dans un chapitre antérieur que ce conte a subi l'influence de quelques autres genres, notamment l'histoire d'aventures. Cependant, il comporte un noyau constitué de plusieurs couples de fonctions caractéristiques du conte merveilleux.

Manque d'une épouse (Si) :: Noces (25). Ce manque n'est pas effectivement exprimé, mais il est implicite.

Départ (9) :: Retour (24)

Méfait annoncé (12) :: Méfait réparé (18)

Conseil donné (par le donateur) (14) :: Conseil respecté (annihilation des malfaiteurs) (15)

Transfiguration (21) :: Reconnaissance (22)

Ces fonctions sont, sans doute, les plus significatives d'un conte merveilleux. Les autres actions du conte recueilli par Barbeau sont brodées autour de celle-ci. Il faut remarquer qu'il y a là plusieurs manques/méfais que le héros réussit à combler/réparer.

Désir de s'enrichir/Manque (9) :: Richesses trouvées/Manque comblé (10)

Méfait annoncé/Conseil donné (16) :: Méfait réparé (17) (l'épisode des chicots)

Méfait (19) :: Méfait réparé (20)

Selon Propp, dans un conte on a autant de mouvements que de méfaits/manques : dans sa logique, entre le méfait ou le manque et la fin heureuse il y a toute une suite d'actions (obtention de l'objet magique, transfert d'un royaume à l'autre, confrontation avec l'antagoniste, etc.). Dans *Les quatre vents*, cette séquence de fonctions est visiblement écourtée, on passe rapidement du méfait à sa réparation : cela accélère le rythme des événements, les péripéties s'accumulent mais, de cette manière, on s'éloigne de la structure traditionnelle du conte. Dans le catalogue de Paul Delarue ce conte n'apparaît pas, ce qui confirme le fait qu'il est inclassable comme type. Des épisodes comme celui où le héros est jeté à la mer est certainement un écho des intrigues des frères ennemis d'Ivan. Mais d'autres épisodes sont étrangers à la structure du conte merveilleux, comme les couples suivants :

Héritage reçu (2) :: Héritage utilisé (3)

Malheur (4) :: Salut (5)

Malheur involontaire (6) :: Réparation du malheur (7)

Proposition de mariage (22) :: Refus de la proposition (23)

Il est intéressant d'observer ici que, même si ce conte n'a pas une structure traditionnelle, il est formé presque en totalité de couples d'actions, comme les autres contes analysés plus haut. À partir des recherches de Propp, le théoricien français Claude Bremond a essayé de déceler l'organisation logique du récit en général. Selon lui, tout récit narratif est constitué de deux « types fondamentaux » d'événements : des « dégradations » et des « améliorations », chaque type constituant une séquence. C'est un schéma particulièrement valable pour le conte merveilleux, où un équilibre existentiel rompu au début est rétabli à la fin, mais pas seulement. Même si le conte de

notre corpus a une structure impure, altérée par l'intrusion d'un autre type d'éléments, du moins il respecte cette loi de la narration identifiée et énoncée par Bremond, que le conteur populaire avait intuitivement comprise et respectée.⁹¹

V.1. Découpage événementiel de *L'âne, la serviette et le bâton*

1. *Manque*. Un vieux et sa femme étaient très pauvres.
2. *Envoi/Départ*. La méchante vieille envoie son mari quêter partout.
3. *Donateur/Objet magique/Manque provisoirement comblé*. L'homme rencontre une fée qui lui donne un âne qui crotte de l'or et de l'argent.
4. *Vol de l'objet magique*. Sur le chemin de retour, il s'arrête à une maison pour passer la nuit : ici, on remplace son âne magique par un animal ordinaire.
5. *Retour*. L'homme arrive chez soi.
6. *Échec de la quête/Manque*. Constatant le vol, les deux vieux sont toujours très pauvres.
7. *Envoi/Départ*. La vieille envoie de nouveau son mari quêter partout.
8. *Donateur/Objet magique/Manque provisoirement comblé*. Le vieux rencontre de nouveau la fée : celle-ci lui donne une serviette qui donne à manger et à boire.
9. *Vol de l'objet magique*. Il s'arrête à la même maison pour dormir : là, on lui vole la serviette magique.
10. *Retour*. L'homme arrive chez soi.
11. *Échec de la quête/Manque*. Il constate qu'on a volé sa serviette magique, en la remplaçant par une serviette ordinaire.
12. *Envoi/Départ*. Fâchée, la femme envoie le vieux quêter pour la troisième fois.
13. *Donateur/Objet magique*. Le vieux rencontre la fée pour la troisième fois : elle lui donne un bâton qui fesse.
14. *Tentative de vol échouée*. Arrivé au même endroit pour dormir, on veut essayer le pouvoir du bâton, mais celui-ci frappe.
15. *Méfait réparé/Récupération des objets volés*. Grâce au bâton qui fesse, le vieux peut récupérer l'âne et la serviette qu'on lui avait volés.
16. *Retour chez soi*. Le vieux retourne chez soi.

⁹¹ Sur l'influence de l'histoire d'aventures sur certains contes merveilleux recueillis par Barbeau, voir les chapitres précédents ainsi que Guy Laflèche, « Le roman d'aventures et le roman sentimental », *Grammaire narrative, op. cit.*, p. 103-113.

17. *Manque comblé*. La vieille est bien contente de ce que son mari lui a apporté, car grâce à l'âne et à la serviette magique ils ne seront plus pauvres.

Ce conte a une structure répétitive et le découpage effectué ci-dessus n'est pas trop différent de celui effectué selon la méthode de Propp. Utilisant une formule de Claude Bremond, il y a ici trois « cycles narratifs » du type « Manque » vs « Manque comblé » : deux fois dans notre conte, l'amélioration est suivie d'une dégradation qui, à son tour, exige une amélioration. Voilà la description de Bremond :

Un processus d'amélioration, en arrivant à son terme, réalise un état d'équilibre qui peut marquer la fin du récit. S'il choisit de poursuivre, le narrateur doit recréer un état de tension, et, pour ce faire, introduire des forces d'opposition nouvelles, ou développer des germes nocifs laissés en suspens. Un processus de dégradation s'instaure alors.⁹²

Le conte recueilli par Barbeau en est une parfaite illustration : l'« état de tension » est réintroduit, deux fois, par le vol de l'objet magique qui aurait dû supprimer la pauvreté des deux vieux. C'est pourquoi, entre la structure du premier mouvement et celle du deuxième il n'y a aucune différence : apparemment superflu car il ne contribue pas à l'évolution de l'action, le deuxième mouvement a le rôle de garder le suspens, de tenir l'auditeur ou le lecteur en haleine, de retarder la fin.

V.2. Analyse logique

Manque (1, 6, 11) :: *Manque comblé* (17)

Départ (2, 7, 12) :: *Retour* (5, 10, 16)

Manque provisoirement comblé (3,8) :: *Échec de la quête* (6, 11)

Vol/Perte de l'objet magique (4, 9) :: *Objet magique/Vol échoué/Récupération des objets volés* (13, 14, 15)

Une analyse logique de ce conte est donc possible, mais elle nécessite quelques précisions. Chaque mouvement commence par un manque qui n'est effectivement comblé qu'une seule fois, à la fin. Nous pensons qu'on pourrait aussi grouper ces fonctions d'une autre manière, en une séquence progressive : « manque »-« manque provisoirement comblé »-« manque comblé ». Nous observons encore qu'il y a des cumuls de fonctions : l'échec de la première et de la deuxième quêtes coïncide

⁹² Claude Bremond, «La logique des possible narratifs», *op. cit.*, 71-72.

avec la persistance du manque. Le couple « départ »-« retour » existe dans chaque mouvement, mais le départ le plus significatif est le premier, quand la quête commence, tandis que le vrai retour est celui du troisième mouvement, qui est définitif et met fin à la quête d'une manière heureuse. En ce qui concerne le dernier couple, nous considérons que le vol de l'âne et de la serviette s'oppose à un épisode formé de trois actions. L'objet magique obtenu dans le troisième mouvement n'a pas le même rôle que les deux autres objets antérieurement obtenus : l'âne et la serviette devaient combler le manque tandis que le bâton doit aider le vieux à les récupérer.

Par ailleurs, chaque mouvement a une structure en miroir impeccable :

Manque (1,6) :: Échec de la quête (6, 11)

Départ (2, 7):: Retour (5, 10)

Objet magique obtenu/Manque provisoirement comblé (3, 8):: Vol de l'objet magique (4, 9)

Dans le dernier mouvement :

Manque (11) :: Manque écarté (17)

Départ (12) :: Retour (16)

Obtention de l'objet magique (13) :: Vol échoué (14) + Récupération des objets volés (15)

Le premier et le deuxième mouvements ont une structure identique ; le troisième est différent par le fait que le manque y est comblé, s'opposant ainsi aux autres. C'est pourquoi il a été possible d'obtenir une structure en miroir du conte entier. Nous constatons aussi les différences par rapport à un conte analysé plus haut, *Les paroles d'or, d'argent et de fleurs*. Ce dernier était aussi formé de mouvements répétitifs, mais les protagonistes en étaient différents. Cela a permis au conteur populaire de réunir les deux histoires en une troisième partie, qui n'est pas un mouvement proprement dit, mais une fin commune. Dans *L'âne, la serviette et le bâton*, c'est le même protagoniste qui, dans sa tentative de mettre fin à sa pauvreté, échoue deux fois et triomphe la troisième fois.

Au début de ce chapitre, nous nous proposons d'effectuer une analyse logique de cinq contes de notre corpus choisis pour la diversité de leurs structures narratives. Nous espérons en

même temps que cette approche pourrait nous en révéler de nouveaux aspects, notamment de nouveaux éléments structurels. Voici les conclusions de nos analyses.

1. Tous les contes analysés sont formés de couples d'actions, généralement antonymiques : le conte possède une structure logique étonnante.

2. En effet, la structure en miroir revient à plusieurs reprises dans les schémas que nous avons établis. Le conte merveilleux possède non seulement une logique mais également une symétrie impressionnante : il représente une forme artistique exceptionnellement organisée. Dans les mouvements/les contes qui présentent une structure en miroir l'intrigue est déclenchée par un manque, non par un méfait : la confrontation avec l'antagoniste est absente et l'épreuve – là où il y en a une – a la forme d'une tâche difficile. Moins il y a d'événements, plus il y a de chances qu'un conte ait une structure en miroir.

3. Les contes où le héros passe par de nombreuses péripéties n'ont pas une structure en miroir dans le sens strict du terme. Les événements qui interviennent exigent une réparation, une fin pour que le héros puisse poursuivre son aventure : même le couple de fonctions bien connu « épreuve imposée par le donateur »-« obtention de l'objet magique » peut altérer la symétrie d'un conte. Plus les actions s'accumulent, plus le schéma du conte se complique et plus il est difficile de conserver la structure en miroir. Cependant, nous avons remarqué dans nos analyses que le conte n'a jamais une forme aléatoire et qu'il est – dans tous nos exemples, du moins – constitué de couples d'actions, de « dégradations » et d'« améliorations », quelle que soit la structure générale du conte.

4. Le conte merveilleux a toujours une structure symétrique en ce qui concerne le début et la fin, qui s'opposent invariablement, quel que soit l'ordre des autres actions du héros. De ce point de vue, tous les contes ont une structure en miroir. La matrice fondamentale du conte est celle constatée par Alan Dundes pour les contes amérindiens, plus courts, réduits à l'essentiel : c'est peut-être dans ce modèle minimal qu'il faut chercher l'origine du conte (contrairement à ce que croyait Propp).

Notons aussi que Lévi-Strauss et Greimas ont démontré que le conte – tout comme le mythe – repose sur des oppositions de valeurs.

5. L'analyse logique par couples d'actions peut révéler des actions significatives qu'on ne retrouve pas dans la banque des fonctions de Propp. Même en travaillant sur un corpus très réduit, nous avons pu en repérer quelques-unes comme, par exemple, la *Vengeance* (I-6), la *Menace de mort* et la *Menace écartée* (I-5 et I-6), la *Victoire provisoire* et la *Confrontation interrompue* (II-11), le *Déplacement* (II-12) et le *Retour sur les lieux de la confrontation* (II-16), la *Ruse/le Méfait évité* (IV-13), etc. Le seul problème serait peut-être de faire la distinction entre une action qui est propre au conte merveilleux et une action qui relèverait d'un autre genre littéraire. Seul un travail sur un vaste corpus pourrait trancher cette difficulté.

Chapitre quatre

Analyse discursive du corpus

Une analyse sémiotique des textes comporte généralement deux axes fondamentaux : narratif et discursif. Dans les chapitres précédents, nous avons privilégié l'analyse narrative de notre corpus, car c'était l'intérêt principal de nos recherches. Plus précisément, nous voulions découvrir comment étaient agencés les événements (les transformations) et les situations (les états) dans les dix-neuf contes recueillis par Charles-Marius Barbeau : les résultats de nos analyses ont montré que chaque nouveau corpus de contes peut présenter des éléments structurels spécifiques dont l'identification est capable de contribuer au progrès des études dans ce domaine. Dans le présent chapitre, nous allons nous occuper de la dimension discursive, dans une analyse mettant en valeur un autre aspect de l'originalité de notre corpus.

« On appelle communément conte traditionnel tout conte transmis oralement de génération en génération dans une société donnée dont il est en quelque sorte l'imaginaire collectif et parfois la mémoire »⁹³ : cette définition simple et succincte de Jeanne Demers souligne l'importance des milieux d'où les contes proviennent et où ils circulent, susceptibles d'être reflétés dans les productions mêmes. Propp ne disait pas autre chose quand il faisait la distinction entre un « canon international » des attributs des personnages et des formes spécifiques : « nationales », « provinciales » ou appartenant à une diversité de catégories sociales ou professionnelles⁹⁴. Cette théorie de la reconstruction des mondes imaginaires à partir des réalités connues par les créateurs a été explicitement formulée par le sémiologue italien Umberto Eco : « Aucun monde narratif ne pourrait être totalement autonome du monde réel parce qu'il ne pourrait pas délimiter un état de choses *maximal* et *consistant*, en stipulant *ex nihilo* l'entier ameublement d'individus et de

⁹³ Jeanne Demers, *Le Conte. Du mythe à la légende urbaine*, op. cit., p. 30.

⁹⁴ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op. cit., p. 149.

propriétés. »⁹⁵ Comme les conteurs de Charles-Marius Barbeau sont des paysans, le monde qu'ils imaginent dans leurs contes a nécessairement comme modèle leur propre univers avec ses conditions sociales, économiques, culturelles.

Dans les chapitres précédents nous avons mis en vedette la place et la fréquence de la fonction « manque » dans la structure de nos contes ; nous avons fait aussi l'observation qu'il s'agissait le plus souvent d'un manque d'argent. Le héros et sa famille sont des paysans pauvres et ce sont les conditions matérielles difficiles qui obligent le premier à quitter sa maison pour aller gagner sa vie. Ces difficultés économiques sont encore profondément vécues par les familles de paysans québécois au tournant du XX^e siècle ; on ne saurait donc s'étonner de la fréquence de ce thème dans la littérature populaire. De plus, les rois mêmes paraissent emprunter plusieurs attributs aux paysans : leur vie n'est pas caractérisée par l'opulence, la somptuosité et la préciosité auxquelles les contes de fées littéraires nous ont habitués. Dans *Les secrets du lion, de l'ours et du loup*, le roi se montre parcimonieux car la somme demandée pour guérir son fils est trop grande (ses ressources sont donc assez limitées). Dans *Le dragon de feu*, le roi, resté veuf, va à la chasse chaque jour comme tout paysan qui doit subvenir aux besoins de sa famille : il a aussi un troupeau gardé, chaque année, par un petit vacher. Ce que le roi de *Les quatre vents* donne en héritage à ses trois fils se réduit à six cents piastres et une chaloupe : le cadet devient pêcheur et vit une suite d'aventures sur mer et sur terre qui le mèneront au mariage. Dans *Le prince de l'épée-verte*, le prince, le père du héros, vit avec sa femme et ses deux enfants dans la forêt : les enfants restent orphelins et le garçon s'en va vendre des pelleteries pour acheter des vêtements ; ensuite, il achète une maison en ville. Le monde des contes recueillis par Barbeau est reconstruit à partir des réalités économiques et géographiques familières aux conteurs : la forêt représente, on le voit, un espace privilégié, car la chasse ou la pêche sont parmi les principales activités et le héros est souvent un « habitant » nommé « Ti-Jean ». Par ailleurs, la langue utilisée est le français parlé à l'époque par les paysans canadiens, une langue qui porte donc l'empreinte du milieu où ceux-ci vivent et de

⁹⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 171.

leur propre condition. Voici une liste non exhaustive d'éléments phonétiques, syntaxiques, lexicaux puisés dans nos dix-neuf contes : ils constituent les marques de l'oralité du style de notre corpus.⁹⁶

Mots et expressions familières ou populaires : « habitant » (paysan), « tanné » (embêté), « piastre » (dollar), « broc » (fourche à foin), « pogner » (saisir), « emmanche » (inventé), « ains » (hameçon), « avint » (attrape), « dépareillé » (sans pareil), « donnons après lui » (courons après lui), « par secousses » (par moments), « comme de fait » (en effet).

Mots et expressions empruntés au vocabulaire marin : « appareillez-vous » (préparez-vous), « embarque » (monte), « grève-toi » (dépêche-toi), « chacun de son bord » (chacun de son côté).

Mots indécents, jurons : « je te fais péter la gueule » (parole adressée par le roi à sa fille), « foute-lui la volée », « Ti-Jean tombe sur le cul d'admiration », « sapré », « acré ».

Transcriptions fidèles de quelques mots incorrectement prononcés : « magnière » (manière), « jolies » (jolies), « ast'heure » (à cette heure), « je cré ben » (je crois bien), « ostination » (obstination), « drète » (droite), « fret » (froid), « criétures » (créatures), « siaux » (seaux), « boutte » (bout), « chaudronne » (chaudron), « crapotte » (crapaud), « envalé » (avalé).

Erreurs de morphosyntaxe : « tant qu'à celle-ci » (quant à celle-ci), « ce qui arrive à lui ? » (qu'est-ce qui lui arrive ?), « ce qui ressoud ? » (qui arrive ?), « je vas garder » (je vais garder), « où ce que je suis ? » (où est-ce que je suis ?).

Erreurs de vocabulaire : « amorphosé » (métamorphosé), « démarphosé » (démétamorphosé), « celui qui mourra devant » (le premier).

Onomatopées : « patati, patata », « rnyao », « perarrar ».

Nous avons succinctement relevé plus haut quelques traits discursifs importants de notre corpus, thématiques et langagiers : un monde imaginé selon le modèle des réalités quotidiennes propres aux conteurs populaires et un langage vivant, pittoresque, fidèlement reproduit, la langue française telle que les paysans canadiens la parlaient il y a cent ans. Pour procéder à une analyse discursive plus détaillée, nous avons choisi un conte recueilli par Barbeau dont nous allons mettre en vedette les caractéristiques en le comparant avec deux versions littéraires, l'une de Charles Perrault et l'autre de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont.

⁹⁶ Charles-Marius Barbeau les signale et en donne souvent l'explication en notes infrapaginales, mais sans aucun souci taxinomique.

Les paroles de fleurs, d'or et d'argent

Acteurs. L'héroïne est la fille d'un roi dont on ne connaît pas le vrai nom, seulement son sobriquet : Cendrouillonne. On constate tout de suite l'influence d'un autre conte très connu dont l'héroïne, *Cendrillon*, a un destin similaire : belle, modeste, généreuse et cependant, enviée et persécutée. Son nom trouve son origine dans les conditions de vie qui lui sont réservées : « La belle-mère, elle, tenait l'enfant du roi en esclavage, la plupart du temps sous une grande cuve, devant la cheminée, et l'appelait "ma petite Cendrouillonne". »⁹⁷ Pourtant, c'est le seul personnage qui s'identifie par un nom : sa place dans le conte est donc spéciale, toute l'attention de l'auditeur doit se diriger vers elle. Le roi est juste mentionné, il n'intervient pas dans l'action car « il passait son temps à la chasse » (comme tout « habitant »). Les opposants de Cendrouillonne sont sa belle-mère et la fille de celle-ci. Le conteur ne les caractérise pas mais, selon ses actions, on comprend que la belle-mère est méchante et veut humilier, voire « faire détruire » Cendrouillonne pour le bénéfice de sa propre fille qui est du même âge que l'héroïne, et qui a une attitude plutôt passive : en effet, celle-ci obéit entièrement aux commandements de sa mère et ne prend jamais l'initiative. La magicienne joue le rôle d'adjuvant pour Cendrouillonne et d'opposant pour sa demi-sœur : en réalité, c'est à travers elle que le conte impose sa morale et rétablit l'équilibre dans l'univers.⁹⁸ Enfin, le dernier personnage qui entre en scène est le fils du roi qui, séduit par les qualités exceptionnelles de Cendrouillonne, décide de l'épouser.

Relations spatio-temporelles. Comme de coutume dans les contes, le temps et l'espace ne sont pas précisés : les formules typiques « une fois », « c'était un roi » nous renvoient à des temps immémoriaux, ayant comme but de faire sortir l'auditeur du temps et de l'espace. En effet, la collaboration du destinataire du conte est largement sollicitée pour reconstruire mentalement l'espace de l'action, vu que les éléments spatiaux mentionnés sont très peu nombreux : un

⁹⁷ «Les paroles de fleurs, d'or et d'argent», *The Journal of American Folklore*, *op. cit.*, p. 54.

⁹⁸ Claude Bremond reprochait à Propp d'avoir effectué ses recherches d'une manière unilatérale, avec comme unique repère le héros, sans tenir compte de la notion de «perspective» (par exemple, la perspective de l'agresseur et celle de l'agressé). Voir « La logique des possibles narratifs », *op. cit.*, p. 60-76.

« château », une « cheminée », une « cuve » où vit cachée Cendrouillonne, la « cabane des fées », la « fontaine ». On dit aussi que le roi va chasser sans préciser où (dans la forêt, probablement). L'espace parcouru est limité, car les aventures que les personnages vivent le sont aussi : le déplacement des deux filles chez les fées (correspondant au transfert d'un royaume à l'autre) et, à la fin, des deux amoureux chez le curé pour se marier (comme des gens du peuple, ordinaires). Le récit combine donc ici la magie du monde des fées aux réalités culturelles spécifiques aux conteurs (l'obligation de faire un mariage religieux). Par ailleurs, pour situer dans le temps l'action du conte, le conteur crée deux plans temporels : il emploie l'imparfait de l'indicatif pour présenter la situation initiale (une jeune fille était opprimée par sa belle-mère) et le présent de l'indicatif pour raconter l'histoire proprement dite. Traditionnellement, les histoires sont racontées au passé⁹⁹, après que les événements ont eu lieu : c'est notamment le cas des mythes et des contes qui renvoient à des époques très éloignées (souvenons-nous du *in illo tempore* mythique), impossibles à identifier car elles auraient précédé le temps même, tel que nous le mesurons aujourd'hui. C'est d'ailleurs l'unique façon de conserver la magie des choses (sur laquelle reposent le conte et le mythe), en les plaçant dans un univers qui n'a pas de contact avec nos réalités. L'emploi fréquent du temps présent dans un conte merveilleux n'est pas habituel dans la culture occidentale, notamment pour le lecteur de contes littéraires. Toutefois, la « narration simultanée » comme l'appelle Genette « est en principe l[a] plus simple, puisque la coïncidence rigoureuse de l'histoire et de la narration élimine toute espèce d'interférence et de jeu temporel. »¹⁰⁰ Ce que le théoricien français veut dire c'est que, dans le cas de la simultanéité, le récit se construit effectivement sous nos yeux : est-ce un artifice du conteur pour nous faire vraiment vivre le conte, pour nous obliger à nous identifier avec les personnages et les événements en superposant l'énonciation à l'énoncé, en annulant toute distance temporelle entre la réalité du conteur/auditeur et celle du conte ? Si notre hypothèse est correcte, alors la fonction des contes oraux rejoint pleinement celle que comportaient

⁹⁹ « Il semble aller de soi que la narration ne peut être que postérieure à ce qu'elle raconte », Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 228. Cela est uniquement un point de départ des réflexions de l'auteur qui distingue ultérieurement plusieurs types de narration, en fonction de la position temporelle de l'instance narrative par rapport aux événements présentés.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 230.

autrefois les mythes (des rapprochements entre les deux types de narration ont été souvent faites et démontrées)¹⁰¹. D'un autre point de vue, ce conte, tel qu'il est raconté, correspond au canon classique de l'alternance entre ce que Genette appelle le « récit sommaire » et la « scène détaillée », le résumé des événements et les dialogues s'alternent. Les scènes sont assez nombreuses, ce qui donne au récit un caractère dramatique et dynamique, augmenté par l'absence des pauses descriptives.

Syntaxe. La présence des dialogues et l'absence des descriptions impriment un rythme rapide aux événements. La syntaxe peu élaborée produit un effet similaire : nous remarquons le plus souvent des matrices formées de deux phrases coordonnées ou d'une phrase autonome et d'une subordonnée. L'emploi du participe présent à la place d'un verbe conjugué (donc d'une phrase subordonnée) a aussi pour effet d'alléger la syntaxe. La communication est ainsi succincte, simplifiée, réduite à l'essentiel des événements : le conteur doit tenir l'auditeur en haleine sans l'ennuyer, il évite d'interrompre le fil de l'action pour construire des tableaux, pour donner des précisions. Soulignons aussi l'abondance des *verba declarandi* précédant les répliques des personnages : « il dit », « [elle] se dit », « elle demande », « elle répond », etc. Dans les textes écrits, on retrouve normalement ces verbes dans les phrases incidentes (« dit-il », « demande-t-il », « répond-il », etc.) : en revanche, le conteur populaire est obligé de préciser d'avance à qui appartient la réplique, pour ne pas créer de confusions. C'est une marque de l'oralité du style, tout comme la présence du narrataire dans le texte, c'est-à-dire l'instance à laquelle s'adresse le narrateur¹⁰². Le conteur s'adresse à son public, garde le contact avec lui au cours de la récitation du conte (la fonction phatique du langage y étant privilégiée) : « il est bon de vous dire », « ce qui arrive là ? », « c'est tout ce que je sais de leur histoire ».

¹⁰¹ En récitant un mythe, l'homme préhistorique accédait au Grand Temps Mythique, c'est-à-dire à l'époque où les événements racontés avaient effectivement eu lieu : pour un temps limité, il devenait ainsi le contemporain des Êtres Surnaturels et de leurs exploits. Voir Mircea Eliade, *Aspects du mythe, op. cit.*, p. 15-17 et suiv.

¹⁰² « Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique : c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur. », Gérard Genette, *ibid.*, p. 265.

Lexique. Comme dans tous les contes du corpus, on repère dans *Les paroles de fleurs, d'or et d'argent* des mots et des tours populaires, spécifiques à la langue parlée : « eau de la rajeunie », « landes », « grève », « embarque », « la jetant haut en bas », etc. Les figures de style sont rares et peu élaborées : Cendrouillonne est « belle », la cuve est « grande », la magicienne est « vieille », les crapauds sont « gros ». Ces éléments participent de l'oralité du style déjà mentionnée plus haut, mais nous ne voulons pas nous limiter à cette observation. Le choix lexical en dit long non seulement sur l'origine des conteurs et sur les conditions de l'énonciation, mais également (et surtout) sur leurs intentions. Nous choisissons comme exemple l'isotopie du don, la plus importante dans le conte analysé. Le concept d'isotopie sémantique a été élaboré par Algirdas Julien Greimas et approfondi ultérieurement par d'autres sémiologues (par exemple, Catherine Kerbrat-Orecchioni) et se réfère aux « divers phénomènes sémiotiques génériquement définissables comme *cohérence d'un parcours de lecture*, aux différents niveaux textuels »¹⁰³. Nous divisons les dons dans *Les paroles de fleurs, d'or et d'argent* en deux isotopies :

I₁ : « or », « argent », « belles fleurs » (Cendrouillonne)

I₂ : « crapauds », « couleuvres » (la belle-sœur)

L'or et l'argent sont, dans l'imaginaire populaire, le symbole par excellence de la richesse (cela est évident dans le corpus entier) : les pionniers, les explorateurs du continent américain étaient des chercheurs d'or plutôt que des chercheurs de diamants ou de perles. C'est pratiquement la dot de Cendrouillonne, elle peut se marier maintenant. Le troisième don reçu, les « belles fleurs », suggère la beauté de la fille (physique et spirituelle), mais le mot a un sens plutôt général : normalement, toutes les fleurs sont belles, même celles qu'on peut cueillir dans les champs ou dans les forêts. Il y a donc peu de raffinement dans le choix de ces dons : on veut dire tout simplement que la fille possède tout ce dont elle a besoin (beauté, richesse) pour prendre un époux. Par ailleurs,

¹⁰³ Umberto Eco, *op. cit.*, p.120. Le sémiologue italien parle aussi de l'importance de l'identification des isotopies dans les textes littéraires : « Les paris sur l'isotopie constituent certainement un bon critère de l'interprétation (...) », *Interprétation et surinterprétation*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Paris, PUF, 1996, p. 57.

remarquons que Cendrillon ne va pas surpasser sa condition par le mariage : elle-même est la fille d'un roi qui épouse un jeune homme du même rang. En fait, comme André Jolles l'a remarquablement exprimé, l'intérêt du conte est de rétablir un équilibre moral temporairement bouleversé, de récompenser le bien par le bien (dans ce cas, réparer les persécutions imméritées dont la fille a été la victime). En ce qui concerne la seconde isotopie, le conteur a choisi, bien sûr, deux éléments répugnants, négativement connotés : les crapauds et les couleuvres (ces dernières appartenant à une faune locale, car on les trouve dans les champs, en région humide, dans la vallée du Saint-Laurent). Notons que la demi-sœur de Cendrillon ne manifeste aucunement un mauvais comportement : entièrement dominée par sa mère, elle échoue à l'épreuve de la magicienne parce qu'elle dit pratiquement la vérité. Le procédé utilisé est ici proche de l'ironie (l'antiphrase, entendre le contraire de ce que, apparemment, on dit) : est-ce que le conte nous encourage à mentir pour obtenir des bénéfices ? Nous pensons que la leçon du conte est surtout celle de la compassion : comme la magicienne prend la forme d'une vieille femme, Cendrillon, par ses mots doux, réussit à apaiser les souffrances de celle-ci. Il est important également de remarquer que le conte a une morale, mais celle-ci lui est intrinsèque, le conteur ne nous l'expose pas explicitement. Le conte garde ici sa fonction primordiale, celle de nous présenter le monde tel qu'on voudrait qu'il soit :

Les personnages et les « aventures » du conte ne donnent donc pas l'impression d'être véritablement moraux ; mais il est indéniable qu'ils nous apportent une certaine satisfaction. Pourquoi cette satisfaction ? Parce qu'on satisfait à la fois notre « penchant au merveilleux » et notre « amour du naturel et du vrai », mais surtout parce que les choses se passent dans ces récits comme nous voudrions qu'elles se passent dans l'univers, comme elles *devraient* s'y passer.¹⁰⁴

¹⁰⁴ André Jolles, *op. cit.*, p. 189.

***Les fées de Charles Perrault*¹⁰⁵ et *La veuve et ses deux filles de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont*¹⁰⁶**

Acteurs. Chez ces auteurs, l'influence de *Cendrillon* sur la distribution des personnages est moins évidente que dans la version populaire présentée par Barbeau : une veuve a deux filles dont la cadette – l'héroïne – a de meilleures qualités que sa sœur. Dans les deux contes littéraires, les trois femmes sont donc de condition modeste. Chez Perrault, la mère et la fille aînée sont « désagréables » et « orgueilleuses », et jaloussent la cadette qui est pleine de « douceur » et d'« honnêteté ». Chez Madame Leprince de Beaumont, la veuve est une « assez bonne femme » et les filles sont « toutes deux fort aimables » : elles portent des noms, Blanche et Vermeille, qui anticipent leur destin. Ainsi, dès le début, l'écriture de cette auteure se montre plus proche de la « haute littérature » que celle de Perrault, plus fidèle au conte populaire. L'adjuvant, dans les deux cas, est une fée.

Relations spatio-temporelles. Dans les deux contes, la narration est postérieure, le temps verbal dominant étant le passé simple, traditionnellement employé dans les récits littéraires. Nous remarquons la même alternance « récits sommaires » - dialogues, ces derniers étant plus nombreux chez Perrault (tout comme dans le conte populaire). En revanche, Madame Leprince de Beaumont aime davantage raconter, donner des détails, préciser, décrire : son conte est le seul où il y a des pauses descriptives, et les interventions du narrateur sont plus longues. C'est pourquoi son art narratif est manifestement plus élaboré que dans les deux autres cas. Le cadre spatial est légèrement différent : plus restreint chez Perrault, le « logis », la « cuisine », la « fontaine », la « forêt » ; élargi, chez l'autre auteure, « maison » de la veuve, la « cour » du roi qui épouse Blanche, la « ferme » de Vermeille.

¹⁰⁵ *Les contes de Perrault dans tous leurs états et les variantes du folklore et de la littérature*, édition établie et présentée par Annie Collognat et Marie-Charlotte Delmas, Paris, Omnibus, 2007, p. 637-641. Ce conte avait été publié chez Claude Barbin en 1697 dans *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 679-684. Conte publié dans le *Magasin des enfants*, à Londres en 1756 et à Paris, chez la Librairie Pittoresque de la Jeunesse, en 1847.

Syntaxe. Les deux contes sont des textes écrits et non pas dits : ils sont destinés à la lecture (silencieuse ou à haute voix). Par conséquent, la forme y est plus soignée et plus ciselée, les images et les phrases qui les expriment sont plus complexes. Les matrices comportent plusieurs subordonnées et Madame Leprince de Beaumont emploie souvent le point-virgule (et non le point qui aurait coupé la communication) pour créer l'effet de cursivité de l'expression. Les groupes nominaux et verbaux sont constitués de plusieurs éléments, les phrases mêmes sont donc plus amples et sémantiquement plus riches. Les phrases incidentes sont fréquentes, comme marques du discours littéraire. Les signes du narrataire sont absents.

Lexique. Remarquons tout d'abord le registre soutenu de la langue employé par les deux auteurs correspondant aux normes littéraires de leur époque. Les images suggestives et subjectives que l'on crée sont le résultat de l'emploi d'une abondance d'adjectifs et d'adverbes (qui sont également des outils idéologiques). Dans ce qui suit, nous allons analyser la même isotopie du don dans les deux contes, afin de les interpréter.

I₁ : « roses », « perles », « gros diamants »

I₂ : « vipères », « crapauds »

Dans I₁, la grande richesse se combine avec le raffinement : on y retrouve les accessoires de l'aristocratie (les grandes dames de la cour portaient des perles et des bijoux incrustés avec des diamants). De même, la rose n'est pas une fleur quelconque, elle est, dans la culture occidentale, la reine des fleurs, normalement associée au faste et à la richesse. En ce qui concerne I₂, nous remarquons les mêmes traits sémiologiques que chez Barbeau : [+animé], [+venimeux], [+terrestre et/ou aquatique]. À cet égard, Madame Leprince de Beaumont se détache de la variante populaire et de celle de Perrault. Les dons que les deux filles reçoivent sont différents : la fée promet à Blanche (qui, sans être méchante, a fait preuve d'égoïsme) une vie de grande reine, et à Vermeille (celle qui se montre modeste et altruiste) une vie de fermière.

I₁ : « beaux habits », « bals », « comédies », « mode », « cour », « palais magnifiques »

I₂ : « ferme », « troupe de bergers et bergères », « terres », « campagne », « blé », « huile », « vin »

On constate que, en recréant le conte, ces auteurs, tout comme le conteur populaire, ont gardé l'essentiel de la trame tout en l'enveloppant dans une matière inspirée des réalités contemporaines, même si les actions ne sont pas spécifiquement situées dans le temps et dans l'espace (on obéit ainsi aux contraintes du genre). Mais, d'un certain point de vue, la variante de Madame Leprince de Beaumont peut nous surprendre. Perrault avait valorisé les attributs de la cour royale et de l'aristocratie : c'est au moment où elle possède ces attributs que la fille de la veuve mérite d'épouser le fils du roi (« Le fils du roi en tomba amoureux et, considérant qu'un tel don valait mieux que tout ce qu'on pouvait donner en mariage à une autre, l'emmena au palais du roi son père, où il l'épousa. »)¹⁰⁷. Madame Leprince de Beaumont parait le contredire : la beauté, la richesse et le faste de la cour royale n'y sont pas positivement connotés. Comme reine, Blanche ne connaît que l'ennui, les intrigues, l'hypocrisie, les préjugés de la « haute société ». Par contre, l'amour, l'harmonie, la simplicité sont les vraies valeurs dans la vie.

Cette brève analyse discursive montre bien comment les éléments narratifs, analysés d'une manière détaillée dans les chapitres précédents, se manifestent au niveau du langage, de quelle façon ils sont mis en discours. Pour ce faire, nous avons mis en parallèle un conte de notre corpus avec deux variantes littéraires, celle de Perrault (XVII^e siècle) et celle de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (XVIII^e siècle). Mais, au-delà d'un inventaire de mots, d'expressions et de figures, nous avons tenté - quoique dans un espace limité - d'aller vers une interprétation de ces productions, d'en déceler des sens, tels que ceux-ci y sont inscrits¹⁰⁸. Nous avons atteint ainsi la structure

¹⁰⁷ «Les fées», *op. cit.*, p. 641.

¹⁰⁸ Umberto Eco fait la distinction entre «*intentio operis*» et «*intentio lectoris*». En tant que sémiologue, il privilégie la première qui est, selon lui, une « stratégie sémiotique », plus exactement « ce que le texte dit en vertu de sa cohérence textuelle et d'un système de signification sous-jacent original », *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 58.

idéologique de ces contes, qui reflète ce qu'Eco appelle une *vision organisée du monde*¹⁰⁹, un système de valeurs accepté et assimilé par une société :

[Une structure idéologique] se manifeste quand les connotations axiologiques sont associées à des pôles actantiels inscrits dans le texte. C'est quand une charpente actantielle est investie de jugements de valeurs et que les rôles véhiculent des oppositions axiologiques comme Bon vs Méchant, Vrai vs Faux (ou encore Vie vs Mort, Nature vs Culture) que le texte exhibe en filigrane son idéologie.¹¹⁰

1. Les traits discursifs d'un conte – oral ou écrit – sont influencés par le milieu social où il circule (qui le produit, qui est censé le recevoir) : la langue, le « type d'encyclopédie », le « patrimoine lexical et stylistique » (Umberto Eco).

2. Les contes recueillis par Charles-Marius Barbeau portent inévitablement les marques stylistiques de l'oralité : mots et expressions populaires, une syntaxe plus simple, la présence de la fonction phatique, l'absence des pauses descriptives, le petit nombre de figures de style. Dans *Les paroles de fleurs, d'or et d'argent* – comme dans tous les dix-neuf contes du corpus –, le temps du récit dominant est le présent de l'indicatif : l'histoire s'engendre donc au fur et à mesure de la récitation du conte, le conteur est un créateur qui, loin de reproduire machinalement quelque chose qu'il a appris par cœur, réinvente incessamment les événements. Cet emploi systématique du présent dans le conte oral nous signale également que sa fonction est à l'origine similaire à celle du mythe, la superposition de l'énonciation et de l'énoncé efface la distance temporelle, fait sortir le conteur et l'auditeur de leur cadre spatio-temporel (la réalité) pour accéder à un monde magique où les choses se passent *comme elles devraient se passer* (André Jolles).

¹⁰⁹ Eco définit l'idéologie comme «an organized world-vision which must be subjected to a semiotic analysis»: «Ideology is therefore a message which starts with a factual description, and then tries to justify it theoretically, gradually being accepted by society through a process of overcoding. », *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, 1976, p. 289-290.

¹¹⁰ *Id.*, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 234.

3. « Un monde possible est une construction culturelle. »¹¹¹ Bien que le conte merveilleux porte en lui un noyau intemporel, il n'y fait pas exception. Chaque conteur – qu'il s'agisse d'un conteur anonyme ou d'un auteur bien connu – puise dans sa propre « encyclopédie » pour recréer un monde proche de celui qu'il connaît le mieux. Plus encore, il ne peut s'empêcher d'imposer à ce monde des valeurs, celles de son époque ou celles qu'il respecte lui-même le plus. Le conte merveilleux est donc une création profondément idéologique. Cependant, nous avons pu saisir des différences entre le conte oral et les contes littéraires analysés. Utilisant une langue ciselée, raffinée, élaborée, les contes littéraires étaient destinés à l'éducation des jeunes. Cette destination est très explicite : selon les canons de l'époque, Perrault rédige les « moralités » à la fin du conte, tandis que Jeanne-Marie Leprince de Beaumont insère fréquemment des appréciations sur le bon ou le mauvais comportement des personnages. En revanche, le conteur populaire ne juge pas ou le fait rarement : n'étant pas soumis aux normes morales d'une époque, sa principale fonction n'est pas d'enseigner mais de divertir. André Jolles a d'ailleurs lui-même conclu que le conte merveilleux n'est pas toujours moral, mais qu'une morale lui est intrinsèque : le monde est habité par le Bien et le Mal, et le premier doit toujours triompher, à notre pleine satisfaction.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 170.

Conclusion

L'objectif principal de ce mémoire était de mettre en valeur l'originalité d'un corpus de dix-neuf contes merveilleux du Québec à travers une analyse sémiotique. En effet, le corpus choisi s'est révélé d'une exceptionnelle qualité comme document littéraire et folklorique : ce sont des contes oraux de la province de Québec, attentivement recueillis et fidèlement transcrits par l'anthropologue Charles-Marius Barbeau entre 1914 et 1915, publiés dans la revue *The Journal of American Folklore* en 1916, dans le but précis de représenter une « veine féconde et régénératrice » pour les écrivains ainsi que pour les chercheurs des générations à venir. Par ailleurs, l'approche du conte merveilleux est inéluctablement liée au nom du formaliste russe Vladimir Propp dont les théories sont encore d'une indéniable actualité, étant appliquées non seulement dans le domaine des lettres, mais aussi dans le théâtre ou la cinématographie. C'est pourquoi, dans une partie de notre travail, nous les avons utilisées aussi, dans l'espoir que l'analyse d'un corpus différent de contes merveilleux (Propp avait travaillé sur des contes d'Afanassiev) pourrait nous mener à la découverte de nouveaux éléments de la structure du genre.

En effet, les écarts par rapport au schéma établi par Propp que nous avons identifiés dans notre corpus sont nombreux. D'ailleurs, des théoriciens importants, continuateurs du travail de Propp, avaient déjà attiré l'attention sur le fait que certaines observations du folkloriste russe étaient partiellement valables, comme, par exemple, celle qui indique un ordre des fonctions « toujours identique » dans la structure du conte merveilleux. Mais pour Propp, il s'agissait de simples « déviations » et non pas d'une « succession nouvelle » des fonctions. Si dans l'analyse de dix-neuf contes du corpus de Barbeau nous avons pu effectivement repérer la présence des trente et une fonctions qui constituent le schéma final de Propp, nos résultats nous mènent à la conclusion qu'un ordre définitif des actions significatives d'un conte merveilleux est impossible à imposer. Il est évident que, généralement dans un récit, les événements doivent obéir aux lois de la succession

temporelle : la cause précède l'effet, le mal précède la réparation du mal, le départ précède le retour, etc. En dehors de cela, il y a trop d'événements dans un conte pour qu'ils puissent s'agencer dans un schéma unilinéaire immuable. Les affirmations de Vesselovski et de Chklovski, contestées par Propp, étaient pourtant correctes : l'ordre des « motifs » bénéficie d'une « certaine liberté » que prend le conteur pour créer son histoire. De plus, le corpus sur lequel nous avons travaillé a ses propres particularités. Nous avons constaté que les conteurs enregistrés par Barbeau avaient tendance à omettre ou, au contraire, à insérer systématiquement certaines actions dans leurs contes. Par exemple, le manque apparaît régulièrement dans le premier mouvement, il déclenche l'aventure du héros (le manque d'argent ou, parfois, d'un époux ou d'une épouse), tandis que le méfait est dominant dans le deuxième mouvement. De même, le héros passe rarement par une épreuve pour obtenir un objet magique que le donateur lui offre directement : dans un corpus de dix-neuf contes ayant, en général, deux ou trois mouvements, la séquence complète D-H-Z apparaît six fois seulement.

L'une des constatations les plus intéressantes que nous avons faites vise ce que Propp appelle la « partie préparatoire du conte », c'est-à-dire les fonctions qui, à son avis, préparent et précèdent l'intrigue proprement-dite. S'il a été possible de trouver ces fonctions dans les contes analysés, nous ne pouvons pas vraiment leur attribuer le qualificatif de « préparatoires » : on les a trouvées au début mais aussi à l'intérieur d'un mouvement. Dans le *Dragon de feu*, le couple *k-q* (interdiction-transgression) figure au commencement des deux mouvements tandis que, dans *Les deux magiciens*, il est placé entre l'obtention de l'objet magique et le méfait. Ainsi, notre corpus ne confirme pas l'existence effective d'une « partie préparatoire », étant donné la mobilité des fonctions censées la constituer. En revanche, nous avons été étonnée de découvrir le rôle et la place de la fonction R (le transfert d'un royaume à l'autre) dans la structure des contes de notre corpus : souvent c'est elle qui en relie les deux mouvements. Parce que dans les contes recueillis par Barbeau le premier mouvement est souvent incomplet, le transfert dans un autre royaume, au lieu de mener à la récupération de l'objet de la quête, crée les conditions d'une nouvelle aventure, en introduisant ainsi le deuxième mouvement. Dans ces conditions, il va de soi que l'objet de la

recherche est différent dans les deux mouvements (il faut se rappeler que, dans son schéma, Propp avait inclus un objet de la quête unique, récupéré par le héros dans le premier mouvement, perdu et récupéré de nouveau dans le deuxième).

Après avoir effectué les découpages événementiels des contes de notre corpus, nous avons saisi que plusieurs actions ne trouvaient pas de correspondants dans le schéma de Propp. Ces actions observées par Propp aussi et appelées par lui « éléments obscurs » (« O ») pourraient être identifiées, dit-il, grâce à des « documents comparatifs » (des variantes, probablement) ou à d'autres formes narratives (Propp donne comme exemples le conte facétieux et la légende). Nos analyses ont confirmé que les pistes proposées par le formaliste russe étaient correctes. Propp appelle « liaisons » les actions qui relient deux fonctions des personnages et qui ont un rôle important dans la progression de l'intrigue, sans préciser si celles-ci coïncident ou non avec les éléments « O ». Nous avons supposé que oui. Nous avons pu montrer que certaines liaisons sont des actions qui, dans une variante d'un même conte, correspondent à des fonctions des personnages (*Le Corps-sans-âme*). D'autres liaisons représentent des actions qui ne sont pas typiques pour le conte merveilleux : l'alternance de « dégradations » et d'« améliorations » (Claude Bremond) correspond le mieux à la structure du récit d'aventures (*Les quatre vents*). Toutes les liaisons n'ont pas le même rôle à l'intérieur de l'intrigue : ainsi, nous avons distingué les vraies liaisons (elles assurent la cohérence du texte) des fausses liaisons (leur rôle est esthétique, elles entretiennent le suspense).

Refaire la démarche de Propp sur un corpus différent a représenté pour nous la confirmation de la valeur exceptionnelle de celle-ci, mais a été également l'occasion de faire plusieurs observations intéressantes et inédites sur la structure du conte merveilleux. Les recherches de Propp restent un repère fondamental dans l'étude narrative du conte, mais chaque nouveau corpus étudié est capable de se soustraire dans une certaine mesure aux lois énoncées par le formaliste russe : les nouveaux éléments structurels ainsi découverts constituent la beauté et l'originalité des productions analysés. Toutefois, nous ne nous sommes pas arrêtée sur ces

conclusions. Nous avons poursuivi l'analyse des contes recueillis par Barbeau et nous nous sommes dirigée vers un modèle d'analyse logique initié et successivement affiné par des continuateurs des recherches de Propp : nous espérons mettre en évidence d'autres aspects de la structure du conte merveilleux et, en même temps, enrichir la banque des actions significatives (les fonctions) mise en place par le folkloriste russe.

Ainsi, nous avons appliqué le modèle logique élaboré par Guy Laflèche sur cinq contes du corpus, choisis en raison de la diversité de leurs structures. Les résultats de ces analyses ont été prometteurs : la structure en miroir postulée par le modèle logique a une fréquence étonnante dans les contes merveilleux, de sorte qu'on peut la considérer comme une alternative au schéma linéaire dégagé par Propp. Quelques précisions sont ici nécessaires. On a rencontré la structure en miroir notamment dans les contes à mouvement unique ou dans les duplications/triplications (contes où chaque mouvement a la même structure). Dans ce dernier cas, chacun des mouvements présente une structure en miroir impeccable. En revanche, on peut difficilement imaginer une parfaite symétrie dans un conte où le premier mouvement est incomplet. Notons aussi que dans les contes/mouvements symétriques, l'intrigue est déclenchée par un manque (d'argent, d'époux/épouse, etc.) qui n'implique pas une confrontation (le couple L-V) avec un antagoniste (pratiquement indispensable dans les contes où l'intrigue commence par un méfait). C'est pourquoi nous avons conclu qu'une intrigue plus simple, avec moins d'événements, a plus de chances de présenter une structure en miroir qu'une intrigue où le héros passe par de nombreuses péripéties. Par ailleurs, tous les contes/mouvements que nous avons analysés ont une logique étonnante : ils sont tous formés de couples d'actions, même dans l'absence de la symétrie requise par le modèle en miroir. Enfin, l'analyse à partir de la structure en miroir retient tous les événements significatifs et s'intéresse à leur position dans le déroulement de l'intrigue : c'est ainsi qu'il nous a été possible de découvrir de nouvelles fonctions des personnages dans les contes analysés (la question reste cependant ouverte : une seule occurrence d'une fonction n'est évidemment pas suffisante, cette analyse devrait être menée sur de plus vastes corpus).

Dans la dernière étape de notre travail, nous avons poursuivi l'analyse sémiotique des contes recueillis par Barbeau en passant du niveau narratif au niveau discursif, pour observer comment les événements sont mis en discours. Un conte de notre corpus a été analysé en parallèle avec deux versions littéraires antérieures (de Perrault et de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont) pour mieux souligner sa spécificité. Nous avons mis en évidence le rôle des « sélections contextuelles » (Umberto Eco) dans l'élaboration d'un conte, oral ou écrit : comme toute œuvre artistique, celui-ci est toujours le produit d'une époque et d'un milieu (social, culturel, économique, etc.). Cela se manifeste tout d'abord au niveau de la langue utilisée : pittoresque, savoureuse, pleine de tours populaires chez Barbeau ; élégante, précieuse, raffinée, en concordance avec les normes académiques chez les deux auteurs de contes littéraires. Les éléments langagiers sont en relation directe avec les éléments thématiques : le monde bâti par chaque conteur a comme modèle son propre monde et, implicitement, les valeurs de celui-ci. Nous l'avons montré notamment à travers l'analyse des isotopies du don dans les trois contes : les éléments qui la forment sont puisés dans l'imaginaire du conteur (populaire vs princier, somptueux), et cela nous a dirigée vers des aspects idéologiques du conte merveilleux. Bien qu'il impose une morale (qui est, en fait, celle du conte merveilleux : le Bien doit toujours triompher), le conte oral a moins de charge idéologique : le conteur populaire veut principalement divertir son public. En revanche, les variantes littéraires ont été créées pour éduquer les enfants et pour leur enseigner les valeurs de leur époque.

Nous avons conçu ce mémoire comme une analyse sémiotique d'une forme de récit qui est de nouveau pratiquée en ce début du XXI^e siècle, le conte oral. Notre corpus, qui date pourtant d'il y a un siècle, fait partie du trésor folklorique québécois, et nous avons pu en démontrer la valeur esthétique remarquable. Les résultats encourageants de notre analyse ainsi que le regain d'intérêt actuel pour l'art du conteur nous font espérer que l'étude du conte merveilleux oral, ancien et contemporain, connaîtra un retour significatif dans le monde artistique et académique dans un proche avenir.

Annexe au chapitre deux

Découpages événementiels des dix-neuf contes du corpus

Conte 1 : *Les secrets du lion, de l'ours et du loup*

1. i C'étaient deux frères orphelins et démunis.
2. x⁵ Ils veulent gagner de l'argent :
 - a. Le grand frère propose au cadet de lui crever les yeux pour aller demander la charité.
 - b. Le petit frère accepte la proposition.
3. X¹⁴ Comme ils ne gagnaient pas suffisamment, le grand frère se débarrasse de l'autre en le jetant dans l'eau :
 - le cadet se sauve en sortant de l'eau.
4. Z⁵ L'aveugle monte dans un arbre pour se protéger et entend involontairement trois bêtes révéler leurs secrets :
 - a. L'ours sait comment guérir le prince.
 - b. Le lion sait comment guérir la cécité du roi.
 - c. Le loup sait comment faire revenir l'eau dans le village.
5. E⁶ Profitant de ces informations, le cadet recouvre la vue tout d'abord, ensuite il guérit le fils du roi, le roi aveugle et fait revenir l'eau au village :
 - pour offrir son aide, l'enfant demande et reçoit des récompenses en argent.
6. Il rencontre son grand frère par hasard.
7. Pu Pour être pardonné, le grand frère va à l'endroit où il avait abandonné l'autre et monte dans le même arbre :
 - il est dévoré par les trois bêtes qui croient que c'est lui qui avait volé leurs secrets.
8. N Le héros épouse la fille du roi.

Conte 2 : *Le corps-sans-âme*

1. i Un homme et une femme pauvres n'avaient pas les moyens de faire instruire leur fils.
2. x⁵ À l'âge de dix-sept ans, le fils décide de quitter la maison des parents à cause de la pauvreté.
3. Z¹ Avant le départ, le père donne à son fils un canif en argent.
4. ↑ Le jeune homme part.
5. D⁶ Dans la forêt, il rencontre un lion, un aigle et une chenille en train de se battre pour un cheval mort.
6. H⁶ Le jeune homme les aide à se partager entre eux l'animal mort.
7. Z¹ Chacune des trois bêtes lui offre un objet magique :

- a. Le lion lui donne un poil blanc qui l'aidera à se transformer en lion.
 - b. L'aigle lui donne une plume blanche qui l'aidera à se transformer en aigle.
 - c. La chenille lui donne une patte qui l'aidera à se transformer en chenille.
8. Continuant son chemin, le jeune homme rencontre une bande de voleurs qui veulent le tuer.
 9. Il sauve sa vie en se servant des objets magiques :
 - a. D'abord, il devient une chenille et se cache sous la racine d'un arbre.
 - b. Ensuite, il devient un lion et fait peur aux brigands.
 10. R¹ Se changeant en aigle, le jeune homme arrive au royaume du Corps-sans-âme.
 11. k¹ Il s'engage chez une femme pour garder ses moutons : celle-ci lui interdit de mener le troupeau sur le domaine du Corps-sans-âme.
 12. q Cependant le jeune homme y mène les moutons car l'herbe y est plus grasse.
 13. Le Corps-sans-âme, sous la forme d'un lion, invite le garçon à s'essayer à la lutte : –ce dernier demande un répit qui est accepté.
 14. L¹ En lutte, le Corps-sans-âme est blessé et demande un répit de trois jours pour prendre sa revanche : –le jeune homme accepte.
 15. X¹ Y⁴ Transformé en aigle, le héros arrive au château du Corps-sans-âme où il trouve une princesse gardée prisonnière.
 16. Z⁹ Celle-ci interroge le Corps-sans-âme sur la source de son immortalité et le communique au jeune homme.
 17. L¹ Les deux s'affrontent de nouveau, transformés en lions : –le Corps-sans-âme est blessé pour la deuxième fois.
 18. V¹ Le héros tue le Corps-sans-âme.
 19. E⁴ La princesse est délivrée.
 20. E⁶ Le jeune homme se fait payer par la vieille femme qui entre en possession des terres du Corps-sans-âme.
 21. ↓ Le héros et la princesse arrivent chez le roi.
 22. N Le héros se marie avec la princesse.

Conte 3 : *Le dragon de feu*

1. i C'était un roi et sa femme.
2. k¹ Les deux époux se promettent que, au cas où l'un d'entre eux mourra, l'autre ne se remariera pas.
3. q Resté veuf, le roi va chasser dans les bois, malgré l'avertissement du fils.

4. h Il y rencontre une magicienne qui l'oblige à l'épouser, en le menaçant de le tuer.
5. X La belle-mère persécute le fils du roi en l'envoyant garder les vaches.
6. Z⁹ Un petit bœuf magique fournit au garçon les moyens pour se chauffer et se nourrir.
7. V⁵ E⁴ Jalouse, la belle-mère veut tuer le petit bœuf et le manger, mais celui-ci la tue.
8. ↑ Le petit bœuf et Petit-Jean, le garçon, s'enfuient.
9. Le petit bœuf se bat avec d'autres bœufs :
 - a. Arrivés à un jardin aux fruits défendus, le petit bœuf tue trois autres bœufs.
 - b. Arrivés à un autre jardin aux fruits défendus, le petit bœuf se fait tuer par trois autres bœufs.
10. D H Z Suivant le conseil du petit bœuf, Petit-Jean l'écorche et prend sa peau qui peut le rendre le plus fort sur la terre.
11. k¹ Engagé par le roi pour garder ses cochons, on avertit Petit-Jean de ne pas entrer sur les terrains des géants.
12. q Il ne tient pas compte de l'avertissement et fait passer les cochons sur les domaines des géants.
13. Le héros affronte et vainc trois géants puissants :
 - L¹ a. Il se bat avec les deux premiers
 - V¹ b. et les tue.
 - L² c. Après avoir essayé en vain de l'éliminer par des moyens perfides, le troisième géant propose à Petit-Jean de s'essayer en mangeant le plus de bouillie possible.
 - V² d. Le héros trompe le géant qui, naïf, se tue lui-même.
14. Z⁵ Dans l'écurie du géant, Petit-Jean trouve un sifflet magique qui accomplit tous les ordres.
15. ↓ Il retourne au château du roi.
16. X¹⁷ Y⁴ Ici, le héros apprend que la fille de celui-ci va être dévorée par le dragon de feu.
17. ↑ Avec la jument magique que le sifflet lui procure, il part sauver la princesse.
18. L¹ Le héros affronte le dragon de feu :
 - a. La jument boit la moitié de la mer et la verse sur le dragon de feu.
 - b. Ce dernier demande un répit pour refaire ses forces : le héros accepte.
19. Après cette première confrontation, Petit-Jean retourne chez le roi.
20. Le roi refuse d'admettre que c'est Petit-Jean, son porcher, l'homme qui s'est battu avec le dragon.
21. Avec une autre jument magique et les trois chiens magiques que le sifflet lui procure, le héros part de nouveau pour affronter le dragon.
22. V¹ E⁴ Le lendemain, les chiens de Petit-Jean déchirent le dragon.

23. M¹ Le héros est blessé par un vieux Français pendant qu'il sautait par-dessus l'armée du roi.
24. ↓ Le héros retourne chez le roi.
25. I Le héros est reconnu car il fait la preuve que c'est lui qui a combattu le dragon.
26. N**Petit-Jean se marie avec la princesse.

Conte 4 : *Ti-Jean et le cheval blanc*

1. i Un veuf, père de Ti-Jean, veut se remarier.
- 2.x⁶ W ↑Ti-Jean quitte la maison du père à cause des persécutions du père.
3. R² Il arrive chez une magicienne qui l'engage pour s'occuper de deux chevaux : un cheval noir, qu'il devra bien soigner, et un vieux cheval blanc, qu'il devra maltraiter.
4. k¹ La vieille femme part pour huit jours et interdit à Ti-Jean d'entrer dans un cabinet de son château.
5. q Ti-Jean y entre tout de même, y trouve une fontaine d'or où il met un doigt.
6. k¹ La magicienne découvre son doigt doré, ne le punit pas, mais le menace de le tuer s'il retourne dans la chambre interdite.
- 7.D⁵ H⁵ z⁹Le cheval blanc dit à Ti-Jean de le soigner bien et lui promet de l'aider plus tard.
8. q Ti-Jean retourne à la chambre interdite et se met la tête dans la fontaine d'or : ses cheveux deviennent dorés, mais ils les cachent sous une peau de mouton.
9. Pour que la magicienne ne tue pas Ti-Jean, le cheval blanc lui conseille de s'enfuir ensemble et d'emporter trois objets : l'étrille, la bride et la bouteille.
10. P Furieuse, la magicienne prend le cheval noir et les poursuit.
11. S² Ti-Jean échappe à la poursuite :
 a. Il jette l'étrille, mais la magicienne dépasse l'obstacle.
 b. Il jette la bride et la magicienne se débrouille de nouveau.
 c. Il jette la bouteille et, cette fois-ci, la magicienne ne peut plus avancer.
12. Ti-Jean se fait engager comme jardinier.
13. La plus jeune fille du roi découvre le secret des cheveux d'or de jeune homme, mais ne le divulgue pas.
14. X¹⁹ La guerre éclate.
15. L¹ Suivant le conseil du cheval blanc, Ti-Jean participe aux confrontations.

16. V¹ Grâce à Ti-Jean et à son cheval blanc, le roi vainc son ennemi trois fois.
17. Le roi veut apprendre l'identité du beau prince mais échoue :
–il refuse deux fois de croire sa plus petite fille qui lui dit que le héros est justement le jardinier teigneux.
18. M¹ Après la troisième confrontation, le roi jette sa lance qui se casse dans la cuisse de Ti-Jean.
19. Le roi annonce qu'il donnera sa fille en mariage à celui qui lui apportera le bout de la lance cassée, mais personne ne réussit à prouver qu'il était le héros qui avait gagné la victoire.
20. Habillé d'une tenue princière, Ti-Jean passe deux fois près du château, mais on ne réussit pas à le saisir.
21. I Habillé en jardinier, Ti-Jean montre au roi le bout de lance cassée.
22. N**Le héros se marie avec la fille du roi qui lui remet sa couronne.
23. Tr¹ Le cheval blanc demande à Ti-Jean de le fendre en deux :
–il en sort un prince que la magicienne avait transformé en cheval.

Conte 5 : *Ti-Jean, les chevaux et la Bête-à-sept-têtes*

1. i Un habitant vit à l'aise avec ses trois fils.
2. Comme dans les granges le foin baissait inexplicablement, les garçons se mettent à l'affût pour trouver le voleur.
- 3.D⁵ H⁵ z⁹Les grands frères prennent peur et reviennent avant la nuit, en revanche, Ti-Jean découvre que les voleurs sont trois chevaux qui lui promettent de le servir s'il les laisse manger.
4. Ti-Jean met à l'essai ses objets magiques :
–il appelle d'abord le cheval blanc, ensuite le cheval noir qui le promènent de ville en ville.
- 5.X¹⁷ Y⁴Ti-Jean entend dire que la Bête-à-sept-têtes réclame une fille du roi :
–il appelle le cheval roux pour l'avertir qu'il veut aller se battre contre la Bête-à-sept-têtes.
6. L¹ Ti-Jean se bat avec la Bête-à-sept-têtes :
 - a. Le premier jour, il se sert du cheval blanc, coupe deux têtes à la bête qui demande quartier ; Ti-Jean accepte.
 - b. Le lendemain, il se sert du cheval noir, coupe encore deux têtes à la bête qui demande quartier de nouveau ; Ti-Jean accepte.
 - c. Le troisième jour, il se sert du cheval roux, coupe deux têtes à la bête qui demande quartier ; Ti-Jean n'accepte plus.
7. V¹ E⁴ Le jeune homme tue la Bête-à-sept-têtes en lui coupant toutes les têtes.
8. M² Le héros coupe les sept langues de la bête, prend les bijoux de la princesse sauvée et

met tout cela dans un mouchoir.

9. Repoussant la princesse, Ti-Jean s'en va vivre avec un vieux pêcheur et sa vieille.
10. F Un charbonnier trouve la princesse et propose de la ramener à son père à condition qu'elle dise au roi que c'est le charbonnier qui l'a sauvée.
11. T Le roi met à l'épreuve le charbonnier.
12. A_{neg} Trois fois, celui-ci se montre impuissant à enfiler l'anneau de son épée, alors que Ti-Jean s'en saisit si vite qu'on ne le voit pas.
13. M¹ La troisième fois, l'un des soldats du roi casse son épée en essayant d'arrêter le cavalier invisible.
14. Le roi envoie ses médecins de porte en porte pour chercher la personne blessée par l'épée : ceux-ci trouvent T-Jean.
15. I Dv Au grand souper organisé par le roi, on commence à raconter des histoires :
 - a. Le charbonnier raconte comment il aurait délivré la princesse et montre, comme preuve, les sept têtes de la bête.
 - b. Ti-Jean raconte, à son tour, comment il a sauvé la princesse ; il en donne en preuve les sept langues de la bête et les bijoux.
16. Pu Le charbonnier est châtié : il est brûlé vif.
17. N** Ti-Jean épouse la princesse.

Conte 6 : Ti-Jean et la chatte blanche

1. i Un roi a trois fils.
2. x⁶ Il veut transmettre la couronne à l'un d'entre eux.
3. T L² Le roi soumet ses fils à une première épreuve : il les envoie chercher le plus beau cheval.
4. ↑ Arrivés à la fourche des trois chemins, les frères se séparent.
5. Z² Ti-Jean, le cadet, arrive à une petite cabane couverte de paille :
–ici, une chatte blanche transformée en princesse lui fait prendre dans son écurie un crapaud qui deviendra le plus beau cheval de la terre.
6. ↓ Les trois frères retournent au château du roi.
7. A Quand ils voient Ti-Jean arriver avec son crapaud, les autres frères se moquent de lui.
8. V² Le crapaud transformé en cheval, le roi déclare Ti-Jean victorieux.
9. T L² La deuxième épreuve : le roi envoie ses fils chercher la plus belle toile d'habitant.
10. ↑ Arrivés à la fourche des trois chemins, les frères se séparent.

11. Z² Ti-Jean arrive à la petite cabane couverte de paille :
–la chatte lui fait prendre dans sa commode une noix qui se transformera en la plus belle toile.
12. ↓ Les trois frères retournent au château du roi.
13. A Ti-Jean garde le secret de son objet magique et ses frères le jugent d'une manière erronée.
14. V² La noix transformée en toile, le roi décide que Ti-Jean a gagné de nouveau.
15. T L² La troisième et dernière épreuve : le roi envoie ses fils chercher la plus belle femme.
16. ↑ Chacun des frères reprend son chemin.
17. Z⁹ Ti-Jean arrive au petit château de paille :
–la princesse métamorphosée en chatte est d'accord de l'accompagner au château du roi.
18. ↓ Les trois frères retournent au château du roi.
19. A Quand ils voient la chatte blanche et la carrosse tirée par les crapauds, les deux autres frères se moquent de Ti-Jean.
20. Mariage des deux frères avec les filles qu'ils avaient ramenées au château.
21. V² La chatte transformée en princesse, le roi donne sa couronne à Ti-Jean.
22. N** Ti-Jean épouse la princesse.

Conte 7 : *Ti-Jean et la princesse des sept-montagnes-vertes*

1. i X¹ Une princesse est la prisonnière d'une méchante fée.
2. Y⁴ Ti-Jean voit la princesse à la fenêtre, mais celle-ci lui dit qu'il est impossible de la sauver.
3. Z⁹ Le héros rencontre une fée qui lui apprend comment délivrer la princesse.
4. E¹⁰ Ti-Jean enferme la méchante fée chez elle et délivre la princesse.
5. n¹ Le roi remet à plus tard le mariage : Ti-Jean deviendra l'époux de la princesse après un an et un jour.
6. La vieille fée, la bienfaitrice du jeune homme, arrange des rencontres entre celui-ci et la princesse.
7. x¹ Sur l'ordre du roi, la servante donne une dose à Ti-Jean qui s'endort :
–celui-ci va rater ainsi deux rencontres avec la princesse, dont la dernière, et il ne pourra plus la revoir.
8. M² Avant de partir pour les Sept-montagnes-vertes, la princesse laisse en souvenir au héros endormi sa tabatière et son mouchoir où son nom est brodé en or.

9. Z⁹ La vieille fée offre son aide à Ti-Jean pour pouvoir retrouver la princesse en l'envoyant chez ses sœurs ; ainsi Ti-Jean apprend où se trouvent la princesse et les Sept-montagnes-vertes :
 - a. La première fée convoque les animaux de la forêt, mais aucun n'avait vu la princesse.
 - b. La deuxième fée convoque les oiseaux des bois, mais aucun n'en sait rien non plus.
 - c. La troisième fée convoque tous les oiseaux et un vieil aigle sait où se trouve la princesse.
10. Z⁹ R¹ L'aigle conduit Ti-Jean au château des Sept-montagnes-vertes :
–pour cela, Ti-Jean le nourrit d'un quartier de bœuf et d'un morceau de sa propre chair.
11. I Engagé comme premier cuisinier pour les noces de la princesse, il sort le mouchoir qu'elle lui avait donné et lui montre la tabatière aussi.
12. Tr³ La princesse donne à Ti-Jean un habit de prince et l'invite à s'asseoir à table à sa droite.
13. Elle raconte aux invités une parabole :
–doit-elle garder la vieille clé qui lui avait rendu un grand service ou s'acheter une nouvelle clé ?
14. N** Comme tout le monde lui dit que garder la vieille clé est la meilleure variante, elle se marie avec Ti-Jean.

Conte 8 : Les paroles de fleurs, d'or et d'argent

1. i Un roi qui avait une belle fille épouse en secondes noces une veuve qui avait une fille du même âge.
2. x³ Y² Pour lui faire du mal, la belle-mère envoie la fille du roi chez les fées, pour en rapporter de l'eau qui rajeunit.
3. ↑ Cendrillon part.
4. D¹ La fille rencontre une magicienne qui lui dit de lui chercher des poux dans la tête.
5. H¹ Comme la fée lui demande ce qu'elle y trouve, la fille répond qu'elle voit des grains d'or et d'argent.
6. Z¹ En récompense, la fée fait sortir de la bouche de celle-ci de l'or, de l'argent et des fleurs.
7. ↓ Retour de la fille chez soi.
8. x³ Y² Jalouse, la belle-mère envoie sa fille chez les fées pour lui en rapporter de l'eau qui rajeunit.
9. ↑ La fille part.
10. D¹ La fille rencontre elle aussi la magicienne qui lui dit de chercher dans sa tête.

11. H¹ Quand la fée lui demande ce qu'elle y trouve, la fille répond qu'elle y voit des poux et des landes.
12. Z_{contr} La fée la punit en lui faisant sortir des crapauds et des couleuvres de sa bouche.
13. ↓ La fille revient chez sa mère.
14. n¹ Le fils d'un roi rencontre Cendrillon et, ébloui par sa beauté et par son don de répandre des fleurs, de l'or et de l'argent, lui promet de l'épouser.
15. F La belle-mère met un voile sur le visage de sa propre fille et la donne au fils du roi.
16. Dv Celui-ci découvre la tromperie et ramène la fille chez sa mère.
17. N Il retrouve Cendrillon et les deux se marient.

Conte 9 : Cendrillon

1. i Mort de la mère de Cendrillon et mariage du père avec une femme méchante.
2. k La belle-mère et ses filles persécutent Cendrillon et lui interdisent d'aller au bal.
3. D² Une fée apparait et demande à Cendrillon pourquoi elle pleure :
H² - celle-ci lui avoue qu'elle aurait aimé aller au bal, comme ses sœurs.
4. Z¹ Tr³ La fée lui donne un beau carrosse et de beaux vêtements.
5. q ↑ Cendrillon va au bal où sa beauté est vue et admirée de tous.
6. ↓ À minuit, Cendrillon revient à la maison.
7. k La belle-mère et ses filles interdisent de nouveau à Cendrillon d'aller au bal.
8. D² La fée demande à Cendrillon pourquoi elle est triste :
H² - celle-ci répond de nouveau qu'elle aurait aimé aller au bal.
9. Z¹ Tr³ La fée lui donne un beau carrosse et des vêtements encore plus beaux que la veille.
10. ↑ Cendrillon va au bal chez le roi où sa beauté est admirée de tous.
11. M La fille perd son soulier pendant qu'elle quitte le bal à la hâte.
12. ↓ Elle revient à la maison.
13. I Le prince fait des recherches et découvre Cendrillon qu'il reconnaît comme la propriétaire du soulier.
14. N Cendrillon épouse le prince.

Conte 10 : Les quatre vents

1. i Un roi a trois fils.
2. Il donne à ses trois fils leur héritage :
- les deux plus vieux reçoivent chacun trois cents piastres et Ti-Jean, le plus jeune, reçoit la chaloupe de son père.
3. Avec sa chaloupe, le jeune homme prend beaucoup de poissons mais, le lendemain, il se perd au large de la mer.
4. Le capitaine d'un gros bâtiment le trouve par hasard et le prend à bord.
5. S'arrêtant pour prendre de l'eau douce, les matelots oublient Ti-Jean sur le continent.
6. Le jeune homme pêche une belle brochetée de truites et, arrivant à un château, la vend à une princesse.
7. La princesse et son père envoient Ti-Jean à l'école pour se faire instruire.
8. x⁵ ↑ Emmenant avec lui les deux fils du roi, le héros part à la découverte de mines d'or et d'argent.
9. E Ti-Jean renvoie les fils au château du roi avec les charges d'or et d'argent, mais il continue son chemin et veut aller à la découverte.
10. X¹ Y⁴ Il arrive à un château où une princesse est la prisonnière de quatre géants : le Vent-de-Suroi, le Vent-de-Nord, le Vent-de-Nord et de Vent-du-Su.
11. L V Les vents veulent le manger, mais Ti-Jean sauve sa vie en donnant à chacun un quart de lard et un quart de biscuit.
12. Z⁹ Le héros rencontre une vieille magicienne qui lui apprend comment vaincre les géants.
13. V⁵ Il tue les géants en leur coupant le cou pendant qu'ils dorment.
14. Z⁹ X¹¹ E⁸ Suivant le conseil de la magicienne, Ti-Jean démetamorphose des chicots de sapin :
- ceux-ci redeviennent autant de bâtiments avec matelots et capitaines.
15. E⁴ Ti-Jean délivre la princesse gardée par les quatre vents.
16. X¹⁰ Un des capitaines délivrés endort le héros et le jette à la mer.
17. E Après avoir voyagé dans le ventre d'une baleine, Ti-Jean s'en échappe et arrive sur une île.
18. Tr² En une nuit, il construit un château de cristal près du château du père de la princesse délivrée.
19. I Racontant ses péripéties au roi, celui-ci reconnaît qu'il avait sauvé sa fille et veut la lui donner comme épouse.

20. N^{neg} Ti-Jean refuse la proposition de mariage.
21. Pu^{neg} Il refuse aussi de punir le capitaine qui avait voulu le tuer.
22. ↓ Le héros revient au château de la princesse à laquelle il avait vendu sa brochetée de truites.
21. N Ti-Jean épouse la princesse.

Conte 11 : *Le prince de l'épée-verte*

1. i x⁵ C'étaient deux enfants orphelins, un garçon et une fille.
2. D¹⁰ H Z¹ Parti pour acheter des vêtements, le garçon rencontre un géant :
–celui-ci lui demande ses pelleteries et lui donne, en échange, ses deux chiens.
3. E⁶ Les enfants mettent à l'épreuve les chiens qui accomplissent leurs tâches :
a. Ils leurs demandent de leur apporter des vêtements.
b. de la viande et du pain blanc
c. et de l'argent.
4. R² Le garçon quitte la maison isolée des bois pour aller trouver du monde.
5. Arrivé dans la ville, il est bien accueilli et il s'achète une belle maison.
6. j¹ g¹ Une pauvre femme avec sa fille malingre (qu'elle appelle « fantôme ») demande la charité aux deux frères :
–ceux-ci l'invitent à rester dans leur maison pour faire le ménage.
7. x¹ ↑ Un jour, le garçon part pour trouver une femme pour lui et un bel homme pour sa sœur.
8. n¹ Devenu le prince de l'Épée-verte, il arrive chez un jeune roi et obtient la main de la sœur de celle-ci.
9. Il retourne chez lui pour ramener sa sœur au château du jeune roi qui veut l'épouser.
10. X¹¹ La servante attache un collier au cou de la fille qui se transforme en poisson de mer ; en même temps, le prince de l'Épée-verte devient sec et immobile, ne pouvant plus parler ou bouger.
11. F La servante lui présente le fantôme comme étant la princesse de l'Épée-verte.
12. Pour respecter sa promesse, le jeune roi épouse le fantôme.
13. La servante veut éliminer le prince de l'Épée-verte pour que son secret ne soit pas découvert :
a. Elle coupe le pommier aux pommes d'or du jardin du roi et dit que c'est le prince qui avait fait le mauvais coup, mais le jeune roi refuse de le punir.
b. Elle tue l'enfant adopté du roi et dit que c'est le prince qui l'avait fait : cette fois-ci, le roi décide de le faire mourir lentement en le plaçant sur une plate-forme au bord de la mer.

14. Un jour de tempête, un habitant entend la princesse transformée en poisson parler à son frère :
–elle lui dit comment quelqu'un pourrait les délivrer.
15. L'habitant va chez le roi et lui transmet ce qu'il a entendu.
16. E⁸ Convaincu par une deuxième apparition de la princesse poisson, le roi envoie l'habitant délivrer les deux frères qui, ainsi, redeviennent eux-mêmes.
17. Dv La princesse raconte comment la vieille femme les a métamorphosés tous les deux.
18. Pu Le roi fait punir la vieille et son fantôme.
19. N Les deux couples se marient.

Conte 12 : Antoine et Joséphine

1. i Deux vieux parents très pauvres ont deux enfants, Antoine et Joséphine.
2. X⁹ Y⁵ Malgré l'opposition de la mère, le père écarte les enfants, en les envoyant vivre dans la forêt.
3. R² Ils vivent dans les bois pendant sept ans, après quoi ils arrivent à la maison de trois géants.
4. Les enfants se font découvrir par les géants :
 - a. D'abord, Antoine mouche un géant avec une flèche.
 - b. Ensuite, il mouche une chandelle avec une flèche.
5. X¹ Y⁴ Le voyant si habile avec son arc, les géants informent Antoine sur la princesse gardée prisonnière par la chienne qui a une lune dans le front.
6. j³ Ils comptent tuer Antoine après la délivrance de la princesse pour l'épouser :
Z⁹ –ainsi ils disent à celui-ci comment faire pour la sauver.
7. V⁵ E⁴ Entré dans le château, Antoine tue la chienne.
8. M² La princesse étant endormie, le héros prend trois objets qui lui appartiennent : un mouchoir, une tabatière et une bague.
9. Pu Comprenant les intentions perfides des géants, Antoine les trompe et les tue.
10. I Le roi organise une grande fête pour trouver celui qui a délivré la princesse :
–Antoine montre la bague de la princesse et prouve que c'est lui le sauveur.
11. N Le roi respecte sa parole et Antoine épouse la princesse.

Conte 13 : Le conte de Parle

1. i Une veuve a trois garçons : Georges, Charles et Jean surnommé Parle.
2. e³ Les grands frères vont à la guerre, refusant d'emmener avec eux le plus petit de peur

que celui-ci ne leur fasse honte, mais Parle s'engage chez le roi aussi.

3. Jaloux de lui, les frères de Parle décident de l'éliminer :
- ils disent au roi qu'il s'est vanté de faire des choses extraordinaires.
4. T Le héros se défend chaque fois mais accepte d'accomplir les tâches assignés par le roi.
5. Z¹ Pour les tâches, Parle demande au roi des objets auxiliaires : des vêtements de camouflage, des limes, un sac de sel, un chariot en fer trainé par les quatre chevaux, des habits de roi et quinze hommes de troupe ; le roi les lui fournit.
6. A Le héros accomplit les tâches :
 - a. Il apporte au roi les bottes de sept lieues du géant
 - b. la lune du géant
 - c. le violon qui fait danser sept lieues à la ronde
 - d. et, finalement, le géant lui-même.
7. Dv Parle démasque ses frères en disant au roi qu'ils lui avaient menti.
8. Pu Les frères sont punis : le roi les enferme dans des cages de bois et les brûle à petit feu.
9. N Parle épouse la plus jeune fille du roi.

Conte 14 : Parlafine ou Petit Poucet

1. i Un vieux bucheron et sa femme ont sept petits garçons.
2. X⁹ Y⁵ À cause de la pauvreté et malgré l'opposition de la femme, le père mène les enfants dans la forêt et les abandonne :
 - a. La première fois, Parlafine, le cadet, déroule un écheveau de laine et les garçons peuvent ainsi retrouver le chemin chez eux.
 - b. La deuxième fois, le petit garçon émiette un pain pour marquer le chemin, mais les oiseaux le mangent et les enfants restent dans la forêt.
3. R² Parlafine conduit ses frères chez leur tante, la femme d'un géant, qui prend soin d'eux.
4. V⁵ Le héros joue des tours au géant qui veut tuer les enfants et gagne chaque fois :
 - a. Il échange les bonnets bruns pour les bonnets blancs et le géant mange ses propres filles en croyant qu'il mange les garçons.
 - b. Il ment à sa tante qui lui remet la bourse du géant.
 - c. Pris par le géant pendant qu'il voulait voler son violon de sept lieues, Parlafine trompe sa tante, lui coupe la tête et s'échappe.
 - d. Finalement, il tue le géant en enfermant sa tête dans une boîte.
5. n⁰ Le héros emmène ses parents sur les domaines du géant et la famille réunie y vit jusqu'à la fin de leurs jours.

Conte 15 : Petit-Jean-petit-bois

1. i Une veuve a un garçon appelé Petit-Jean-petit-bois.

2. x⁵ Celui-ci quitte la maison de sa mère pour gagner sa vie :
 - a. À sept ans, il essaye ses forces en tordant un merisier, mais il ne réussit pas.
 - b. À quatorze ans, il tord le merisier et décide qu'il est assez fort pour partir.
3. ↑ Petit-Jean part.
4. Pour l'engager, le roi soumet le jeune homme à une épreuve : battre le fléau dans la grange.
5. T Le roi l'engage mais, bientôt, il devient effrayé par la force du garçon et décide de l'éliminer :
 - a. D'abord, il l'envoie au moulin du diable
 - b. puis à la guerre, pour lui chercher le coffre-fort gardé par les soldats,
 - c. il l'envoie aussi lui chercher le trésor enterré au fond d'un puits
 - d. et, enfin, il lui fait jeter dessus une grosse moulange pour le tuer.
6. A Le héros accomplit les trois tâches et reste sain et sauf :
 - a. Il fait moudre le grain au moulin du diable,
 - b. rapporte le coffre-fort gardé par les soldats et
 - c. le trésor enterré,
 - d. et il écarte la grosse moulange comme si elle était un collier pendu à son cou.
7. N*_{neg} Le roi propose à Petit-Jean de lui donner la moitié de son château et de son royaume :
 - le garçon refuse l'offre du roi.
8. n⁰, ↓ Prenant le coffre-fort, il retourne chez soi pour offrir à sa mère une vie aisée.

Conte 16 : *La petite Capuche-bleue*

1. i C'était un personnage appelé Petit-Jean.
2. Il rencontre Brise-bois et Brise-montagnes et les emmène avec lui.
3. X Ils s'installent dans une cabane où ils affrontent, tour à tour, la Capuche-bleue qui vient éteindre leur feu :
 - a. Celle-ci vainc tout d'abord Brise-bois
 - b. ensuite Brise-montagnes,
 - c. Petit-Jean la coupe en quatre mais elle s'échappe.
4. ↑ Brise-bois, Brise-montagnes et Petit-Jean s'en vont la chercher.
5. R² Ils arrivent à un pays souterrain :
 - a. Brise-bois et
 - b. Brise-montagnes ont peur d'y descendre.
 - c. Petit-Jean y descend.
6. X¹ Y⁴ Petit-Jean rencontre trois princesses gardées prisonnières par trois géants.
7. Z⁹ Celles-ci lui fournissent des renseignements.
8. L¹ Le héros s'en sert et affronte de nouveau la Capuche-bleue.
9. V¹ Cette fois, il la détruit, en la mettant en charpie.

10. V⁵ Petit-Jean tue aussi les trois géants pendant le sommeil.
11. M² Il prend ensuite leur violon et leur lune.
12. E⁴ Les princesses sont délivrées.
13. X¹ Les compagnons de Petit-Jean ramènent les princesses à la surface, mais laissent leur sauveur dans le souterrain.
14. Z⁹ ↓ Petit-Jean est ramené en haut du souterrain par un aigle.
15. F Brise-montagnes et Brise-bois se préparent à épouser les filles du roi qu'ils déclarent avoir sauvées.
16. I Arrivé au château du roi, Petit-Jean montre le soleil et le violon des géants :
–il est reconnu comme le sauveur des princesses.
- 17.Dv Pu Le héros tue Brise-bois et Brise-montagnes.
18. N Petit-Jean épouse la fille du roi.

Conte 17 : Les deux magiciens

1. i Un roi a un fils qu'il veut faire instruire.
2. Z¹ Un vieux magicien instruit le garçon sur le bien et sur le mal.
3. De retour chez son père, le jeune homme se métamorphose en cheval et demande à son père d'aller le vendre à la ville.
4. Le premier jour, le cheval se transforme en prince et échappe à son acheteur.
5. X¹⁵ Le lendemain, l'acheteur est le vieux magicien et le cheval ne peut plus s'échapper.
6. k² Le magicien part de chez soi et interdit à ses servantes de ne pas donner à boire et à manger au cheval.
7. q Les servantes ont pitié du cheval, l'emmènent à la rivière et enlèvent sa bride et sa selle :
–le cheval s'échappe.
8. P S⁶ Parce que le magicien le poursuit, le cheval connaît des métamorphoses :
a. D'abord, en carpe
b. ensuite, en diamant.
9. Z⁹ Une princesse trouve le diamant jaune et sauve ainsi la vie du prince.
10. P S⁶ Le prince connaît une autre série de métamorphoses :
a. En pomme
V⁵ b. et, ensuite, en un renard qui mange le magicien transformé en coq ; le prince élimine ainsi le magicien.

11. N Le prince épouse la princesse.
12. ↓ Le prince retourne au château du père.

Conte 18 : *Ti-Jean commerçant*

Premier conte

1. i Deux parents pauvres ont un fils appelé Ti-Jean.
2. x⁵ W ↑ Un jour, celui-ci décide de quitter la maison des parents pour aller gagner sa vie.
3. Z¹ Il rencontre une vieille magicienne qui lui fournit un gourdin magique pour s'en servir au besoin.
4. Z⁹ Suivant le conseil de la magicienne, Ti-Jean retourne chez ses parents et décide de devenir commerçant.
5. Il quitte de nouveau la maison des parents en prenant leur petit cochon pour aller le vendre.
6. X⁵ Trois Gascons voleurs trompent Ti-Jean :
–ils prennent son cochon sans le lui payer.
7. L¹ Ti-Jean ordonne à son gourdin de jouer.
8. V¹ E⁴ Meurtris, les voleurs payent leur dette au jeune homme.
9. Z¹ La magicienne lui conseille de retourner chez les Gascons déguisé en médecin, ensuite en prêtre.
10. E⁴ Suivant ce conseil, Ti-Jean menace les voleurs de son gourdin et se fait payer encore deux fois pour son petit cochon.
11. ↓ Le héros retourne chez ses parents.

Deuxième conte

1. x⁵ ↑ Ti-Jean quitte la maison des parents en prenant une vache pour la vendre ou l'échanger.
2. Il échange la vache pour un âne.
3. Z⁹ La vieille magicienne lui conseille d'aller chez le voleur pour lui demander son âne qui crotte l'or et l'argent.
4. X⁵ Le voleur prend l'âne de Ti-Jean en prétendant que c'est son âne à lui.
5. L¹ Ti-Jean ordonne à son gourdin de jouer.
6. V¹ E⁴ Meurtri, le voleur lui permet de récupérer son âne :
–Ti-Jean prend l'âne magique.

7. X¹² Sur le chemin de retour, un commerçant échange l'âne de Ti-Jean pour son propre âne.
8. ↓ Arrivé chez ses parents, Ti-Jean constate que son âne ne crotte pas l'or et l'argent.
9. ↑ L¹ De retour chez le commerçant, Ti-Jean fait jouer son gourdin.
- 10.V¹ E⁴ Il récupère ainsi l'âne qui crotte l'or et l'argent.
11. ↓ Ti-Jean retourne chez ses parents et tous les trois vivent une vie heureuse.

Conte 19 : L'âne, la serviette et le bâton

1. i C'étaient une vieille et un vieux très pauvres.
2. x⁵ La méchante femme envoie son mari quêter partout.
- 3.↑ Z¹ E⁶ L'homme rencontre une fée qui lui donne un âne qui crotte de l'or et de l'argent.
4. X¹² Sur le chemin de retour, il s'arrête à une maison pour passer la nuit :
–ici, on remplace son âne magique par un autre.
5. ↓ Arrivé chez soi, il constate qu'on l'avait volé.
6. x⁵ ↑ L'homme est puni par sa femme qui l'envoie de nouveau quêter partout.
7. Z¹ E⁶ Le vieux rencontre de nouveau la fée :
–celle-ci lui donne une serviette qui donne à boire et à manger.
8. X¹² Il s'arrête à la même maison pour dormir :
–là, on lui vole la serviette magique.
9. ↓ Rendu chez soi, il se rend compte que la serviette n'est pas la même.
10. x⁵ ↑ L'homme est battu et chassé par sa femme pour la troisième fois.
11. Z¹ Le vieux rencontre la fée pour la troisième fois ;
–elle lui donne un bâton qui fesse.
9. L Arrivé au même endroit pour dormir, on veut essayer le pouvoir du bâton, mais celui-ci frappe.
- 10.V E⁴ Le vieux peut récupérer ainsi l'âne et la serviette qu'on lui avait volés.
11. ↓ De retour chez soi, la vieille est bien contente de ce que son mari lui a apporté.

Bibliographie

Corpus

The Journal of American Folklore, vol. 29, n° 111 (Jan. – Mar., 1916), « Contes populaires canadiens », préface et introduction par Charles-Marius Barbeau. Les contes merveilleux analysés dans notre mémoire sont numérotés de 1 à 19.

Les contes de Perrault dans tous leurs états et les variantes du folklore et de la littérature, édition établie et présentée par Annie Collognat et Marie-Charlotte Delmas, Paris, Omnibus, 2007. Les deux contes littéraires analysés dans le quatrième chapitre de notre mémoire sont : « Les fées » de Charles Perrault, version parue dans *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, Claude Barbin, Paris, 1697 (p. 637-641 chez Omnibus); « La veuve et ses deux filles » de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, conte publié dans le *Magasin des enfants*, Londres, 1756 et Paris, Librairie Pittoresque de la Jeunesse, 1847, (p. 679-684 chez Omnibus).

Études sur le conte

AARNE, Antti et THOMPSON, Stith, *The Types of the Folktales: a Classification and Bibliography*, 1928, 279 p. Première classification d'Aarne, traduite en anglais et développée par Thompson : Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1961.

ALVAREZ PEREYRE, Frank, « Règles du contage et stratégies de la parole », *Ethnologie française*, tome 5, numéro unique, 1975, p. 81-90.

BELMONT, Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.

BERNIER, Hélène, *La fille aux mains coupées (conte-type 706)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1971.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont, 1976.

BOAS, Franz, « The Development of Folk-Tales and Myths », *Race, Language and Culture*, New York, 1940, p. 397-406.

BOIVIN, Aurélien, *Le conte littéraire québécois au XIX^e siècle ; essai de bibliographie critique et analytique*, Montréal, Fides, 1975.

BRU, Charles, *Le conte improvisé : méthodes et techniques pour être un conteur écouté*, 2^e éd. revue et augmentée, Bruxelles, De Boeck, 1997.

BUTOR, Michel, « La balance des fées », *Cahiers du Sud*, n° 324, 1954, p. 183-195.

---, *Permanence et métamorphoses du conte populaire*, Paris, Publications orientalistes de France, 1975.

CARPENTIER, Paul, « Coup d'œil sur les écoles de pensée en folklore québécois », *Mélanges en l'honneur de Luc Lacourcière*, Folklore français d'Amérique, Leméac, 1978.

COYAUD, Maurice, *Littérature orale*, Paris, Société d'études linguistiques et anthropologiques de France, 1977.

---, « La transgression des bienséances dans la littérature orale », *Critique*, n° 394, 1980, p. 325-332.

DE FELICE, Ariane, « Essai sur quelques techniques de l'art verbal traditionnel », *Arts et traditions populaires*, vol. 6, n° 1-2, 1958, p. 41-50.

DELARUE, Paul et TÉNÈZE, Marie Louise, *Le conte populaire français : Catalogue raisonné des versions de France et de pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, Îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Île Maurice, la Réunion*, 4 volumes parus, Paris, Erasme, 1957, Maisonneuve, 1964, 1976 et 1985.

DEMERS, Jeanne, « L'art du conte écrit ou le lecteur complice », *Études françaises*, vol. 9, n° 1, 1972, p. 3-13.

---, *Le Conte. Du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, 2005.

DEMERS, Jeanne, GAUVIN, Lise, « Le conte écrit, une forme savante », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, 1976, p. 3-24.

DEMERS, Jeanne, GAUVIN, Lise, CAMBRON, Micheline, « Quand le conte se constitue en objet(s). Bibliographie analytique et critique », *Littérature*, n° 45, 1982, p. 79-113.

DU BERGER, Jean, « Marius Barbeau : le conte et le conteur », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, 1976, p. 3-24.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

ERNY, Pierre, *Sur les traces du Petit Chaperon rouge : un itinéraire dans la forêt des contes*, Paris, L'Harmattan, 2003.

FRABRE, Daniel, LACROIX, Jacques, *La Tradition orale du conte occitan. Les Pyrénées audoises*, Paris, Presses Universitaires de France, 2 vol., 1973 et 1974.

GARAT, Anne-Marie, *Une faim de loup : lecture du Petit Chaperon rouge*, Arles, Actes sud, 2004.

HOLBEK, Bengt, « Le langage des contes merveilleux », in *Cahiers de littérature orale*, n° 28, 1990, p. 127-162.

JOLLES, André, *Formes simples*, trad. A. M. Buguet, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 173-195.

JUNEAU, Marcel, « L'ethnographie québécoise et canadienne-françaises en regard des visées de la philologie et de la dialectologie », *Mélanges en l'honneur de Luc Lacourcière*, Folklore français d'Amérique, Leméac, 1978, p. 243-262.

JEAN, Georges, *Le pouvoir des contes*, Tournai Casterman, 1981.

LABRIE-BOUTHILLIER, Vivian, « Les expériences sur la transmission orale : d'un modèle individuel à un modèle collectif », *Fabula*, 1977, p. 1-17.

LEMIEUX, Germain, *Les jongleurs du billochet / conteurs et contes franco-ontariens*, Montréal, Bellarmin, 1972.

MASSIE, Jean-Marc, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*, Montréal, Planète rebelle, 2001.

PROPP, Vladimir, *Les racines historiques du conte merveilleux*, traduit du russe par Lise Gruel-Apert, préface de Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt, Gallimard, 1983.

ROHEIM, Geza, *Les portes du rêve*, Paris, Payot, 1952.

SANZ, Michel, *Lire et écrire des contes*, Paris, Bordas, 1992.

SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1981.

TÉNÈZE, Marie-Louise, « À la mémoire de Paul Delarue / Le conte populaire français », *Arts et traditions populaires*, vol. 6, n^{os} 3-4, 1958, p. 289-308.

---, « Le conte populaire français : réflexions sur un itinéraire », *Arts et traditions populaires*, vol. 12, n^o 3, 1964, p. 193-203.

---, « Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte », *Annales, Économie, Société, Civilisation*, n^o 24, 1969, p. 1104-1118.

---, « Du conte merveilleux comme genre », *Arts et traditions populaires*, 1970, vol. 18, n^{os} 1-2-3, p. 11-65.

TASSÉ, Sylvie, *Analyse des signes de la perte et de la nostalgie de la tradition orale dans deux recueils de contes écrits québécois*, Montréal, Université de Montréal, 1996.

XANTHAKOU, Margarita, *Cendrillon et les sœurs cannibales : de la Stakhtobouta maniote (Grèce) à l'approche comparative de l'anthropophagie intraparentale imaginaire*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1988.

Théories et modèles d'analyse de l'histoire événementielle

ADAM, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1984.

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n^o 8, 1966, p. 1-27.

---, « Par où commencer ? », *Poétique*, n^o 1, 1970, p. 3-9.

----, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

----, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 29-54.

BEN-AMOS, Dan, « Catégories analytiques et genres populaires », *Poétique*, n° 19, 1974, p. 265-293.

BOZOKY, Edina, « Roman arthurien et conte populaire : les règles de conduite du héros élu », *Cahiers de Civilisation médiévale*, n° 21, 1978.

BREMOND, Claude, « Le message narratif », *Communications*, n° 4, 1964, p. 4-32.

----, « La logique des possibles narratifs », *Communications*, n° 8, 1966, p. 60-76.

----, « Postérité américaine de Propp », *Communications*, n° 11, 1968, p. 148-164.

----, « Morphology of the French Folktale », *Semiotica*, n° 2, 1970, p. 247-276.

----, « Observations sur la "Grammaire du Décaméron" », *Poétique*, n° 6, 1971, p. 200-222.

----, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

----, « Les bons récompensés et les méchants punis / morphologie du conte merveilleux français », *Sémantique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 96-121.

----, « Postérité soviétique de Propp », *Cahiers de Littérature orale*, n° 2, 1977, p. 25-59.

----, « Le meccano du conte », *Magazine littéraire. Contes et mémoires du peuple*, n° 150, 1979, p. 13-16.

BREMOND, Claude, VERRIER, Jean, « Afanassiev et Propp », *Littérature*, n° 45, 1982, p. 61-78.

BRES, Jacques, *La narrativité*, Louvain, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1994.

CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, New York, Cornell University Press, 1978.

COQUET, Jean-Claude, *Sémiotique littéraire : contribution à l'analyse sémantique des discours*, Paris, Mame, 1973.

COURTÉS, Joseph, « De la description à la spécification du conte populaire », *Ethnologie française*, vol. 2, n°s 1-2, 1972, p. 9-42.

----, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976.

----, *Le conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

----, « La séquence du mariage dans le conte populaire merveilleux français », *Ethnologie française*, vol. 7, n° 2, 1977.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde, « La légende de saint Julien l'Hospitalier : forme simple et forme savante », in Ch. Carlut, *Essais sur Flaubert*, Nizet, 1979, p. 233-251.

DELARUE, Paul, « Les caractères propres du conte populaire français », *Le Mois d'ethnographie française*, 1951, n° 5, p. 43-47.

DUNDES, Alan, «From Ethic to Emic Units in the Structural Study of Folktales», *Journal of American Folklore*, n° 75, 1962, p. 95-105.

----, *The Morphology of the North American Indian Folktales*, Helsinki, Academia scientiarum Fennica, 1964.

ECO, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, 1976.

----, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

----, *Interprétation et surinterprétation*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Paris, PUF, 1996.

EVERAERT-DESMERT, Nicole, *Sémiotique du récit*, Louvain, Cabray, 1981.

FAYOL, Michel, *Le récit et sa construction, une approche de psychologie cognitive*, Neuchâtel et Paris, Delachaux et Niestlé, 1985.

FLUDERNIK, Monica, *Towards a « Natural » Narratology*, London et New York, Routledge, 1996.

FRANCOEUR, Marie, FRANCOEUR, Louis, «Deux contes nord-américains considérés comme actes de langage narratifs», *Études littéraires*, vol. 8, n° 1, 1975, p. 57-80.

GAUDREAU, Romain, « Théorie du récit et sémiotique : apport d'A. J. Greimas et nouvelles propositions », in *Semiotica*, vol. 172, 2008, p. 1-9.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

----, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

----, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

----, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1990.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966 : « Réflexions sur le modèle actantiel », p.172-191 ; « À la recherche des modèles de transformation », p. 192-221.

----, « Éléments pour une interprétation du récit mythique », *Communications*, n° 8, 1966, p. 28-59.

----, *Du sens : essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.

HAMON, Philippe, « Analyse du récit : éléments pour un lexique », *Le Français Moderne*, n° 42, 1974, p. 133-154.

HÉNAULT, Anne, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, vol. 1, 1976 ; vol. 2, 1983.

HENDRICKS, William O., « The Structural Study of Narration: Sample Analyses », *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*, The Hague-Paris, Mouton, 1973, p. 152-174.

HERMAN, David, *Story Logic : problems and possibilities of narrative*, University of Nebraska Press, 2002.

KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman : approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye, Mouton, 1976.

LAFLÈCHE, Guy, *Mallarmé. Grammaire générative des Contes indiens*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1975.

----, *Grammaire narrative*, 2^e éd., Laval, Les cahiers universitaires du Singulier, 2007.

LARIVAILLE, Paul, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, p. 368-388

LARSEN, Svend Erik, « La syntaxe narrative », *Sémiologie littéraire : essais sur la scène textuelle*, traduit du danois par Françoise Arndt, Odense University Press, 1985.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques*, Paris, Plon, 4 vol. : *Le cru et le cuit*, 1964 ; *Du miel aux cendres*, 1966 ; *L'origine des manières de table*, 1968 ; *L'homme nu*, 1971.

----, « The Deduction of the Crane », *Structural Analysis of Oral Tradition*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1971, p. 3-21.

----, «La structure et la forme», *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973, p. 139-173.

MARANDA, Elli-Köngäs, MARANDA, Pierre, « Structural Models in Folklore », *Midwest Folklore*, vol. 12, n° 3, 1962, p. 132-192.

MARANDA, Pierre, « Cendrillon : théories des graphes et des ensembles », *Sémantique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 122-136.

MATHIEU, Michel, « Analyse du récit », *Poétique*, n° 30, 1977, p. 226-259.

MÉLÉTINSKI, Evguéni M., « L'Étude structurale et typologique du conte », in PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1970, p. 201-254.

----, « Problèmes de la morphologie historique du conte populaire », *Semiotica*, n° 2, 1970, p. 128-134.

----, « Principes sémantiques d'un nouvel index des motifs et des sujets », *Cahiers de littérature orale*, n° 2, p. 15-24.

METZ, Christian, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968.

PAVEL, Thomas, *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, Paris, Klincksieck et Université d'Ottawa, 1976.

PRINCE, Gerald, *A Grammar of Stories*, Amsterdam, Mouton, 1973.

----, *Narratology: the Form and Functioning of Narrative*, Amsterdam, Mouton, 1982.

-----, *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska, 1987.

----, *Narrative as Theme*, University of Nebraska, 1992.

POTTIER, Bernard, « Vers une sémantique moderne », *Travaux de linguistique et de littérature*, II, Strasbourg, 1964.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, traduit du russe par Claude Ligny, Gallimard, 1970.

---, *Morphologie du conte* suivi de « Les transformations des contes merveilleux » et de E. Mélétski, « L'étude structurale et typologique du conte », traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Seuil, 1973.

RASTIER, François, *Essais de sémiotique discursive*, Paris, Mame, 1973.

RICHARD, Philippe, LÉVY, Francis, VIRVILLE, Michel de, « Essai de description des contes merveilleux », *Ethnologie française*, vol. 1, n^{os} 3-4, 1971, p. 95-120.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, 3 vol., Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, 1984, 1985.

RYAN, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

---, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001.

SCHNEIDER, Monique, « Le temps du conte », in *La narrativité*, recueil préparé sous la direction de Dorian Tiffeneau, Paris, CNRS, 1980, p. 85-123.

SOURIAU, Étienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

THOMPSON, Stith, « Hypothetical Forms in Folktale Study », *Volksüberlieferung*, Festschrift für Kurt Ranke, Göttingen, 1968, p. 369-372.

TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1965.

---, *Grammaire du Décaméron*, La Haye, Mouton, 1969.

---, « Les transformations narratives », *Poétique*, n^o 3, 1970, p. 322-333.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1979.

VRABIE, Gheorghe, « Sur la technique de la narration dans le conte roumain », *International Congress for Folk-Narrative Research in Athens*, vol. 4, p. 606-615.

WILENSKY, Robert, *Understanding goal-based stories*, New York, Garland, 1980.

---, *Points: a Theory of Story Content*, Berkeley, Electronics Research Laboratory Memorandum M80/17, 1980.

