

## Quatre variations sur le thème de la chambre interdite

— Contribution à l'étude morphologique du Conte —

Claire Suematsu

(Department of General Education)

禁じられた部屋のヴァリエーション

— 民話の形態学のために —

末松クレール

(一般教育)

On sait que V. Propp, dans un ouvrage désormais classique, ramène la multiplicité des Contes merveilleux russes à un schéma unique. en opérant une distinction entre valeurs constantes et valeurs variables: ainsi les fonctions des personnages — si par fonction on entend "l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue" (VIII, p. 31) — sont des valeurs constantes, indépendantes de l'identité ou de la qualité de l'exécutant, comme de la manière dont elles sont remplies (cf VIII, p. 29—p. 31—p. 81). Seuls l'enchaînement et l'ordre de ces fonctions peuvent permettre de déterminer l'appartenance d'un conte à tel ou tel type, et exercent sur le récit un certain nombre de contraintes inéluctables. Pour le reste, "la nomenclature et les attributs des personnages sont des valeurs variables" (VIII, p. 106) ouvrant un champ indéfini où la fantaisie du conteur trouve à s'exercer, et où se manifeste le contenu, irréductible à des lois, du conte: c'est ainsi que le conte accueille un certain nombre d'influences qui expliquent sa diversité sans pour autant en altérer la structure, qu'il s'agisse du contexte historique, de la poésie épique des peuples voisins, de la littérature non-populaire, de la religion, des coutumes

et des rites (VIII, pp. 106–1107). Le conte selon Propp s'organise donc suivant un double axe paradigmatique et syntagmatique, où le syntagme, formé d'un nombre défini de fonctions (au nombre de 31), trace l'axe de la nécessité, alors que le paradigme, dans la mesure où il offre des possibilités de substitutions quasi-infinies, ouvre celui de la liberté. L'armature du conte se réduirait ainsi à sa structure syntaxique que les éléments lexicaux, (identité des personnages, attributs, procédés de liaisons), voileraient d'une nébuleuse d'infiniment variables, et tout conte pourrait se transcrire ainsi : x donne un auxiliaire N à y; grâce à N, y passe l'épreuve imposée par z, etc, où x, N, y, et z, sont susceptibles des actualisations les plus diverses.

Propp admet lui-même explicitement cette référence au modèle linguistique lorsqu'il déclare que "Tous les *prédicats* reflètent la structure du conte, tous les *sujets* les *compléments* et les autres parties du discours définissent le sujet" (VIII, p. 141), à condition de donner au mot sujet, dans le dernier cas, le sens de réalisation concrète d'un schéma primitif.

En est-il vraiment ainsi? Les motivations, les attributs, l'identité des personnages, les lieux, les

moyens de liaison, forment-ils bien un élément aléatoire en même temps que résiduel et étranger à la structure profonde du conte? Il nous paraît plutôt que loin de constituer un ordre à part, l'élément lexical variable est un facteur étroitement lié à l'enchaînement syntagmatique des fonctions. A travers l'étude des transformations du thème de la chambre interdite, nous voudrions tenter de réintégrer le contenu dans la structure, en montrant:

— que les substitutions paradigmatiques, malgré leur aspect anarchique, ne se font pas au hasard. Propp admet d'ailleurs que "L'étude des rubriques verticales révèle les normes et les voies de transformation" (VIII, p. 175), mais il persiste à ignorer l'existence de corrélations, et à maintenir le principe selon lequel "chaque partie peut changer indépendamment des autres" (VIII, p. 175). Or, nous voudrions dégager une perspective évolutive, qui, sans contraindre tous les éléments du conte à une mutation simultanée, harmonise les substitutions de façon à préserver la foisonnante diversité des sujets, tout en les intégrant dans quelques formes dominantes.

— que l'étude des substitutions permet de dégager un réseau horizontal de compatibilités et d'incompatibilités entre éléments syntaxiques et éléments lexicaux, et qu'il se produit des modifications syntaxiques concomitantes avec les variations sémantiques, de sorte que la structure du conte ne serait pas immuable, mais susceptible de transformations qui peuvent permettre de construire un modèle prédictif.

### *Conte et Mythe*

Le thème choisi de la Chambre interdite, bien qu'attesté dans une aire beaucoup plus vaste que celle de l'Europe occidentale (qu'on se souvienne par exemple de l'histoire racontée par le troisième Calender dans les *Mille et Une Nuits*), présente pour nous l'avantage de se rattacher à l'un des mythes majeurs de l'Occident, celui de la désob-

béissance originelle. Sans prétendre trancher l'insoluble question de l'antériorité du mythe sur le conte, ou vice versa (on sait que Propp postule, non sans précautions, la primauté du mythe religieux sur la forme du conte populaire), ni même établir un hypothétique lien de filiation, constatons qu'il existe entre mythe et conte une corrélation si forte que le second ne peut pas se développer sans faire référence au premier, et que celui-là semble bien être la force génératrice de l'infinie diversité des productions populaires. Bien qu'on ne puisse affirmer avec certitude que le mythe, dans l'extrême simplicité de sa forme, retrace l'origine lointaine de contes présentant les mêmes séquences de fonctions, il suffit que les contes fassent appel au mythe pour que s'établisse rétrospectivement un lien de filiation imaginaire, sans rapport réel avec l'évolution historique, mais qui permet de voir dans le mythe le canevas morphologique de base. Si l'on accepte la définition proposée par Jean Servier, d'après laquelle:

"Un mythe est un schème d'action dont les éléments sont plus ou moins chargés de sens selon qu'ils sont plus ou moins générateurs de conséquences dans une société donnée" (IX, p. 21)

nous dirons que, même en l'absence de preuves historiques, si le mythe continue ainsi à alimenter la production des contes, il peut être pris comme forme de référence.

Nous classerons donc les contes dans un ordre de dérivation morphologique, dont la justification apparaîtra au fur et à mesure de l'exposé, en choisissant le mythe pour point de départ:

0 — le mythe du péché originel

I — L'Enfant de Marie (Grimm)

II — Naso d'Argento (Italo Calvino)

III — Fitschers Vogel (L'Oiseau D'Ourdi—Grimm)

IV — La Barbe Bleue (Grimm—Perrault)

Répétons que nous ne prétendons pas établir un ordre de succession chronologique. Que *L'Enfant de Marie* soit une formation relativement récente, un certain nombre d'éléments liés au développe-

ment de la doctrine catholique permettent de le supposer. Il n'est nullement exclu toutefois que ce conte ait pu apparaître vers la même époque que *Naso d'Argento* ou *La Barbe Bleue*. Laissons ces questions délicates aux historiens. Mais même dans l'hypothèse d'une création tardive, l'essentiel est qu'elle soit venue remplir une case blanche, une virtualité encore inexploitée dans le schème transformationnel général. D'autre part, à la mise en garde de l'ethnologue que "nous ne pouvons pas, sous prétexte de mythologie, comparer des récits ou des chants ayant des fonctions et des incidences différentes" (IX, p. 19), nous pourrions opposer non seulement l'évidente parenté des motifs, mais une probable similarité de fonction, car tout laisse croire qu'il ne s'agit pas primitivement d'un authentique conte populaire, mais d'un amalgame de séquences empruntées à des thèmes populaires, probablement à des fins d'enseignement et de divulgation de la doctrine catholique. Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, le fait que ce conte soit devenu par la suite un véritable conte populaire suffit pour qu'on le traite comme tel.

#### MORPHOLOGIE DU TYPE

Sur le plan morphologique, les quatre contes examinés se ramènent à un même ensemble de fonctions groupées en quelques motifs simples:

— Situation initiale ( $\alpha$ ) : une famille comportant nécessairement *une* (éventuellement plusieurs) fille(s), et au besoin deux ou trois garçons. Situation de pauvreté ou de manque (a)

— *Apparition* d'un bienfaiteur (A), surnaturel, fantastique ou humain, mais toujours marqué d'une particularité étrange. Attribut invariant du personnage: la richesse. Il emmène une fille dans son château comme pupille, servante ou femme. *Départ* ( $\uparrow$ )

— Séquence de cinq fonctions généralement solidaires: I E T R P *Interdiction—Eloignement* du bienfaiteur—*Transgression* de l'interdiction—Retour

du bienfaiteur et *Révélation* de la transgression—*Punition*.

De sorte que, quel que soit le conte, il existe un tronc commun que l'on peut transcrire (en adoptant le principe de Propp—un signe par fonction—, à défaut de son système qui semble avoir une valeur simplement générique) de la manière suivante:

$\alpha(a)$  A  $\uparrow$  IETRP

A partir de là, il se produit un embranchement, et le conte peut s'achever de différentes manières, suivant les possibilités de combinaison des fonctions suivantes:

— Il peut y avoir (ou non) *extension* ou *généralisation* de la séquence IETRP, soit sous forme de factorisation de cette séquence, l'expérience de la soeur aînée étant faite à nouveau par les soeurs cadettes, soit sous forme de perpétuation de la punition à travers la descendance.

— Le *Salut* des victimes (S) peut prendre trois formes différentes: celle du pardon lié à la repentance, celle du sauvetage par la ruse ou par la force, selon que l'instrument en est la plus jeune soeur ou des personnages venus de l'extérieur.

— Eventuellement, le conte peut se clore sur la séquence de la *Vengeance* et du châtiment du prohibiteur (V).

L'existence de ces possibilités de bifurcations soulève un certain nombre de problèmes: celui de savoir d'une part, si ces fonctions sont reliées entre elles, sur le plan syntagmatique, par des relations d'implication ou d'exclusion; d'autre part, si l'orientation prise par le conte dans ces séquences ultérieures est entièrement laissée au hasard, ou s'il existe déjà, au niveau des premières séquences, des poteaux indicateurs permettant d'en prédire le développement.

On sait que la classification Aarne—Thompson répartit ces contes en deux types, dont *Fitschers Vogel* (no 311), et *La Barbe Bleue* (no 312) donneraient les formes les plus représentatives. Sous la rubrique "*Barbe Bleue*", Delarue réunit les deux

types d'Aarne–Thompson, mais désigne du numéro 312A, le no312 de la classification précédente, pour distinguer cette forme d'une autre forme christianisée particulière au centre de la France, mais de laquelle a disparu le motif de la chambre interdite, et à laquelle il donne le numéro 312B. L'effort d'unification de Delarue paraît justifié en son principe, étant donnée la continuité manifeste d'une version à l'autre mais il s'agit d'une opération formelle qui coiffe seulement un certain nombre de sous–types. Delarue dresse un inventaire précis et complet des différentes formes sous lesquelles apparaissent les principaux éléments, tant lexicaux que fonctionnels, du conte, et qui sont pour lui au nombre de cinq (le meurtrier et ses victimes–l'interdiction et la violation–la délivrance par la troisième soeur–la délivrance de l'héroïne par ses frères ou ses proches–le châtiement du meurtrier et la délivrance de la victime), mais il ne propose pas de modèle de fonctionnement, il n'examine pas les interactions possibles entre les éléments du conte sur l'axe syntagmatique, non plus qu'il ne tente de regrouper les variations paradigmatiques en faisceaux, ce qui jetterait peut-être un jour nouveau sur l'aspect nécessaire ou facultatif de certaines liaisons. C'est donc à ce travail de construction d'un modèle que nous allons nous attacher.

#### *L'Enfant de Marie : translation*

Argument: La fillette de pauvres bûcherons est recueillie par la Vierge qui l'élève au Paradis. Un jour, devant s'absenter, la Vierge confie à l'enfant les clefs des treize chambres, avec permission d'ouvrir toutes les portes sauf la dernière, interdiction que la fillette finit par transgresser. Chaque chambre est celle d'un apôtre, et la treizième abrite le mystère de la Trinité. De retour, la Vierge découvre la faute, et interroge l'enfant qui nie par trois fois. Rejetée hors du Paradis, celle–ci passe des années dans une solitude sauvage. Un jour, un roi la découvre au cours d'une chasse et

l'épouse, bien qu'elle ait perdu la parole. Trois enfants naissent qui seront successivement enlevés à leur mère par la Vierge dès le jour de la naissance. Ayant perdu la confiance du peuple, la reine est enfin condamnée à être brûlée comme sorcière. Au moment de mourir, elle confesse sa faute, et le triple miracle du salut, de la restitution des enfants, et de la parole, se produit.

Comme nous l'écrivions plus haut, ce conte est manifestement une création tardive, bien postérieure au IV<sup>ème</sup> siècle qui voit l'apparition du culte de la Vierge et l'apogée des controverses sur la Sainte Trinité, et probablement postérieure au XII<sup>ème</sup> siècle. D'autre part certains détails ne peuvent se comprendre que par référence aux sources religieuses, qu'il s'agisse du triple interrogatoire de l'enfant, allusion transparente au triple reniement de Saint Pierre, ou de la symbolique du chiffre treize.

D'autre part, le rebondissement du conte après le premier dénouement illusoire du mariage, n'a de sens que dans le cadre de la doctrine chrétienne de la transmission du péché originel à la descendance, et la séquence finale illustre la croyance au pardon et au salut sous réserve d'un acte de contrition sincère. Il s'agit manifestement d'une formation secondaire faisant appel à d'autres thèmes folkloriques dans la mesure où ceux–ci se relient au mythe par une analogie directement perceptible: ainsi de la séquence familière où l'héroïne, victime des machinations d'un traître, est obligée de chercher refuge au coeur d'une forêt impénétrable où pendant des années elle survit péniblement, jusqu'à ce que le roi la retrouve au cours d'une chasse et la reconnaisse; mais on voit comment les éléments repris ici sont transfigurés, de façon à permettre une re–lecture religieuse de ce thème, où le motif de la chute oblitère désormais celui de la disgrâce, et où l'image de l'héroïne dans sa misère évoque, avec la netteté d'un calque, la nudité misérable et glorieuse d'Eve.

La composition de ce conte s'explique donc par

la référence permanente à la doctrine religieuse dont elle présente une version popularisée. Comme nous l'avons déjà suggéré, le mariage n'est qu'une solution provisoire qui ne saurait nullement tenir lieu du rachat final (puisqu'il y a eu seulement pénitence imposée, et non pas contrition volontaire), et prépare en fait un rebondissement de l'histoire, conformément à un modèle bien établi (cf. Grimm: *Jean le Fidèle*). Le redoublement de la séquence de l'épreuve, anomalie propre à cette version, semble avoir pour fonction d'amener l'auditeur à opérer une distinction entre salut purement social et salut spirituel, et à ne pas se laisser induire en erreur par des solutions mondaines, symbolisées ici par le mariage royal qui ne saurait être qu'une étape, et non une conclusion.

#### *Naso d'argento: inversion*

Alors que *l'Enfant de Marie* représente une simple translation du mythe, *Naso d'Argento* en propose une dérivation au deuxième degré, puisqu'il se caractérise par une inversion générale des valeurs attribuées aux éléments sémantiques.

Même situation initiale de manque. Apparition d'un seigneur au nez d'argent qui emmène une fille comme servante dans son château. Avant de s'absenter, il lui en laisse la libre disposition, à l'exception d'une petite pièce, et lui met, à son insu, une fleur dans les cheveux. Celle-ci désobéit, ouvre la petite porte qui est celle de l'Enfer. A son retour, le Diable découvre la transgression à la seule vue de la fleur roussie dans les cheveux, et précipite la fille parmi les damnés. Même scénario pour la deuxième fille. La troisième, Lucia, découvre la fleur en faisant sa toilette, la met dans un vase, de sorte qu'à son retour, Nez d'Argent, voyant la fleur toujours fraîche, s'imagine avoir été obéi. Lucia sauve ses deux soeurs en les mettant dans un sac à linge sale qu'elle demande à Nez d'Argent de porter à sa mère. Enfin, lorsque vient son tour, elle trompe le diable en plaçant un mannequin dans son lit.

On voit que, par rapport au conte précédent, un certain nombre d'éléments sémantiques sont affectés d'un signe négatif: le bienfaiteur-prohibiteur, personnage essentiellement ambivalent, commence à prendre une valeur négative (encore que celle-ci soit très atténuée par le ton humoristique de cette version) et à incarner l'adversaire. Au Paradis correspond l'Enfer, et la chambre interdite n'abrite plus le mystère de la Trinité (c'est-à-dire de l'amour et du salut), mais de la damnation éternelle. Enfin, la possibilité du pardon étant d'emblée exclue, celle du sauvetage par des moyens humains étant écartée (c'est le diable qui fait la navette entre le château infernal et la terre, seul capable de franchir la limite entre ce monde et l'autre), la seule possibilité de salut est entre les mains de l'héroïne: celui-ci s'effectue cependant non par la confession de la vérité, mais par le mensonge. On voit que les substitutions ne se font pas au hasard, mais en fonction d'une loi d'homologie négative, c'est-à-dire qu'elles forment un système défini par la même logique que dans le conte précédent.

Apparemment, ce changement de valeur qui affecte la signification des fonctions mêmes (notamment des fonctions centrales de prohibition et de transgression), modifie le sens du conte, non sa structure, et n'affecte que les éléments définis par Propp comme non-fonctionnels du conte: identité ou attributs des personnages, lieux, éléments de liaison. A l'exception de la séquence du salut provisoire dans *l'Enfant de Marie*, les deux contes alignent les mêmes fonctions, dans le même ordre, autrement dit présentent la même structure syntaxique. Cependant, l'homologie n'est pas absolument rigoureuse. Outre la différence de tonalité, il existe entre ces deux versions un écart considérable qui tient à la triplification de la séquence centrale dans *Naso d'Argento*, et la question se pose de savoir si cet effet de dissymétrie est ou non la manifestation d'une différence de structure. Le moment est donc venu d'affiner notre formule

initiale afin de tâcher d'en rendre compte.

### *Triplication et dissociation de fonctions*

Quelle que soit la version proposée, il y a toujours, bien que plus ou moins visible, répétition et effet de redondance narrative, au niveau de l'épisode central: qu'il n'y ait qu'une héroïne, comme dans *L'Enfant de Marie*, ou trois, comme dans *Naso d'Argento*, l'essentiel est que la transgression, et la punition qui s'en suit, soient précédées (ou au besoin suivies, bien que le premier modèle établisse la forme dominante) d'un nombre important de transgressions et de punitions, le seul objet de la démonstration étant de donner à la séquence centrale la force d'une loi. Inversement, et quel que soit le nombre des victimes, il n'y a jamais qu'une seule héroïne capable d'annuler les effets de la punition. On serait donc tenté de tenir ce phénomène de triplication pour négligeable sur le plan fonctionnel, et de lui assigner une valeur purement stylistique, à savoir de mettre en relief le noyau séquentiel du récit. Mais le phénomène de triplication fait illusion, car il n'est qu'en partie un effet de répétition: ne négligeons pas le fait qu'il introduit d'une part de nouveaux personnages et accentue de ce fait le perspectivisme propre au récit, et que de l'autre, il entraîne une *disjonction de fonctions*: il y aura en effet d'un côté les victimes, porteuses de toutes les fonctions de la séquence centrale, puis, par opposition, l'héroïne qui enfreint la loi établie et l'abolit: la désobéissance n'étant pas révélée, la punition ne s'en suivra pas, mais surtout la fonction de sauver les victimes est réservée à l'héroïne seule. De sorte que l'épisode central serait mieux représenté par la formule

$$(A \uparrow \text{IETRP})^n + A \uparrow \text{IET S}$$

où l'exposant peut varier de 1 à l'infini.

Il existe cependant deux variantes dont ce schéma ne peut pas rendre compte. La première est *L'Enfant de Marie* où, nous l'avons vu, l'héroïne porte à elle seule la séquence entière des fonc-

tions, et où, bien que la punition se répercute sur la descendance, il n'existe pas d'autre personnage transgresseur. Nous symbolisons la séquence centrale par la formule de base

$$A \uparrow \text{IETRP S}$$

mais celle-ci n'est valide que dans la mesure où le châtiment n'est pas irréversible de façon à exclure toute possibilité de salut. La possibilité d'un tel modèle est liée, sans doute possible, à l'identité, à la nature du personnage auteur de la prohibition, et à la valeur que prend celle-ci.

Un autre cas limite serait celui où l'indice  $n$  est réduit à la valeur 0. Tel est le cas d'un conte li-gure recueilli par Andrews et répertorié par Delarue (T311-2), qui reprend le schéma de *Naso d'Argento* (bienfaiteur—adversaire diabolique), mais ne met en scène qu'une seule fille, ce qui donne évidemment lieu à une version tronquée, du type :

$$A \uparrow \text{IET S}$$

Aucune séquence fonctionnelle ne vient en effet illustrer la loi de la répression qui doit suivre en bonne logique l'acte de transgression. Mais une telle lacune est à ce point inconcevable que le conte doit y suppléer par la création d'un informateur et adjuvant (en l'occurrence la voix du grand-père sort de la chaudière et révèle à l'héroïne la punition qui l'attend, et le moyen d'y échapper), remplaçant ainsi la démonstration réelle (showing) par le récit qui établit l'existence d'une loi virtuelle (telling). Version précieuse, puisqu'elle nous permet d'établir en passant une équivalence fonctionnelle entre la triplication d'une séquence narrative, d'une part, et d'autre part le récit fait par un informateur. Il s'agit donc d'un conte limite que l'on pourrait transcrire par la formule:

$$A \uparrow \text{IET (RP) *}$$

en marquant d'un astérisque les formes non-actualisées. Cette formule peut se rattacher à la formule de base, à condition de bien spécifier le caractère virtuel de (RP), puisque la nature diabolique de l'adversaire interdit de réunir toutes ces fonctions sur un seul personnage. On peut éga-

lement la rattacher au deuxième type où *n* prendrait la valeur zéro, et où la disparition de la première séquence de fonctions devrait être compensée par l'apparition ultérieure de RP.

On commence donc à distinguer un certain nombre de corrélations entre les éléments lexicaux, et à comprendre que ceux-ci ne sont pas sans effet sur l'économie générale du conte, notamment sur la dissociation de fonctions qui, tout en formant la même séquence invariable, sont désormais assumées par des personnages différents. L'interaction des éléments lexicaux et syntaxiques apparaîtra plus nettement encore dans les versions qui suivent.

#### *Fitschers Vogel et La Barbe Bleue : adjonction*

Fitschers Vogel est dans notre schéma un conte-charnière, une forme de transition entre *Naso d'Argento* qu'il reproduit à quelques détails près, et *La Barbe Bleue* dont il introduit pour la première fois la séquence finale.

Similarités: les filles *y* sont toujours au nombre de trois, et c'est la plus jeune qui ressuscite les aînées et les renvoie à la maison dans des paniers chargés d'or.

Différences: l'adversaire n'est plus le diable, mais un sorcier, personnage mi-humain, mi-démoniaque; le château ne se situe plus dans l'autre monde, mais dans une forêt profonde, et la chambre interdite *y* est celle du massacre. Les jeunes filles sont emmenées en qualité de servantes, mais grâce à son apparente obéissance, la plus jeune peut accéder au statut d'épouse, et le sorcier perd tous droits sur elle. Enfin le sorcier et ses amis sont mis à mort le jour assigné pour les noces.

Sur le plan fonctionnel, la seule différence tient à l'apparition de la séquence V (vengeance) qui était exclue des schémas précédents. L'introduction de cette nouvelle fonction tient manifestement à l'identité même de l'adversaire, à sa progressive humanisation qui le rend de ce fait vulnérable. Dans les deux premières versions,

l'écart entre le bienfaiteur-adversaire et l'héroïne est maximalisé: de même que le château céleste ou infernal et la terre appartiennent à deux mondes séparés, de même l'écart entre protecteur et protégée est le plus grand possible, celle-ci n'étant jamais que pupille ou servante; enfin le motif de la vengeance est impensable, soit à cause du caractère divin et irréfutable de l'interdiction, soit que, l'adversaire se situant par définition hors d'atteinte, il ne reste qu'à prendre des précautions pour s'en protéger: ainsi on plante une croix devant la porte pour empêcher *Naso d'Argento* de revenir. Or, nous allons voir cet écart s'amenuiser progressivement; inversement, le couple héroïne-adversaire va se renforcer, et l'opposition qui en résulte, prendre une forme de plus en plus dramatique. Dans *Blaubart* de Grimm, dans *La Barbe Bleue* de Perrault, si l'écart social entre l'héroïne et le bienfaiteur reste important, celui-ci appartient bel et bien au monde des hommes, et son château devient accessible au bras séculier. Chez Perrault où l'impossible obéit à une logique et où la fantaisie s'enracine fortement dans le monde réel, les éléments fantastiques, à l'exception de la clef-fée, ont disparu du conte; le personnage ne se distingue plus que par une laideur repoussante, et la morale implicite du conte exprime moins de préoccupations d'ordre religieux que d'ordre politique, proclamant la naissance de l'Etat (présent ici sous l'aspect des deux frères, officiers du roi, et donc représentants dans une certaine mesure de l'autorité royale) et la fin du pouvoir des grands féodaux. Barbe Bleue est le dernier despote en son château, le dernier à exercer sur ses sujettes une justice arbitraire. Mais sans vouloir imposer une interprétation, ni ignorer le caractère particulier donné à cette version par son conteur, constatons qu'elle trouve sa place dans le schéma général de réduction des écarts d'une part, et intensification du conflit de l'autre. En même temps que la séquence de la vengeance, et liée à elle par une articulation logique très forte, on note l'apparition de

deux nouveaux personnages: *l'intermédiaire* dont l'intervention permettra d'obtenir l'aide extérieure, qui peut être un animal, oiseau ou petit chien, mais aussi bien un être humain, comme c'est le cas pour la soeur Anne dans Perrault) ; *le vengeur*, généralement représenté par l'élément mâle de la parenté, et qui mettra l'adversaire à mort au cours d'un combat.

#### *Adjuvant, intermédiaire, vengeur*

Une comparaison des versions examinées jusqu'ici permet de dégager trois types de personnages secondaires par rapport au couple héroïne—adversaire, mais porteurs de fonctions essentielles à la cohésion logique du conte, et dont la présence ou l'absence peut en être considérée comme un trait caractéristique. Nous avons déjà remarqué que non seulement aucun de ces trois personnages n'apparaissait dans le premier type de conte, mais que leur présence y était inconcevable.

En revanche, il y a fréquemment un adjuvant dans les contes du deuxième type, car, à moins d'une intelligence vive, et quasi—diabolique, lui permettant de combattre l'adversaire à armes égales, l'héroïne ne pourrait se sortir seule des griffes du diable: d'où l'existence, dans nombre de versions, d'un adjuvant magique: la voix du grand—père qui sort du four, la vieille femme qui indique comment nettoyer la clé ou recoller la tête des victimes. Cons-

tatons une fois de plus en passant que tel trait de caractère, lorsqu'il est bien spécifié, peut être assimilé à un élément structurel du conte, puisque son absence peut déterminer l'apparition de certaines fonctions, et au contraire sa présence en permettre l'économie. Cependant, à côté de cet adjuvant dont il faut souligner le caractère magique, on ne trouvera ni intermédiaire, ni vengeur, dans les contes où l'adversaire est diabolique. Dans les contes du type *Barbe Bleue*, l'absence d'adjuvant (dont le rôle est d'épargner à l'héroïne la punition encourue) est compensée par la présence d'un intermédiaire qui informe les frères du péril, et les incite à venir au secours de l'héroïne. On obtient donc entre les principaux personnages les corrélations indiquées ci—dessous.

Pour simplifier encore, disons qu'il n'existe aucun adjuvant dans les contes du premier type; que la présence d'un adjuvant, quelle qu'en soit la forme (psychique ou magique) est nécessaire dans les contes du second type, du fait même que toute aide extérieure est exclue: alors qu'au contraire, dans les contes du quatrième type, l'aide ne peut provenir que de l'extérieur.

Cette disposition apparaît étroitement liée au phénomène examiné plus haut de disjonction des fonctions. Nous avons vu que, dans les contes du premier type, toutes les fonctions étaient assumées par l'héroïne, à la fois coupable, victime et instru-

	Adversaire	héroïne	adjuvant	intermédiaire	vengeur
I	Vierge surnaturel positif	—	—	—	—
II	Diable surnaturel négatif	+ (rusée) —	— + (magique)	— —	— *
IV	Seigneur humain négatif	—	—	+	+

ment du salut. Dans les contes du deuxième type, ces fonctions se dissocient en deux groupes, et seule l'héroïne est capable d'assurer celle du salut. Dans ceux du quatrième, elle passe du statut d'héroïne à celui de victime en puissance, puisque sans l'intervention de sa parenté, elle allongerait la liste des victimes. L'adjonction de la séquence de la vengeance et l'apparition des parents qui l'accomplissent, expriment le refoulement progressif vers l'extérieur de la fonction du salut, d'abord assumée par l'héroïne seule, puis grâce à une aide magique, avant de l'être par des personnages extérieurs: déplacement fonctionnel qui correspond à une évolution générale du conte où le drame religieux se transforme en un conflit de forces magiques avant de s'achever en conflit purement humain.

### CORRELATIONS

Réduits à un simple enchaînement grammatical de leurs fonctions, selon le système proposé par Propp, les contes peuvent être traduits par les trois formules suivantes:

L'Enfant de Marie  $\alpha(a)A \uparrow \text{IETRP} \downarrow S(P)S$

Naso d'Argento }  $\dots \alpha(a)A \uparrow (\text{IETRP})^* + A \uparrow \text{IET}(S \downarrow)^* V^{**}$   
 Fitschers Vogel }

Blaubart }  
 La Barbe Bleue }  $\dots \alpha(a)(A \uparrow \text{IETRP})^{**} + A \uparrow \text{IETR}(P)^* SV$

(Le double astérisque indique le caractère facultatif de certaines fonctions, qui peuvent ou non être actualisées selon les versions, l'astérisque simple les fonctions virtuelles et prédisibles du fait de leur appartenance à une séquence.)

Mais cette symbolisation du récit qui a tout de même le mérite de mettre en évidence l'uniformité du noyau central et de le ramener à une formule simple, est décevante dans la mesure où elle ne permet pas de saisir la raison de la diversité des développements qui viennent se greffer sur ce tronc commun. Il reste à justifier l'absence ou la présence de certaines fonctions, leur caractère facultatif ou obligatoire, leur répartition entre les différents personnages (et nous avons vu que, contrairement à l'axiome de Propp, ce ne sont pas toujours les mêmes personnages qui sont porteurs des mêmes fonctions). On ne saurait nier ce que ces versions ont en commun, on ne saurait non plus ignorer en quoi elles diffèrent. Force est donc de réintroduire l'élément lexical pour expliquer une diversité qui atteint la syntaxe même du récit, pour mieux comprendre le mécanisme des trans-

constellation familiale	antagoniste	lieu	objet magique	extension de la punition	personnage salvateur	adjuvant	intermédiaire	vengeance	moyen de salut
une fille (type I)	Vierge	Paradis	doigt	descendance	héroïne	---	---	---	confession
3 filles (type II)	Diable	Enfer	fleur	victimes précédentes + filles aînées	3 e fille	intelligence ou autre	---	---	ruse
id. (type III)	Sorcier	Forêt	oeuf	id.	id.	id.	---	mise à mort	id.
1 fille + 2 frères (type IV)	homme riche	maison de campagne	clef	victimes précédentes + héroïne*	frères	*	soeur, etc. animal	id.	force

formations.

### *Oppositions paradigmatiques*

Nous avons insisté à plusieurs reprises sur les changements provoqués dans la structure du conte par les variations lexicales. Il importe cependant de distinguer les traits qui ont une valeur distinctive de ceux qui n'ont qu'un rôle expressif. Que l'objet grâce auquel l'adversaire découvre la transgression soit une clef, un oeuf ou une fleur, n'entraîne ni variations sémantiques concomitantes, ni modification syntaxique du conte. En revanche, que le rôle du bienfaiteur soit joué par la Vierge, par le Diable, ou un seigneur, et l'économie fonctionnelle du récit s'en trouve profondément modifiée, soit que l'on constate l'éclatement de certains faisceaux de fonctions ou l'apparition de séquences ou de personnages nouveaux. Nous qualifierons les premiers traits d'expressifs, mais les seconds de distinctifs, dans la mesure où ils expriment des différences significatives.

Le seul critère qui permette de distinguer les traits distinctifs des traits expressifs est d'ordre syntagmatique: on reconnaît un trait distinctif en ce qu'il entraîne un changement dans la structure du conte, soit, en dernière instance une modification du sens. En prenant l'analyse phonologique pour modèle, on pourrait le comparer au phonème qui ne se laisse isoler et délimiter comme unité que dans la mesure où il peut permuter avec un autre et que cette substitution provoque un changement de sens: ainsi des unités de base du conte, également caractérisées par leur capacité de permutation et les différences de signification qui en résultent.

De même que l'on peut passer insensiblement d'un son à un autre, de même, dans les contes, les variations paradigmatiques peuvent se nuancer à l'infini. Le problème se posera donc de savoir si elles forment un continuum, ou s'il s'agit d'une évolution par paliers où le choix d'un niveau déterminé aboutirait à un énoncé radicalement

différent. Autrement dit, ce continuum est-il susceptible de se laisser diviser en unités discrètes? Tant que la disposition syntaxique du texte reste invariable, on peut affirmer que les variations lexicales sont négligeables, et n'entretiennent pas entre elles de rapport d'opposition. En revanche, toute modification structurelle devrait correspondre à un changement de niveau sur l'axe paradigmatique. Cependant, même un tableau limité aux quatre versions étudiées (et ne prenant pas en compte les nombreuses solutions intermédiaires) montre d'évidence que toutes les transformations ne se produisent pas simultanément et mécaniquement. Telle version peut conserver tel trait "archaïque" du conte "précédent", et anticiper par tel autre sur le conte "suivant" (rappelons que ces termes n'ont pas pour nous de signification chronologique): on l'a constaté avec *Naso d'Argento*, et on peut le vérifier à nouveau avec *Fitschers Vogel*, version dont le caractère hybride semble tenir à la double nature ambiguë, à la fois humaine et diabolique du sorcier. L'essentiel reste que les éléments variables puissent se grouper en faisceaux sémantiques, et que le lexique ne forme pas une masse indistincte où le conteur peut puiser au gré de son inspiration ou au hasard, mais un répertoire structuré. L'adversaire peut prendre tous les visages: la Vierge, le Diable, un roi, un seigneur, un sorcier, un cheval blanc (version canadienne), mais c'est en fonction de son appartenance à deux catégories opposées et combinatoires (surnaturel/humain—positif/négatif) que se décide la direction prise par le récit, la disjonction ou non des fonctions portées par l'héroïne, la présence d'un vengeur, la nécessité d'un adjuvant.

Réciproquement, étant donné tel enchaînement de fonctions, on peut retrouver à rebours telle configuration sémantique initiale, de sorte que l'ensemble semble être structuré par l'existence de lois de compatibilité ou d'incompatibilité qui permettent précisément de dégager les faisceaux

sémantiques.

### *Liaisons syntagmatiques*

Nous avons déjà tenté, au cours de l'exposé, d'établir certaines lois de concordance: ainsi, si l'antagoniste est surnaturel-négatif, la délivrance sera effectuée par la troisième fille généralement secondée par un adjuvant, alors que si l'adversaire est humain, la femme devient une victime en puissance et les fonctions de la délivrance et de la vengeance se reportent sur la parenté, ce qui entraîne la présence d'un intermédiaire. Certains enchaînements se trouvent donc exclus par principe: ainsi du salut par repentance si l'adversaire est négatif, de l'intervention de la parenté si l'antagoniste est surnaturel, de la vengeance s'il est surnaturel-positif. D'autre part, la disjonction des fonctions punition/salut est un trait caractéristique et nécessaire de tous les contes où l'adversaire est négatif, mais se trouve exclue des contes du premier type. (cf. schéma ci-dessous)

En revanche, d'autres traits ou fonctions peuvent apparaître comme facultatifs: s'il y a nécessairement un adjuvant dans les contes du type *Naso d'Argento*, soit sous la forme d'un personnage, soit sous celle d'un trait psychologique de l'héroïne, on trouve encore la trace d'un tel personnage dans le type *Barbe Bleue*, mais on constate qu'il n'y remplit plus qu'une partie des fonctions attribuées à l'adjuvant, et que son rôle se réduit à celui d'un informateur, ce qui peut expliquer son caractère

facultatif. De même, l'intervention de la parenté, fonction exclue du premier type et obligatoire dans le troisième, peut figurer dans le second comme trait facultatif et redondant, servant à parachèver la conclusion et à supprimer toute possibilité de développement ultérieur du conte, bien que le retour des trois filles à la maison puisse déjà être considéré comme un dénouement satisfaisant.

### *Valeur prédictive du modèle*

Il reste à vérifier la validité d'un tel modèle, ce qui n'est possible qu'à condition d'appliquer cette grille sur tous les contes répertoriés, tâche immense où le concours de l'ordinateur apparaît indispensable. Faute de pouvoir utiliser ce moyen, nous nous contentons de l'éprouver sur un corpus géographiquement limité, mais important puisqu'il s'agit des 49 versions rassemblées par Delarue et M.L.Ténèze, dans les pays d'expression française (II).

La classification de Delarue paraît davantage reposer sur une impression d'ensemble subjective, que sur une analyse du conte conduite à partir de critères définis. Delarue qui critique sévèrement Saint-Yves pour son manque de méthode, fait à son tour preuve de légèreté lorsqu'il inclut dans le type T312 A un conte vendéen (T312 A-7) dont le héros n'a de commun avec la Barbe Bleue que l'assassinat d'un certain nombre de femmes, et la barbe, encore que d'une couleur différente! Ou encore lorsqu'il classe le conte canadien: *La Barbe-Bleue ou la Bête à grande queue* dans l'un et

	positif	négatif	positif	négatif
surnaturel	repentance		une fille victime-héroïne	2 victimes héroïne
humain		intervention de la parenté vengeance		victimes + héroïne* frères

l'autre type, sous le seul prétexte de la triPLICATION de la séquence centrale. Mais nous avons vu que le nombre de soeurs ne peut pas être retenu comme critère de classification, et que le phénomène stylistique de la triPLICATION tendait à dissimuler la dissociation structurelle de certaines fonctions, ce que Delarue paraît ignorer. Nous n'entrerons pas davantage dans ces querelles, notre propos étant moins d'établir une classification que de vérifier le caractère opératoire d'une analyse.

L'inventaire de Delarue ne propose que trois versions du deuxième type, dont une canadienne et deux recueillies dans une aire voisine de l'Italie du Nord d'où provient justement le conte *Naso d'Argento*, ce qui serait insuffisant pour vérifier la valeur prédictive du modèle, s'il n'y avait précisé-ment un nombre important de versions intermé-diaires. Pour *la Barbe-Bleue*, à l'exception de quatre versions provenant des Antilles, où l'antagoniste est un diable finalement mis à mort par les frères de l'héroïne, formes aberrantes par rapport au modèle proposé et dont il reste à savoir si elles ne peuvent pas s'expliquer par le caractère particulier de la société coloniale où elles sont apparues, la moisson récoltée par De-larue confirme la validité du schéma, bien que là encore, l'uniformité des versions puisse s'expliquer par l'extraordinaire diffusion du conte de Perrault et l'influence qu'il a pu exercer sur les formes locales.

Constatons toutefois que le modèle construit a avant tout une valeur statistique: sur les 31 versions retenues (en écartant les 4 versions antil-laises T312-35; T312-36; T312-37; T312-38, le conte vendéen de *la Barbe Verte* T312-7, et les deux versions bretonnes de *Comorre* T312-3 et T312-21, que nous classons dans le type *Fitschers Vogel*), il en est deux où l'antagoniste est un ogre, une où il s'agit d'un géant, trois où le motif central de l'interdiction a disparu, supplanté par l'idée vague d'une faute de l'héroïne, deux où le châ-timent de l'adversaire n'a pas lieu: ce qui est peu si

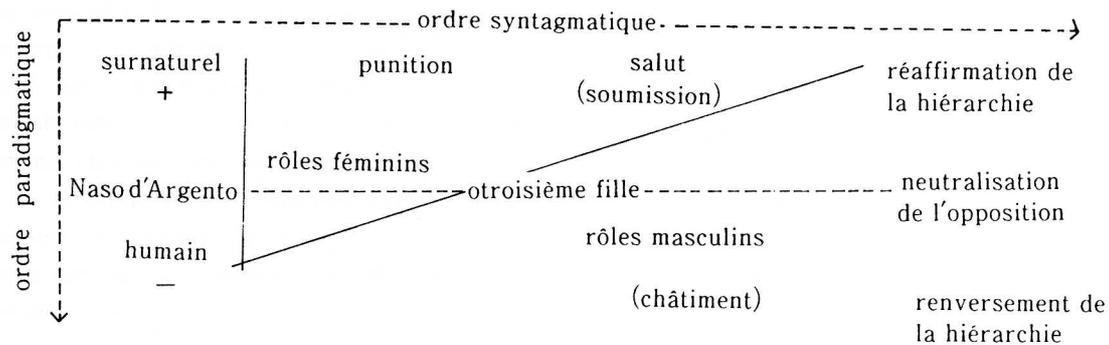
l'on tient compte des contaminations, des confu-sions, des défaillances de mémoire, etc.

On constatera enfin que, tout en introduisant dans ce schéma des forces polarisantes, les solutions tranchées n'empêchent pas la prolifération des formes intermédiaires. Même si l'on a pu dégager sur l'axe paradigmatique un certain nombre d'oppositions, celles-ci ne sont pas mutuellement exclusives (à la différence du modèle phonologi-que qui n'admet pas de solution intermédiaire entre deux phonèmes), mais admettent des recoupe-ments ou des chevauchements, de sorte qu'on peut se demander s'il ne serait pas plus opportun d'appliquer aux contes les méthodes de la taxono-mie numérique en sciences naturelles et de con-sidérer ceux-ci comme des objets polythétiques que l'on peut ranger dans une catégorie dont ils ont la plupart des caractéristiques, même si par ailleurs on constate l'absence de telle autre carac-téristique fondamentale. Pour les contes aussi, il paraît nécessaire d'admettre que les données de départ puissent ouvrir un certain éventail de pos-sibilités, et que des recouvrements soient donc possibles.

On relève ainsi dans l'inventaire de Delarue cinq versions du type *Fitschers Vogel*, dont nous avons déjà souligné le caractère intermédiaire: T311-3, T311-4, T311-5, T312-3. T312-21. Est-ce un hasard si deux d'entre elles proviennent du Cana-da, deux de Bretagne, une du pays Basque, c'est-à-dire de régions où l'influence française a pu parvenir affaiblie, et où des contaminations ont pu se produire?

Il semblerait toutefois que la relative importance de ces formes intermédiaires puisse s'expliquer par leur place centrale dans le schéma.

Lévi-Strauss, on le sait, dans un article qui a pris valeur de manifeste, a montré que "la structure synchro-diachronique qui caractérise le mythe permet d'ordonner ses éléments en séquences dia-chroniques qui doivent être lues synchronique-ment. Tout mythe possède donc une structure



feuilletée qui transparaît à la surface, si l'on peut dire, dans et par le procédé de répétition." (VII, I, p. 254)

De manière analogue, chaque conte prend son sens à condition qu'on le superpose à l'ensemble de la série dont il fait partie pour le déchiffrer par transparence. Ainsi la superposition des quatre variations sur le thème de la chambre interdite, et le rapprochement avec le mythe originel considéré comme forme de base, met en évidence le caractère dynamique du système, et montre comment chaque conte propose une nouvelle solution pour résoudre l'opposition initiale, symbolisée par l'interdiction et le châtement attaché à sa violation: Sur le plan diachronique du récit, chaque conte cherche, après l'avoir posée, à annuler la tension initiale, soit par suppression de l'un des deux pôles (soumission de l'héroïne ou mise à mort de l'antagoniste, solutions "totalitaires"), soit par leur neutralisation (dans *Naso d'Argento*, la troisième fille ne joue ni le rôle de la victime, ni celui du justicier, mais a pour fonction de neutraliser le conflit, ce qui se traduit sur le plan du récit par une symétrie parfaite, la triple séquence du sauvetage venant équilibrer celle de la condamnation. *Fitschers Vogel* fait un pas de plus en introduisant la séquence du châtement de l'antagoniste par la parenté); simultanément, sur le plan synchronique des variations paradigmatiques, on assiste d'une part à une réduction progressive de l'écart existant entre les adversaires, de l'autre à la mise en place graduelle d'une forme de compensation qui

rétablit provisoirement un équilibre avant de renverser l'opposition initiale. Système que l'on pourrait représenter par le schéma ci-dessus.

#### CONCLUSION

Si conter est un art, il existe bien d'autres formes de corrélations: ainsi le choix de la rose, du jasmin, et de l'oeillet dans *Naso d'Argento* se relie, bien que par une intention devenue indéchiffrable, à l'attribut de l'antagoniste; de même, le nom de l'héroïne n'est pas sans rapport avec l'identité de l'adversaire (Lucifer) qui en transportant sans le savoir celle-ci sur son dos fait un jeu de mots à ses dépens. Mais ce jeu de miroirs est sans incidence sur le déroulement de l'histoire. Nous avons donc négligé ces fonctions ludiques (ou poétiques) essentielles pourtant au plaisir du conte, pour ne retenir que celles qui jouent un rôle dans l'organisation du récit réduit à ses "fonctions cardinales" (Barthes), telles qu'elles ressortent de la superposition des différentes variantes.

Mais de ce que les corrélations distributionnelles (ou syntagmatiques) prédominent dans le conte populaire, il ne s'ensuit pas que l'élément sémantique doive être considéré comme fortuit et résiduel. Non que tout soit sens dans le conte. Il existe manifestement des formes avortées, monstrueuses, aberrantes. La part de "bruit", la perte de sens due aux conditions de transmission, n'est pas négligeable. La question se pose d'autant plus de savoir ce qui, dans le conte, signifie.

Entre la définition maximale de la fonction: "tout

élément de l'histoire qui se présente comme le terme d'une corrélation" (V, p. 7), et la définition minimale de Propp: "action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue" (VIII, p.31), il doit être possible de proposer des définitions intermédiaires qui réintègrent l'élément sémantique dans la structure syntaxique. La définition de Propp ménageait d'ailleurs, sans l'exploiter, la possibilité d'une telle réintégration.

De nombreuses études ont été menées (Lévi-Strauss, Greimas) pour montrer que le contenu n'était pas amorphe, mais structuré, et que d'autre part l'ordre syntagmatique était en un sens la projection des rapports paradigmatiques. Dans une autre direction, Todorov a tenté d'élagir la notion de fonction en distinguant deux catégories de prédicats: prédicats dynamiques, décrivant le passage d'un état à un autre, et prédicats statiques, itératifs, qui décrivent un état d'équilibre ou de déséquilibre (X, pp.49-50). Il semble nécessaire de tenir compte de l'existence de ces deux catégories de prédicats, nominaux et verbaux, et d'examiner leurs possibilités d'interférence.

Tout est-il syntaxe? Tout est-il vocabulaire? Ici encore, on peut se demander s'il n'existe pas de solution intermédiaire, si on ne peut pas discerner, entre les deux dimensions, des rapports constants sans rigidité, variables sans anarchie, et c'est en définitive vers une vue probabiliste des corrélations et du modèle narratif que notre étude nous oriente. La nature de l'expérience à communiquer amène le conteur à jouer sur tel registre sémantique, et corrélativement à choisir tel enchaînement

syntactique à l'intérieur d'un éventail de possibilités dont l'ouverture est déterminée par le premier choix. Inversement, le choix d'une forme limite celui du contenu parmi un certain nombre de virtualités sémantiques. C'est ainsi qu'à mi-chemin entre les deux extrêmes du pur hasard et de la nécessité absolue, le conte exploite sans réserve, sur le fond des compatibilités ou des exclusions énoncées par la logique d'une culture, l'étroite marge de jeu de la liberté.

#### Bibliographie sommaire

- I — Italo Calvino: *Fiabe italiane*, raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino, Mondadori, 1977.
- II — Paul Delarue: *Le conte populaire français*, Maisonneuve et Larose 1976.
- III — Jacob et Wilhelm Grimm: *Les contes (Kinder- und Hausmärchen)* Flammarion, 1986.
- IV — Charles Perrault: *Histoires ou Contes du temps passé*, Fac-similé de l'édition originale, Slatkine Reprints, Genève, 1980.
- V — R.Barthes: *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Communications, 1966.
- VI — A.J.Greimas: *Du Sens*, Seuil, 1970.
- VII — Claude Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*, I et II, Plon, 1974.
- VIII — Vladimir Propp: *Morphologie du conte*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux*, Seuil 1970.
- IX — J. Servier: *Signification du mythe dans les civilisations traditionnelles*, in *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Les Belles Lettres, Paris, 1978.
- X — Tzvetan Todorov: *Poétique de la prose*, suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Seuil, 1978.