

FRANÇOIS FLAHAULT

LA PENSÉE DES CONTES

Ce livre reprend le texte publié en 2001
aux éditions Anthropos-Économica,
à l'exception du chapitre 3, entièrement réécrit

Introduction
Une philosophie en germe

A un âge où je ne savais pas encore lire, ma mère me disait les contes de Perrault et quelques autres de Grimm ou d'Andersen qu'elle connaissait par coeur. Je me souviens aussi d'un disque 78 tours consacré au *Petit Poucet*, avec la voix terrifiante de l'ogre : "Je sens la chair fraîche!". Vinrent ensuite *Tintin*, des romans d'aventure, et des lectures plus sérieuses ou plus littéraires. Puis, vers vingt ans, j'ai commencé à relire des contes et à m'interroger à leur sujet.

Cet intérêt se voulait savant (je faisais des études de philosophie), mais les motivations qui l'inspiraient n'étaient guère scientifiques. J'éprouvais alors une forte appréhension devant les exigences de la vie d'adulte, de sorte que sous couvert d'un objet d'étude légitime, je cherchais à conserver quelque chose de l'enfance. A cela s'ajoutait l'image que l'on a habituellement des contes et qui faisait bien mon affaire : des récits qui touchent à "l'origine" (notion aussi vague que fascinante), qui remontent à "un lointain passé" et qui sont riches de "significations cachées". En somme, quelque chose de perdu qu'il fallait retrouver.

Mêlée à ces motivations, il y avait également l'idée que si tant d'êtres humains prennent plaisir à tels ou tels récits, si tant de générations les ont ressassés, c'est que ceux-ci font écho à quelque chose de nous. Certains récits (un film, un roman, un conte) nous intéressent plus que d'autres, ils nous émeuvent, ils nous intriguent. Nous ne savons pas pourquoi - mais il doit bien y avoir une raison.

À vingt ans, alors que je préparais une maîtrise de philosophie à la Sorbonne, j'allais, tout à côté, au Collège de France, écouter Claude Lévi-Strauss. Un savant austère se penchait avec le plus grand sérieux sur des histoires souvent rabelaisiennes que d'obscurs Indiens d'Amérique du nord ou du Brésil prenaient plaisir à se raconter et à transmettre. Quel contraste avec les cours de Ricoeur ou de Jankélévitch ! Puis, ce sont Jean-Pierre Vernant et Marcel Detienne dont j'ai suivi l'enseignement, eux aussi épluchant avec minutie de curieuses histoires venues de la Grèce ancienne.

Ces grands exemples ont contribué à ancrer en moi la conviction que l'étude des contes, elle aussi, pouvait être féconde. Je voyais, je vois

encore les contes comme des miroirs énigmatiques dans lesquels se reflète notre commune humanité. Reflets familiers, intimes parfois, et pourtant si difficiles à identifier et à nommer que j'en restais perplexe, ayant heureusement renoncé à plaquer sur eux interprétations faciles et lieux communs. Notre vie est une histoire, mais il est bien possible que le souvenir des événements ou des menus faits qui la composent passe à côté du noeud de l'intrigue. Outre le plaisir immédiat que nous procurent les récits de fiction (nous permettre de vivre par procuration l'intensité, la diversité ou le bonheur qui nous manquent), il arrive que, plus profondément, ils suppléent à ce que nous ne savons pas dire de notre propre histoire.

Les années passant, la relation que j'entretenais avec les contes a évolué. Souvent, lorsqu'on étudie longtemps le même objet, on continue de se passionner pour lui, mais plus tout à fait pour les mêmes raisons que lorsqu'on avait vingt ans, et aussi avec un peu moins d'idées toutes faites. C'est pourquoi j'aimerais d'abord, dans cette introduction, revenir sur l'image que nous avons habituellement des contes, ceci afin de permettre au lecteur d'écarter certains préjugés. Cela me permettra de mieux situer le propos de ce livre.

Des contes circulaient de bouche à oreille bien avant l'invention de l'écriture. Depuis où? Depuis quand? On ne le saura jamais. Sans doute depuis que nos lointains ancêtres ont commencé à être sensibles à l'ennui du temps qui passe. Au XIXe siècle, où les contes ont fait l'objet de collectes systématiques, les contes sont devenus un patrimoine. L'idée de patrimoine est souvent liée à celle de nation. Les frères Grimm, par exemple, n'étaient pas seulement des savants, pionniers de la linguistique allemande, c'étaient aussi des apôtres de la cause germanique, désireux de réagir contre la culture cosmopolite liée à la vie des cours et à l'usage de la langue française. Les contes qu'ils rassemblèrent, écrivirent et publièrent en 1812 témoignaient à leurs yeux d'une « poésie naturelle » enracinée dans l'esprit du peuple allemand.

En France, contrairement à ce qui s'est passé dans la plupart des pays européens, les contes n'ont pas été placés au service de l'idée nationale. Les Français, en effet, disposaient depuis des siècles de textes littéraires écrits dans leur propre langue. En outre, la bourgeoisie n'éprouva pas le besoin de rejeter la littérature de cour, elle se plut au contraire à s'en inspirer. Perrault, il est vrai, se montra assez fidèle aux

quelques contes de tradition orale qu'il rendit célèbres. Mais il n'y voyait qu'un amusement : c'était un homme de cour, tout à fait étranger aux préoccupations nationalistes qui, guère plus d'un siècle après lui, animèrent les frères Grimm et leurs émules. Des contes dits par des paysans n'avaient pas leur place dans le patrimoine littéraire de la France ; cependant on pouvait les loger à l'enseigne du régionalisme. Aujourd'hui encore, on ne trouve pas de recueils de "contes français", mais des contes de Gascogne, de Bretagne, de l'Ariège, d'Auvergne, etc. Ce régionalisme, toile de fond des études de folklore, n'est pas sans liens avec l'histoire du mouvement contre révolutionnaire. Tout au long du XIXe siècle et jusqu'au Front populaire, la crainte des "classes dangereuses" et le rejet des idées que socialistes et communistes n'étaient que trop portés à diffuser ont alimenté chez les esprits conservateurs le rêve d'une simplicité paysanne aux naïves croyances, toujours vivante dans "nos belles provinces françaises" : un monde encore empreint de traditions païennes, certes, mais cependant plus sain et ouvert au spiritualisme que le prolétariat urbain, plus en affinité que lui avec le christianisme et mieux disposé à l'égard des hiérarchies traditionnelles.

Vers 1850, un jeune paysan breton qu'on avait envoyé se faire soigner à l'hôpital de Quimper écoutait les malades échanger des contes pour tromper leur ennui. Il constata, non sans surprise, que d'un bout à l'autre du Finistère, on connaissait les mêmes contes¹. Aurait-il entendu des conteurs d'autres provinces ou d'autres pays européens qu'il aurait pu faire le même constat : en réalité, la plupart des contes ne sont liés ni à un terroir ni à une nation. Il est vrai que certains récits sont restés propres à des sociétés spécifiques de sorte que, pour les comprendre, il faut, comme pour un certain nombre de contes africains, les situer dans le contexte des rituels, des croyances ou des systèmes de parenté propres à ces sociétés. Mais pour les autres, même si dans certains cas on a pu déterminer leur aire d'origine, on constate qu'ils se sont largement diffusés, se répandant d'un bout à l'autre de l'Europe et bien au-delà. La manière de les dire varie d'une région à une autre, mais l'intrigue et les motifs demeurent étonnamment stables. L'histoire d'Ulysse chez les Cyclopes, par exemple, circulait sans doute de bouche à oreille longtemps avant qu'Homère, au IXe siècle avant J.-C., la fixe par écrit. Elle ressurgit près de deux mille ans plus tard dans les *Mille et une nuits*

¹ Jean-Marie Déguignet, *Mémoires d'un Paysan Bas-Breton*, éditions An Here, Ar Releg-Kerhuon, 2000, p.64.

(Sindbad le marin en est le héros). On en trouve également une version dans le *Dolopathos*, un recueil de contes composé à la fin du XIII^e siècle par un moine lorrain. Pendant ce temps, l'histoire continuait de se transmettre oralement : on en a encore recueilli des versions au XX^e siècle en Afrique du nord, dans des îles grecques, au pays basque ou dans le nord de l'Europe. Rien ne témoigne mieux du cosmopolitisme des contes que cette bible des folkloristes qu'est l'ouvrage d'Anti Aarne et Stith Thompson, *The Types of Folktale*, un catalogue dans lequel toutes les intrigues de contes sont classées et résumées, avec l'indication des différents lieux où chaque type de conte a été recueilli². De l'Europe économique qui se construit aujourd'hui, on peut remonter, de strate en strate, à l'Europe des nations, puis à celle de la Chrétienté qui prend le relais de l'Empire romain, et enfin à un premier tissu de sociétés paysannes et païennes qu'aucune frontière ne séparait de l'Orient et dont certains aspects se sont maintenus jusqu'à une période récente³. Depuis la préhistoire, populations, techniques, croyances et récits ont circulé à travers cette aire immense. La culture orale dont relèvent les contes n'est pas pour autant restée imperméable à la culture écrite : certains contes ont été christianisés ou ont repris des intrigues transmises par l'écriture (par exemple l'histoire biblique de Joseph trahi par ses frères) ; d'autres ont inspiré des oeuvres littéraires (par exemple *Le roi Lear* et *Hamlet* de Shakespeare) ; d'autres enfin, grâce aux livres de colportage, sont retournés à l'oralité après avoir été écrits, comme les contes de Perrault⁴.

Deuxième point à interroger quant à l'image que nous nous faisons habituellement des contes : alors que les conteurs d'autrefois s'adressaient aussi bien à un public d'adultes, nous les croyons destinés aux enfants⁵. D'où vient cette fausse évidence? D'abord du fait qu'aux yeux des classes urbaines et cultivées des derniers siècles, les contes

² A côté de cet ouvrage, il faut signaler cet autre catalogue raisonné qu'est *Le conte populaire français*, vaste entreprise commencée par Paul Delarue et poursuivie par Marie-Louise Ténèze, dont les trois premiers volumes ont été publiés aux éditions Maisonneuve et le dernier, en collaboration avec Josiane Bru, aux éditions CTHS. Ayant fait grand usage de ce précieux travail, j'y renvoie au cours de ce livre sous le sigle C.P.F. suivi de l'indication du tome et de la page.

³ Germaine Tillion a souligné les affinités entre sociétés paysannes des deux rives de la Méditerranée (notamment dans *Il était une fois l'ethnographie*, Seuil, 1999). Jack Goody, de son côté, a rappelé l'importance du fonds néolithique commun à l'Europe et à l'Asie (*L'Orient en Occident*, Seuil, 1999).

⁴ Sur les échanges entre traditions orale et écrite, voir Catherine Velay-Vallantin, *L'histoire des contes*, Fayard, 1992. Voir également, du même auteur, "L'invention d'un public enfantin au XVIII^e siècle : entre famille et école, les éditions des *Contes de Perrault*", *Revue française d'histoire du livre*, n° 82-83, 1994.

⁵ Une erreur déjà corrigée par Ph. Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Seuil, 1973, pp. 95-99.

étaient ces histoires que nourrices ou domestiques (généralement illettrés et d'origine rurale) racontaient à leurs enfants. Comme le dit justement Nicole Belmont, ce furent donc les souvenirs d'enfance des adultes de la classe bourgeoise qui permirent la redécouverte des contes⁶. Ceux-ci, en passant du véhicule de la parole à celui de l'imprimé, furent massivement relogés à l'enseigne de la littérature enfantine. Aujourd'hui encore les "*bedtime stories*" que les parents lisent à leurs enfants sont souvent des contes.

Cette place aujourd'hui dévolue aux contes résulte pour une part de la concurrence exercée par d'autres formes de récits : romans, films, feuilletons télévisés. A une époque où cette concurrence était moins forte et où la littérature pour enfants ne s'était pas encore développée, les livres de colportage, qui étaient aussi bien destinés à des lecteurs adultes, diffusaient des contes. Et surtout, il ne faut pas oublier que la transmission orale des contes, loin de s'effectuer seulement d'adulte à enfant comme c'est le cas aujourd'hui, s'opérait autant sinon davantage d'adulte à adulte.

Aujourd'hui, lorsqu'un conte plaît à un adulte, c'est, pense-t-il généralement, parce qu'il y retrouve quelque chose de son enfance. Et il est vrai que ces récits élémentaires touchent aux fondements de notre construction psychique. Le père ou la mère qui lit un conte à son enfant renoue ainsi avec sa propre enfance. De sorte que, dans le rituel reconfortant qui relie ainsi deux générations, l'adulte n'éprouve peut-être pas moins de plaisir que l'enfant. Le plaisir, cependant, n'est pas le même des deux côtés : l'enfant, en cette occasion, vit un lien avec l'adulte, et le conte qu'il écoute ne lui parle pas seulement de son monde à lui mais aussi d'un monde auquel, précisément, l'adulte l'introduit. Ce que l'enfant entend dans l'histoire du Poucet ou de Peau d'Ane, c'est, bien sûr, quelque chose qui le touche en tant qu'enfant ; mais c'est aussi l'histoire d'une émancipation, l'histoire d'un garçon ou d'une fille qui s'aventure hors de son univers familial et qui devient une grande personne.

Troisième point à interroger : l'idée que les contes ont une signification, sont, comme les fables, porteurs d'une leçon. La conviction que certains récits, en dépit de leur bizarrerie, ont néanmoins une

⁶. Voir l'ouvrage de Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Gallimard, 1999, p. 148.

signification sensée et même « profonde » fut partagée par bien des intellectuels de l'Antiquité, en particulier les Stoïciens, qui voulurent voir dans l'*Odyssée* l'annonce de leur propre doctrine (ce que l'*Odyssée* n'est aucunement). Les modes d'interprétation alors mis en œuvre étaient généralement basés sur la conviction que des épisodes apparemment absurdes devaient être compris comme des symboles ou des allégories. La méthode fut reprise et perfectionnée par les Pères de l'Eglise et les théologiens : pour que les récits contenus dans la Bible apparaissent comme la parole de Dieu et annoncent le Nouveau Testament, il était nécessaire de montrer qu'ils disaient autre chose que ce qu'ils avaient l'air de dire. Au XIXe siècle, des philologues adoptent à leur tour ce parti pris interprétatif et y soumettent des récits provenant d'autres religions. Les folkloristes ne tardent pas à considérer que les contes, eux aussi, sont dignes d'être interprétés. Parallèlement, le mouvement romantique croit voir dans les contes une illustration de ses valeurs - valeurs qui restent d'inspiration chrétienne même lorsqu'elles se marient avec une sensibilité esthétique supposément païenne. Ainsi, par exemple, dans son culte de l'Un, dans sa nostalgie d'un paradis perdu, le romantisme prolonge le fameux précepte de l'Evangile : "Si vous ne redevenez pas comme des enfants, vous n'entrerez pas au Royaume des cieux" ; et, un peu comme ces prédicateurs médiévaux qui, déjà, recouraient à des contes pour illustrer une leçon de morale, les romantiques trouvent dans ceux-ci une occasion d'exalter l'innocence et l'esprit d'enfance.

Influencée par le mouvement maçonnique (avec son goût pour un syncrétisme religieux qui n'est pas sans rapport avec celui qu'avait connu la fin de l'antiquité), croyant en l'existence d'un fonds religieux primitif et universel (où, par exemple, Bouddha, Hermès et Odin ne feraient qu'un⁷), la pensée romantique projette volontiers sur les contes le schéma d'un "parcours initiatique" qui conduit à l'unité retrouvée, d'un chemin semé d'épreuves plus ou moins "symboliques". Ainsi, contes, religions païennes et christianisme semblent se fondre dans un même océan de symboles et converger vers un même "accomplissement spirituel".

Il est vrai que le scénario des contes ressemble souvent à celui des rites de passage qui, dans les sociétés traditionnelles, scandaient les grandes étapes de la vie humaine. C'est que les uns et les autres partagent une même préoccupation : comment ne pas devenir l'otage

⁷ Voir Roger-Pol Droit, *Le culte du néant. Les philosophes et le Bouddha*, Seuil, 1999, pp. 47 et suivantes.

des liens dans lesquels nous nous sommes constitués? Comment nous en détacher suffisamment pour en former de nouveaux? Comment devenir soi? "Initiation", si l'on veut, mais au sens ethnologique du terme. Donc en laissant de côté l'aura de mystère qui, associée à un symbolisme hermétique ou jungien, a fait la vogue du terme "initiatique" depuis le Romantisme jusqu'à nos jours.

La conception romantique du conte a également encouragé la propension à enraciner celui-ci dans le « mythe », c'est-à-dire dans ce type de récits qui, pour les historiens des religions et les ethnologues, sont liés à des croyances, à un enseignement ou à un rituel. En fait, les populations dans lesquelles circulent des « contes » et des « mythes » ne font pas nécessairement la distinction entre les uns et les autres. Il n'est donc pas étonnant que ces récits aient souvent un air de famille. Mais dans l'idée que les contes proviennent de mythes, il y a plus que la reconnaissance d'une parenté d'intrigue. Il y a la conviction que des récits aujourd'hui racontés pour le plaisir se transmettaient autrefois pour une autre raison : à cause des significations qu'ils comportaient. Le rôle du savant serait donc de retrouver, sous la gangue du plaisir, le noyau de savoir. Malheureusement pour cette conception, il est certain que les conteurs se proposaient avant tout de distraire leur auditoire. Je ne veux pas dire, en rappelant cela, que les contes n'ont pas de portée de signification ; je veux dire que celle-ci, comme c'est aussi le cas dans les romans et les films, se place au service du plaisir qu'éprouvent les auditeurs ou les lecteurs dans le déroulement même du récit. Pour l'auditeur ou le lecteur, ce n'est pas le message du conte qui importe d'abord - à supposer qu'il y en ait un -, c'est l'effet que produit sur lui le récit : il vit comme des fins en soi l'étoffe du récit, sa durée et les impressions qu'il éprouve. C'est à travers ce plaisir vécu que le récit contribue à mettre en sens son expérience.

Interpréter un récit de fiction ne consiste pas à le « décoder » comme on traduirait un message d'une langue dans une autre en laissant de côté les émotions éprouvées. Celles-ci, au contraire, font partie du récit, elles en sont la chair. Pour analyser un récit, il faut essayer de mettre des mots sur les impressions qu'il suscite en nous ; et remonter, en s'appuyant sur l'étude de sa structure, aux causes du plaisir qu'il procure.

Dans les contes, aussi bien que dans les romans et les films, les péripéties sont souvent chargées de plus d'intensité que le dénouement, retiennent davantage l'intérêt et s'inscrivent plus profondément dans la

mémoire. Les péripéties ne se ramènent donc pas à des épreuves qui n'auraient de sens que par rapport au dénouement, et le *happy end* n'est pas la figure d'accomplissement unique à laquelle conduirait tout ce qui précède. Sur ce point aussi la conception romantique du conte se révèle inadéquate. D'après celle-ci, les contes, comme la poésie, la religion et la philosophie, visent l'idéal d'une réalisation de soi dans la complétude de l'unité retrouvée, un état qui serait symbolisé, dans le conte, par l'accomplissement final du héros ou de l'héroïne. Il y a là un véritable contresens.

Dans les contes, en effet, la complétude n'est pas nécessairement un bien et le manque, paradoxalement, n'est pas toujours un mal. Il est possible d'en tirer profit, il est souhaitable d'en faire bon usage. Comment concilier l'infini désir d'exister qui anime chacun de nous avec la nécessité d'exister à plusieurs, donc de limiter ce désir ? Comment faire notre chemin à partir de la génération dont nous sommes issus pour rejoindre celle où nous devons trouver notre place ? Comment l'attachement peut-il transmettre le viatique d'une force de vie, mais être aussi un cadeau empoisonné ? Voilà quelques unes des questions que les contes mettent en scène. Questions d'autant plus passionnantes que notre tradition philosophique et religieuse n'y répond guère.

L'idée d'un accomplissement de soi dans la complétude - dans l'absolu et non dans le relatif - est propre aux doctrines de salut, non aux paganismes. Le platonisme et le christianisme sont des doctrines de salut, elles ont profondément marquées la culture écrite du monde occidental et par conséquent l'idée que nous nous faisons de ce que nous sommes. C'est pourquoi, lorsque nous nous intéressons à des cultures païennes, il nous est difficile de ne pas projeter sur elles certaines catégories qui, en réalité, leur sont étrangères. Les contes ont circulé dans des sociétés où l'on croyait aux revenants, aux esprits, aux lutins, aux fées et autres personnages surnaturels. En ce sens, ces sociétés n'étaient pas matérialistes. Mais elles n'étaient pas pour autant spiritualistes au sens où nous l'entendons. L'idée que la substance véritable d'une personne réside dans son âme (ou, pour parler un langage plus moderne, dans son moi, dans son *self*) leur était étrangère : sans existence sociale, la personne n'était rien. Cela n'empêche pas que les contes nous plaisent encore : c'est qu'au fond, nous ne sommes pas différents des hommes d'autrefois ou d'ailleurs, même si nous ne nous reconnaissons plus dans l'idée qu'ils se faisaient d'eux-mêmes.

Les contes reflètent certains aspects de la vie qui étaient très importants dans ces petites sociétés et qui le sont beaucoup moins pour nous. Ainsi les relations de parenté, qui semblent ne constituer dans les grandes sociétés modernes qu'un type de liens sociaux parmi d'autres, tiennent-ils une grande place dans les contes. On pourrait donc penser qu'en insistant sur la tension entre liens de sang et liens d'alliance, les contes témoignent d'un monde social qui n'est plus le nôtre et qui, par conséquent, ne nous concerne plus. Ce serait oublier que si un conte a beaucoup voyagé dans l'espace et dans le temps, c'est qu'il a de quoi plaire à de nombreuses sociétés en dépit des différences que présentent leur organisation et leurs systèmes de parenté. En mettant en scène des tensions entre sang et alliance, le conte parle donc de quelque chose qui est partagé par ces sociétés, et par les nôtres aussi. Quelque chose qui a trait à la condition humaine, à la manière dont la question d'être soi est liée à la nécessité d'occuper une place dans les processus biologiques et culturels qui assurent la succession des générations. Les contes insistent sur le fait que nous ne pouvons être tout pour une personne, que nous ne saurions être à elle et à elle seule. Ils montrent que la pluralité des liens humains, tout en étant nécessaire et souhaitable, introduit en nous une division que la réalisation de soi, si accomplie soit-elle, ne peut effacer. Comment l'enfant - un être d'abord rivé à la génération qui le précède - parvient-il à se détourner de celle-ci pour prendre sa place d'homme ou de femme parmi ses contemporains? C'est là une question sur laquelle les contes reviennent sans cesse (alors que, curieusement, la question de savoir comment on passe à l'âge mûr et à la vieillesse ne semble guère les préoccuper).

En écrivant cette introduction, je mesure le temps qu'il m'aura fallu pour remonter à quelques unes des sources de l'intérêt suscité en moi par tels ou tels contes (c'est-à-dire pour apercevoir ce qu'ils reflètent de moi ou de nous). Comme bien d'autres, j'ai cru, lorsque j'étais encore un jeune chercheur, que la psychanalyse me permettrait d'interpréter les contes, c'est-à-dire, en somme, d'éviter de patauger pendant si longtemps. Aujourd'hui, je vois plus clairement qu'il existe en fait deux discours psychanalytiques qu'il importe de ne pas confondre. Le premier est en prise sur la clinique, sur ce qui se passe entre le patient et son analyste. Le second en est une dérivation universitaire qui risque de se couper de l'expérience clinique pour devenir machine à commenter, moyen de produire du discours savant. Chose après tout inévitable, car

il faut bien que tourne le moulin des colloques et des universités. Et pour que le moulin tourne, l'essentiel est qu'il produise un discours où brillent les insignes du savoir. A condition d'être suffisamment bien agencé, un discours interprétatif procure par lui-même un sentiment de maîtrise et s'attire un certain crédit ; qu'il permette réellement de mieux comprendre l'objet dont il est censé rendre compte est secondaire. Dans la mesure où elle contribue à faire tourner le moulin à discours, la psychanalyse prend le relais d'autres pratiques interprétatives utilisées par l'université médiévale ou moderne dans son incessant effort pour soumettre à la pensée - on pourrait presque dire coloniser - des objets qui lui résistent.

Il est vrai que Freud lui-même a parfois donné des gages à la psychanalyse ainsi comprise. Pourtant, la posture fondamentale de Freud à l'égard des rêves et de l'opacité qu'ils opposent à notre pensée n'est pas du tout de cet ordre. En effet, la conviction première qui se trouve à la source de son grand livre sur *L'interprétation des rêves* n'est pas que lui, Freud, dispose des moyens d'interpréter les "pensées du rêve". Sa conviction fondamentale (et ici on revient à ce que j'ai appelé la première psychanalyse) est que *ses propres rêves "savent" quelque chose de lui qu'il ne sait pas*, et dont il ne pourra s'approcher qu'au prix d'une longue patience. C'est, bien sûr, à l'école de cette psychanalyse-ci que je me suis placé dans mes recherches sur les contes (lesquelles, d'ailleurs, ont longtemps cheminé parallèlement au travail que je m'efforçais de poursuivre sur le divan). De fait, ces recherches tiennent sans doute davantage du ressassement auquel se livre le patient que du supposé savoir de l'analyste. Cela ne veut évidemment pas dire que je ne me reconnais pas de dette à l'égard de la théorie psychanalytique. J'en ai une au contraire, et qui n'est pas moins importante que ma dette à l'égard de l'anthropologie.

De toute manière, rien ne permet d'affirmer a priori que les aspects de la condition humaine auxquels renvoient les contes se ramènent à ceux qui constituent le pain quotidien de la pratique analytique. Certes, les enjeux des contes croisent souvent ceux autour desquels tourne la cure analytique ; mais cela ne les empêche pas de toucher aussi à des aspects de la condition humaine qui ne concernent pas directement la psychanalyse. De plus, même dans le cas où les contes mettent en scène des enjeux que l'on rencontre également dans la clinique, ils les articulent autrement. Le conte, en effet, a beau tenir un langage imagé et

non pas conceptuel comme celui de la théorie, il n'est pas non plus, comme le symptôme et le rêve nocturne, le langage d'une personne singulière. Tout en gardant un lien avec les rêves et les rêveries de chacun, les contes (et les récits de fiction en général) s'inscrivent dans un temps commun et constituent des références communes comme c'est le cas aussi pour les idées. Intermédiaires entre le rêve et la pensée, les récits de fiction correspondent à un registre spécifique de l'activité mentale humaine.

Ces précisions étant apportées, le lecteur voit mieux, j'espère, ce qui a soutenu mon intérêt pour les contes et ce qui constitue, par conséquent, le propos de ce livre.

Quelle corde sensible un conte fait-il vibrer? Quel point de notre psychisme vient-il toucher? Pour répondre à ces questions, il faut analyser le conte, sonder les émotions qu'il suscite, examiner les motifs et la structure qui lui sont propres, comparer les versions, et les replacer dans la famille de contes où les mêmes motifs apparaissent, repris ou transformés. Et puisque les contes, en quelque sorte, « pensent » quelque chose de nous (j'écris le mot entre guillemets puisque les contes ne sont évidemment pas le fruit d'une pensée conçue délibérément et consciemment), il s'agit d'entendre cette pensée narrative. Tout en sachant que notre propension spontanée est d'y entendre seulement la confirmation de ce que nous pensons déjà. Derrière le désir d'interpréter, il y a souvent celui de faire preuve de maîtrise, et notre désir de maîtrise nous porte à privilégier l'interprétation formulée dans le discours qui a le plus d'autorité et de prestige. A quoi s'ajoute l'emprise des lieux communs. Sans parler de nos points aveugles (les miens en l'occurrence).

Admettons que, malgré ces difficultés, il est possible d'apprendre quelque chose des contes. Ce quelque chose présente un intérêt philosophique. Ceci pour deux raisons essentielles.

Première raison. Le pas franchi par la pensée grecque du *muthos* au *logos*, de la pensée narrative à la pensée conceptuelle a constitué, certes, une extraordinaire avancée. Une avancée si fascinante que nous avons du mal, aujourd'hui encore, à réaliser que celle-ci s'est payée d'un prix élevé. En effet, tout en apportant de précieux moyens de penser l'homme tel qu'il est, la connaissance rationnelle tend aussi à voir l'homme telle qu'elle est : le sujet de la connaissance rationnelle tend à projeter son reflet dans son objet, à se représenter l'homme à son image. Et ce n'est

certainement pas en qualifiant d'« affectif », d'« émotionnel » ou d'« irrationnel » le versant de l'être humain qui lui échappe que le sujet connaissant combat efficacement sa propre méconnaissance. Comme l'ont montré, chacun à sa manière, Spinoza, Nietzsche ou Freud, ce qui est déraisonnable répond à des raisons et « irrationnel » ne veut pas dire inintelligible. Puisque la pensée conceptuelle - la pensée qui se maîtrise elle-même - n'est pas en prise directe sur cette part de nous-mêmes, il lui faut s'en approcher patiemment, sans forcer. Ce qui contraint le sujet connaissant à accepter sa non maîtrise. Les récits de fiction en général et les contes en particulier constituent l'une des voies indirectes par lesquelles le sujet connaissant peut s'approcher du sujet existant (on pourrait dire aussi : une voie par laquelle la pensée peut s'approcher de l'impensé dans lequel s'enracine notre vie.

Seconde raison. La tradition écrite européenne, philosophique et religieuse, s'est trouvée prise, je l'ai rappelé, dans le cadre des doctrines de salut. C'est-à-dire qu'elle tend à répondre au caractère terriblement problématique de la condition humaine en imaginant des solutions censées apporter une véritable guérison. Ce parti pris est étranger, d'une manière générale, aux sociétés sans écriture (aussi bien, d'ailleurs, qu'à une pensée lettrée comme celle de la Chine). Les contes, précisément à cause de leur paganisme - et aussi parce que, cherchant seulement à faire plaisir, ils ne prétendent aucunement apporter *la vérité* - échappent pour une bonne part au cadre de la pensée écrite occidentale. Considérés sous cet angle, les contes européens nous aident à aller au devant de formes de pensée non-européennes. Tâche qui aujourd'hui, en un temps de mondialisation des échanges intellectuels, est devenue indispensable, comme Pierre Legendre l'a bien vu. Ce n'est pas en continuant d'affirmer son universalité prétendue que la pensée occidentale dépassera les partis pris qui, à son insu, l'ont modelée. C'est en se confrontant à d'autres formes de pensée, y compris celles qui ne répondent pas à ses critères de rationalité.

*

1.

Dire des contes

"Elle était restée tard auprès du feu,
à entendre ses serviteurs chanter des *gwerziou*
et conter des contes merveilleux..."

Fragment d'un conte dit par
un domestique à Plouaret en 1869.

"Le vieux monarque aimait à entendre chanter
des *gwerziou* et des *soniou*, et conter des contes
merveilleux et plaisants, et souvent, le soir, après
souper, il venait s'asseoir au large foyer de la
cuisine, et prenait plaisir aux conversations, aux
chants et aux récits de toute sorte des gens de sa
maison."

Fragment d'un conte recueilli
à Plouaret en 1872.

Vous lisez un roman. Le roman, est-ce le texte imprimé sur les pages du livre? Ou n'est-ce pas plutôt, pour vous qui êtes en train de le lire, le fil des phrases qui se déroule dans votre esprit et la série d'images éveillées par le sens de ce que vous lisez ? Cette remarque vaut à plus forte raison pour les contes. Un conte est une suite de paroles dites et entendues, une série d'images et de motifs vécus par les auditeurs. C'est seulement une fois transcrit qu'il devient un texte. Si l'on veut comprendre quelque chose aux contes, on doit partir de ce constat et les considérer non comme des textes, mais comme les supports d'un temps vécu.

Occasions de conter et manières de dire

Paysans, soldats, marins, tailleurs de lin, fileuses, vanniers, etc. se distraient - se désennuyaient - au moyen de toutes sortes de récits. L'une des circonstances de la vie sociale les plus favorables à la circulation des contes était la veillée. La vie rurale comportait une série de travaux qui tout à la fois se pratiquaient à la maison, étaient à peu près silencieux et n'exigeaient pas une attention si soutenue qu'on ne puisse parler ni écouter. On se réunissait donc volontiers le soir, tantôt chez l'un, tantôt chez l'autre (souvent, l'hiver, dans l'écurie, pour profiter de la chaleur animale). Les femmes filaient, peignaient le chanvre, tricotaient, raccommodaient, brodaient ; les hommes tressaient des paniers, réparaient harnais ou outils, taillaient le bois ; selon la région et la saison, on écosait les haricots, triait les noix, etc. Les veillées apportaient également aux jeunes gens une occasion de se rencontrer et

de se courtiser. Pour cette raison, et aussi parce que de telles réunions échappaient à son contrôle, le clergé a souvent voulu les combattre.

Chacun meublant par quelque occupation les éventuels silences, les paroles venaient moins pour en éviter la gêne que pour offrir une activité plus attrayante, plus liante. “Le babil même est le fondement et l'objet de la veillée, (...) le travail n'en est que le prétexte”, estime un membre de l'académie de Troyes dans un texte de 1744 ¹. Les conversations tournent autour du travail, des nouvelles, on échange - pourquoi pas? - quelques ragots ; mais on se propose aussi des devinettes, on chante, ou bien on raconte des histoires à faire se dresser les cheveux sur la tête, d'autant plus impressionnantes qu'on les donne pour vraies ². Ou encore, on écoute des contes. Sans doute, n'importe qui a le droit d'en dire, et le fait dans bien des circonstances privées. Mais certains, à cause de leur art de conter ou de la richesse de leur répertoire, ont une réputation plus grande que d'autres.

“Il arrive, écrit P. Jakez-Hélias, que lui [un chiffonnier de Brennilis] et le sabotier se livrent des assauts sous les manteaux de cheminée, se relayant mutuellement pour débiter des contes à la grande joie des assistants. (...) Quand le conte tourne bien, quand le conteur, sur sa lancée, y introduit des épisodes nouveaux qu'il a empruntés à d'autres et qui se fondent merveilleusement dans le sien, quand il est si maître de sa parole qu'elle semble se former d'elle-même selon sa propre nécessité, alors cessent les travaux ³.” On voit qu'ici les contes sont dits par des hommes. Ce n'est pas une exception : les contes ne sont spécifiquement associés aux femmes et à un auditoire enfantin que dans l'esprit des citadins (c'est ainsi que Platon, déjà, évoque les histoires contées par les mères et les nourrices ⁴). Bien souvent, au moment de la veillée, les enfants étaient déjà couchés. Les conteurs, d'ailleurs, ne se constituaient pas nécessairement un répertoire dès leur enfance. En outre, les contes que l'imprimé nous a rendus familiers ne sont pas représentatifs de ce qu'étaient les répertoires des conteurs. L'écrit, en effet, a sélectionné et édulcoré afin de satisfaire à la pruderie des folkloristes, à la bienséance bourgeoise et à l'idée que se font parents ou éducateurs de ce qui convient aux oreilles enfantines.

1. Cité par R. Mandrou, *De la culture populaire au XVIIe et XVIIIe siècle*, Stock, Paris, 1975, p. 21. Voir également P. Sébillot, *Littérature orale de la Haute-Bretagne*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1967, pp. 111 et suiv. ; D. Fabre et J. Lacroix, *La Tradition orale du conte occitan*, PUF, Paris, 1974, vol. 1, p. 110 à 142. Des descriptions littéraires de veillées dans *Sarn* de Mary Webb et *La Mare au diable* de George Sand.

2. Nombreux récits de ce genre dans A. Le Braz, *La Légende de la mort chez les Bretons armoricains*, Paris, 1928.

3. *Le Cheval d'orgueil. Mémoires d'un Breton du pays bigouden*, Plon, Paris, 1975, p. 103.

4. *République*, 377 a b.

Un conteur dont le talent est reconnu commence généralement par lancer un “ Cric ! ” bien fort. Les membres de l'assistance savent qu'ils doivent répondre: “ Crac ! ”, et ils le font avec d'autant plus de vigueur et d'ensemble qu'ils désirent davantage entendre le conteur. Celui-ci provoque ainsi l'accrochage du public à sa parole et teste l'intensité de l'attente : il ne faut pas qu'on puisse lui reprocher d'avoir monopolisé la parole pour se mettre en valeur. Souvent, le conteur ou la conteuse se fait longuement prier ; prétend, par exemple, avoir oublié l'histoire qu'on lui demande. Parfois, il ou elle envoie son “Cric !” lorsque tous semblent avoir renoncé à l'écouter et que la conversation a repris. Entre le “Cric-Crac” et le début du récit il arrive que prenne place une série de formules. Celles-ci préparent le terrain, donnent le temps aux uns et aux autres de s'installer en position d'auditeurs. Voici par exemple un type de préambule en usage au siècle dernier chez des marins terre-neuvas :

Conteur. - Cric !

Auditeurs. - Crac !

C. - Sabot !

A. - Cuiller à pot !

C. - Soulier de Dieppe !

A. - Marche avec !

C. - Marche aujourd'hui, marche demain, à force de marcher on fait beaucoup de chemin. Pourvu qu'on ne tombe pas le nez dans la poussière, on n'a pas besoin de se débarbouiller. Quand on tombe sur le dos, on ne se casse pas le nez. Je traversais une forêt où il n'y avait pas de bois, etc.

La transcription complète remplirait près d'une page ⁵.

Il y a quelques dizaines d'années encore, des conteurs de Loire Maritime introduisaient ainsi leurs récits :

Plus j' vous dirai, plus j'mentirai. Je n'suis pas payé pour vous dire la vérité. Marche aujourd'hui, marche demain, marche tous les jours, dix ans, vingt ans, cinquante ans. Tant qu'on marche à pied on fait beaucoup de chemin. Quand on ne tombe pas, on n'a pas besoin de se relever. Quand on ne tombe pas dans la saleté, on n'a pas besoin de se nettoyer ⁶.

Le conteur place ainsi volontiers son récit sous le signe de la marche: le conte, comme une paire de chaussures magiques, fait se dérouler l'espace et le temps, doit “faire marcher” l'auditeur.

Les qualités d'un conteur ne sont pas exactement celles d'un acteur, même s'il lui arrive de modifier sa voix et ses intonations en fonction des personnages qu'il fait parler. La norme qu'il partage avec ses auditeurs

⁵. *Kryptadia*, Heilbronn Henninger frères, Paris, t. II, 1884, p.106. Sous le titre "*Kryptadia*" (en grec, "Choses cachées") ont été rassemblés contes et anecdotes qui, à cause de leur contenu scatologique ou sexuel, avaient été écartés des publications de folklore.

⁶. Rapporté par Ariane de Félice, *Contes de Haute-Bretagne*, Érasme, Paris, 1954, introduction.

n'est pas en effet celle du réalisme ou de la vraisemblance ; la narration ne fait jamais oublier la présence de la voix du conteur. L'histoire doit se dérouler sans cassures ni reprises, sans défaillance du liant de la voix. "Les paroles, disait un conteur, il faut savoir les mettre où elles doivent se mettre, autrement ça n'a l'air de rien"⁷. "Il y a dans l'art du conte, écrit Camille Lacoste-Dujardin, toute une partie de mime, de comédie extrêmement importante dont la fonction est éminemment esthétique et destinée à transmettre les émotions. Si nous en sommes réduits, le plus souvent, à étudier des textes écrits, il semble bien hâtif de juger sévèrement de la platitude ou de la pauvreté de leur style. (...) La récitation du conte, grâce à des éléments de rythme très nets, où les accents affectifs jouent un grand rôle, ressemble fort à une monodie où ton et style forment un tout"⁸

Le conteur - comme le metteur en scène mais avec d'autres moyens - fait donc preuve d'une maîtrise plus ou moins consommée dans l'art de faire vivre l'histoire par la présence de sa voix. Ce qui est raconté l'est selon un ordonnancement prémédité, en des formules où comptent le rythme, les assonances parfois, l'appel à la connivence des auditeurs toujours. Et ces paroles sont prononcées avec un jeu d'inflexions qui à la fois accompagne le mouvement des formules et souligne celui des péripéties racontées. Un jeu qui donc rend présente la manière autant que la matière, et, au-delà du récit même, implique le consensus de l'auditoire et du conteur, donnant corps à leur "être-ensemble".

La fin du conte est souvent ponctuée d'une formule rimée, dans le genre de celles-ci (respectivement traduites du breton et de l'occitan)⁹:

C'est là qu'il y eut alors un festin !
Il n'y manquait ni massepains ni macarons,
Ni crêpes épaisses ni crêpes fines,
Ni bouillie cuite ni bouillie non cuite,
Pâte fermentée et non fermentée.
J'étais par là aussi, avec mon bec frais,
Et, comme j'avais faim, je mordis tôt ;
Mais un grand diable de cuisinier qui était là,
Avec ses sabots à la pointe de Saint-Malo,
Me donna un coup de pied dans le derrière,
Et me lança sur le haut de la montagne de Bré,

⁷. A. de Félice, ouvrage cité, introduction ; cf : également Donatien Laurent, "Les procédés mnémotechniques d'un conteur breton", *Les Cahiers de Fontenay*, 23, 1981 ; et M.-L. Tenèze, "Introduction à l'étude de la littérature orale, le conte", *Annales*, 5, 1969, notamment p. 1117.

⁸. *Le conte kabyle*, Maspéro, 1970. Voir également B. Masquelier et J.-L. Siran, *Pour une anthropologie de l'interlocution*, L'Harmattan, 2000, en particulier p. 33.

⁹. La première dans F.M. Luzel, *Contes populaires de Basse-Bretagne*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1967, t. II, pp. 78-79 ; la seconde dans J.-F. Bladé, *Contes populaires de la Gascogne*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1967, t. I, p. XLV.

Et je suis venu de là jusqu'ici,
Pour vous raconter cette histoire.

Et cric-crac,
Mon conte est achevé,
Je passai par un pré.
Je portais des souliers de verre.
Je les cassai sans les voir.

Dans le cours de son récit, le conteur intercale parfois des commentaires : "C'est ici que ça devient terrible" ou : " Il faut bien mentir, puisque c'est pas la vérité" (lorsque l'histoire devient particulièrement invraisemblable) ; ou une question adressée à un membre de l'assistance, lequel, par convention et par jeu, répond comme s'il apportait une information crédible : " Untel ? oui, j' l'ai bien connu ", "Tel endroit ? j' vois où c'est, en face la buvette"¹⁰

Le conteur, sachant que la plupart de ses auditeurs connaissent son histoire, peut s'amuser à dérouter en introduisant une variante ou un ajout imprévu, quitte à revenir ensuite à tel passage obligé de l'intrigue. Il lui est également possible de reprendre tout au long la répétition d'un motif ou au contraire de le résumer, selon l'attente qu'il suppose être celle de son auditoire. Ainsi, la même histoire peut être dite sur une durée très variable ¹¹. Un conteur réputé - tel le grand-père de P. Jakez Hélias, qui va "tenir boutique de contes" dans les fermes des environs - prépare et polit sa mise en scène à l'avance : "Quand il répète ses contes à son billot ou dans ses champs, à genoux par terre ou manœuvrant sa bêche, c'est à moi qu'il demande conseil : est-ce que je fais tourner Yann à droite ou à gauche ? A droite il y a ceci, à gauche il y a cela "Qu'en pensezvous ¹² ?"

Mais conteurs et conteuses disposent également d'une autre possibilité : celle d'utiliser l'ensemble du répertoire qu'ils connaissent à la manière d'un jeu de construction, intercalant ici ou là un épisode emprunté à un autre conte en associant plusieurs d'entre eux pour former une suite d'aventures traversées par un même personnage. Dans ce dernier cas, il est seulement nécessaire d'adapter la fin d'un épisode au début d'un autre (par exemple, au lieu d'épouser la princesse dont il a gagné la main, le héros déclare qu'il n'en veut pas, demande à la place de

¹⁰. A. de Félice, ouvrage cité, introduction.

¹¹. Voir A. de Félice, "Essai sur quelques techniques de l'art verbal traditionnel" *Arts et traditions populaires* t. VI, 3~4, 1958.

¹². *Le Cheval d'orgueil*, p. 104.

l'argent et repart). Le conteur peut également laisser irrésolue l'une des premières aventures du héros ; ce sera le dernier épisode qui, en donnant suite à l'événement resté pendant, viendra en résoudre la dissonance et nouer la fin au commencement : le héros, par exemple, reçoit plusieurs talismans au cours de l'une de ses premières aventures, mais, dans les épisodes suivants, il ne s'en sert aucunement; les auditeurs s'apprêtent à taxer le conteur d'inconséquence, lorsque le dernier épisode vient précisément fournir l'occasion d'utiliser les objets magiques ¹³.

Dans le cas d'un récit mythique et de sa répétition périodique dans un cadre rituel, le texte du récit est supposé demeurer identique d'une fois sur l'autre. Cependant, la comparaison de différents enregistrements d'une même cérémonie montre que le mythe se modifie, sans que celui qui a charge de le dire ait toujours conscience de ces changements ¹⁴. Il est vraisemblable que les contes évoluent également de cette manière et qu'ils se sont engendrés les uns à partir des autres par emprunts, transformations ou inversions de motifs. Dans certains cas ces opérations ont pu être effectuées délibérément par des conteurs, dans d'autres, elles se sont effectuées d'elles-mêmes, sans qu'ils en aient une conscience claire.

Il est difficile de se former une image précise de la pratique traditionnelle des conteurs : on dispose de peu d'informations sur ce point. Cela est dû à un présupposé largement partagé par les folkloristes du passé : les contes étaient pour eux avant tout des objets dont il importait de faire la collecte (on "glanait" les contes), et seulement en deuxième lieu les supports d'un certain acte relationnel effectué par le conteur (un présupposé caractéristique de l'attitude spontanée des lettrés, et qui diffère sensiblement des valeurs propres aux sociétés sans écriture.) On a donc cherché à classer les contes, un peu à la manière du zoologue ou du botaniste (en tant qu'outil de documentation, cette classification est d'ailleurs extrêmement utile aux chercheurs). Mais, comme bien des conteurs exploitaient, consciemment ou non, les possibilités combinatoires que leur offrait leur répertoire, on s'est trouvé souvent devant des récits qui s'accommodaient mal des rubriques où ils étaient censés venir se ranger. En pareil cas, les folkloristes emploient le terme de "contamination" (ses implications péjoratives disent assez le désagrément que la liberté des conteurs occasionne à des savants pour qui un bon trésor est un trésor classé). Parfois même le collecteur de contes faisait un tri entre ses informateurs, ne considérant comme fiables

¹³. Un exemple de ce type de construction est donné par *L'Histoire de Pierig*, contée par J.-L. Le Du en 1980 à Plonevez-du-Faou (document ronéoté. Je remercie ici Danièle Floc'hlay de me l'avoir traduit du breton). Voir aussi "*Aspects of a blind storyteller's repertoire*", par G. Herranen, in *Le Conte, pourquoi ? comment ?*, Ed. du C.N.R.S., Paris, 1984.

¹⁴. Voir J. Goody, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, trad. fr. Minuit, Paris, 1979, notamment pp. 71 et suivantes.

que ceux pour qui le récit était devenu texte, document, archive conservée en mémoire. Ainsi un collecteur de contes avertissait-il ses lecteurs, il y a environ un siècle : "Au début de mes recherches, j'étais tombé, comme beaucoup de mes confrères, sur une classe de conteurs qui sont assurément les plus nombreux, mais qui ne méritent qu'une confiance fort restreinte. Pour eux, l'intégrité du récit n'est sauvegardée par aucune forme sacramentelle. Peu soucieux du style, et préoccupés surtout des idées et des faits, ils sont toujours longs, diffus, et tout à fait incapables de recommencer leur narration dans les mêmes termes. Ce sont là des guides très dangereux, bons tout au plus à mettre sur la trace de narrations plus sobres et plus exactes¹⁵." Luzel qualifiait également de "mauvais conteurs" ceux qui combinaient à leur gré différents épisodes pour allonger leurs récits, reconnaissant cependant que cela constituait un facteur de succès auprès de l'auditoire des veillées¹⁶.

Passer le temps avec plaisir

Ce qu'on sait sur les circonstances où l'on contait et l'art de dire les contes conduit à une conclusion simple, mais fondamentale : la fonction des contes dans la tradition orale européenne est de faire passer le temps, autant que possible avec plaisir.

Il n'y a pas de raison de penser que nos ancêtres étaient si différents de nous que le plaisir pris aux récits de fiction leur était inconnu. Pourtant, de même que certains folkloristes n'ont recherché dans les conteurs qu'une mémoire fidèle et conservatrice, d'autres sont allés jusqu'à mettre en doute la fonction de plaisir des contes, ou à ne la leur accorder qu'avec regret. Ainsi, selon Gédéon Huet, auteur d'un ouvrage classique sur les contes populaires, "les «primitifs» ou «demi-civilisés» sont avant tout utilitaires, ils ignorent la doctrine de l'Art pour l'Art"; de sorte que les contes ont bien dû être inventés dans un but déterminé : agir sur les auditeurs ou transmettre une signification. Agir: faire respecter un tabou, rappeler une norme morale, mettre en garde¹⁷. Signifier : selon Max Muller, les mythes se ramènent à des allégories météorologiques, et, selon Andrew Lang (à la suite duquel Huet aurait

¹⁵. J.-F. Bladé, *Contes populaires de la Gascogne*, t. 1, p. XXXI. C'est sans doute ce souci d'indexer la "littérature" orale sur l'écrite qui a poussé Bladé à transcrire tous les contes de ce volume dans un style épique dont on a peine à croire qu'il fût celui de ses informateurs.

¹⁶. F.-M. Luzel, ouvrage cité, t. II, pp. 412-413 et 418. Arthur et Albert Schott, qui collectèrent des contes roumains dans les années 40 du XIXe siècle, se plaignent également de la difficulté de trouver de bons conteurs dans le peuple, "c'est-à-dire ceux qui n'entremêlent pas deux histoires l'une dans l'autre" (*Contes roumains*, Maisonneuve et Larose, 1982, p. 102).

¹⁷. G. Huet, *Les Contes populaires*, Flammarion, Paris, 1923, p. 80.

pu placer Paul Saintyves), à des croyances ou à des rituels oubliés¹⁸. Il n'est donc pas étonnant qu'un folkloriste du siècle dernier considère le conte comme sous-produit du mythe : primitivement noble et intelligible, le récit, à force d'être répété et transmis par des paysans ignorants, aurait cessé d'être compris ; il se serait alors transformé et les conteurs lui auraient ajouté des éléments nés de leur imagination¹⁹. Même si les spéculations de ce genre sont aujourd'hui abandonnées, au moins dans le monde savant, il faut souligner que l'idée selon laquelle les contes - tout au moins les contes européens - s'expliquent par un propos moral ou une signification n'a pas pour elle la moindre preuve. Il s'agit là d'un postulat que des lettrés ont pu se sentir obligés d'adopter pour rehausser aux yeux de la communauté savante la dignité des récits à l'étude desquels ils se consacrent, ou pour éviter de convenir ouvertement du plaisir qu'ils prennent eux-mêmes. Ainsi, plutôt qu'à la nature des contes, ce postulat renvoie aux conventions propres aux cercles savants, ainsi qu'à une sacralisation de "l'origine".

Cela n'empêche pas que les contes puissent présenter des traits et des motifs correspondant précisément à des représentations ou des usages propres à la société au sein de laquelle ils circulent. Les récits ne seraient pas communicables, en effet, s'ils ne s'appuyaient sur des représentations partagées par leurs destinataires. Ces représentations, ils les sollicitent aussi bien pour se rendre intelligibles que pour susciter des évocations (car le véritable théâtre où se déroule l'histoire, c'est la scène de l'imagination où lecteurs et auditeurs la recréent, à mesure que les mots du récit viennent en stimuler et orienter la reconstruction). Le folkloriste Krappe note avec raison que, lorsqu'un conte fait référence à un personnage surnaturel propre à un pays ou une religion, c'est seulement qu'il s'exprime conformément aux représentations en cours dans les lieux où le conduit sa migration : les conceptions morales ou religieuses sont pour les contes un moyen et non une fin. Aussi Krappe conclut-il que le conte est avant tout une fiction populaire²⁰.

Rien n'empêche que ces fictions soient reprises et utilisées dans un cadre éducatif ou une visée morale. C'est ainsi que le clergé bouddhiste en a constitué des recueils destinés à fournir des illustrations à son enseignement, comme le fera plus tard le catholicisme avec ses recueils d'*exempla* ²¹. On sait également que pour Charles Perrault et son temps l'agréable se doit d'être encadré par l'utile : "La morale, chose principale

¹⁸. *Idem*, p. 80.

¹⁹. M. Cerquand, *Légendes et récits populaires du Pays basque*, Pau, 1878, t. III, pp. 16-21.

²⁰. A.H. Krappe, *The Science of Folklore*, New York, 1964, (1ère édition 1929), pp. 27-29 et 33.

²¹. Voir G. Huet, *op. cit.*, pp. 170-175 ; P. Delarue, C.P.F. I, 11-12, et J.-Th. Welter, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*, Paris-Toulouse, 1927.

dans toutes sortes de fables et pour laquelle elles doivent avoir été faites”, affirme par exemple la Préface de la quatrième édition de ses contes en vers. *Peau-d'Ane*, écrit à la même époque l'abbé de Villiers dans ses *Entretiens sur les contes de fées*, est au fond un sermon destiné à apprendre aux enfants que la vertu est tôt ou tard récompensée.

A côté des récits racontés pour le plaisir, il en existe d'autres dont la teneur ou les circonstances d'énonciation sont davantage contrôlées par la société où ils circulent, celle-ci leur attribuant une valeur éducative ou étiologique : confirmer et justifier son ordre, délimiter et expliquer la condition humaine. Ainsi, bien des contes, en Afrique, se chargent d'une portée morale ou explicative qu'on ne leur voit presque jamais dans la tradition européenne. Dans la mesure où de tels récits ordonnent de leurs repères la nature ou la société et, à ce titre, sont contrôlés par quelque autorité, on peut, si l'on veut, les appeler des "mythes". Toutefois, il faut se méfier de ce mot : le lettré ou l'universitaire désireux de faire autorité a toujours la ressource de nommer "mythes" les récits qu'il recueille et qu'il étudie. Comme l'a souligné Jean-Louis Siran, le genre nommé "mythe" n'existe que dans la tête de l'ethnographe, et il témoigne moins du mode de pensée des sociétés étudiées que de notre difficulté à nous représenter ce qu'est l'oralité ²².

Les conteurs, donc, comme les nourrices et les grandmères, n'ont jamais manifesté une autre intention que celle de distraire. Leurs formules initiales ou intercalaires soulignent volontiers le caractère de fiction des contes : “Ce sont des mensonges”, expliquait un conteur à une folkloriste, “mais plus il y a de mensonges, plus le conte est beau”²³. Les formules finales aussi, dans la mesure où elles posent avec humour des impossibilités, contrastent singulièrement avec la morale qui ponctue les fables ou les contes écrits par Perrault. Certains courts récits populaires se vouent d'ailleurs exclusivement au mensonge, multipliant exagération systématique, contradictions et impossibilités (le Moyen Age français connaissait des joutes de "menteries"²⁴). Affichant une souveraine indifférence à l'égard de la réalité, du savoir, de l'informationnel en général, les conteurs font passer au premier plan la jubilation qui naît du pouvoir propre à la parole : poser ce que la réalité, quant à elle, refuse ; dire ce qui n'est pas. Celui qui ment pour tromper, lui aussi, dit ce qui n'est pas. Mais il cache qu'il ment, tandis que le

²². J.-L. Siran, *L'illusion mythique*, Les empêcheurs de penser en rond, Le Plessis-Robinson, 1998, pp. 27 et suiv., et p. 55. Voir également M. Detienne, *L'Invention de la mythologie*, Gallimard, Paris, 1981. Et Stith Thompson, *The Folktale*, New York, 1946, p. 303 : les Indiens d'Amérique du Nord, dit l'auteur, ne distinguent pas entre contes et mythes, mais plutôt entre histoires se déroulant dans le monde que nous connaissons et récits se situant avant l'instauration de son ordre.

²³. A. de Félice, *Contes de Haute-Bretagne*, Introduction.

²⁴. Voir A. de Félice, “ *A propos des contes de mensonges* ”, *Arts et traditions populaires*, XII, 3-4, 1964. Voir par exemple les contes de Grimm n° 158 et 159, Flammarion, Paris, 1977, pp. 832-833.

conteur, en exhibant la fiction comme telle, affranchit ouvertement ses auditeurs de leur quotidienne et pesante subordination à l'égard de la réalité. La fiction, en somme, n'est pas seulement plaisante par l'évasion qu'elle offre ; elle l'est également dans la mesure où ce plaisir, elle l'institue comme finalité légitime. La situation de dire et d'écouter un conte (de même que les activités de jeu ou d'autres divertissements) présente un caractère moral dans le sens où vivre cette situation, c'est, pour ceux qui y participent, reconnaître *de facto* que leur existence et leur être-ensemble constituent une fin en soi.

Le plaisir partagé n'est pas seulement l'effet visé par les contes, il est également la condition de leur perpétuation. Un conteur exprime clairement cette relation lorsqu'il dit : "Je retenais les contes qui me plaisaient. Quand ils ne me plaisaient pas, je les laissais"²⁵. Sans doute les gens de tradition orale disposent-ils d'une mémoire plus exercée que la nôtre : tel conteur prétend retenir les contes du premier coup, tel autre dit un récit d'une heure de temps qu'il n'a entendu qu'une seule fois trois ans auparavant²⁶. Sans doute aussi la simplicité de leurs scénarios et les éléments relativement peu nombreux qui sont à la base des combinaisons qu'en forment les contes, en facilitent-ils la mémorisation. Mais il faut bien qu'intervienne en plus un stimulant. Celui-ci est double : plaisir éprouvé à entendre tel récit ; désir du conteur de reproduire ultérieurement ce plaisir et de le faire partager.

Si nous voulons maintenant mieux comprendre comment et à quelles conditions les contes procurent du plaisir, il importe d'abord de dégager les contraintes essentielles auxquelles on doit faire face lorsqu'on est placé en position d'en dire. Le conteur, on l'a vu, se fait prier ; il cherche à acquérir la certitude que sa prestation est désirée par une assistance disposée à se muer en auditoire. Lorsque tel est bien le cas, la relation entre ses auditeurs et lui pourrait être décrite, du point de vue de son "économie", en ces termes : un certain nombre de personnes, faisant crédit au conteur, mettent en commun une certaine quantité de leur temps et la lui rendent disponible, charge à lui d'honorer cet investissement en leur apportant en retour une certaine quantité de plaisir. Ce n'est évidemment pas directement le temps alloué au conteur multiplié par le nombre d'auditeurs qui constitue pour lui le bien en contrepartie duquel il en apporte un autre. Pour deux raisons. D'abord, le conteur donne autant de son temps qu'il en prend à l'auditoire : il s'agit plutôt d'instituer un temps commun à tous dont le récit devra former le fil unique. Ensuite, ce dont le conteur bénéficie en définitive, c'est de l'attention de l'assistance et de la place avantageuse qui lui est octroyée, pivot du temps commun. Le conteur, en cherchant à se

²⁵. Cité par A. de Félice, *Contes de Haute-Bretagne*, Introduction.

²⁶. *Idem.*

montrer à la hauteur du crédit qui lui est accordé, éprouvera donc d'autant plus de plaisir qu'il en apportera lui-même davantage à un nombre plus élevé de personnes et pendant un temps plus long. Autrement dit, à travers la désirabilité de son conte, c'est le sentiment de son existence et sa reconnaissance par l'auditoire qui est en jeu.

Conformément à la logique de la situation, le conteur est conduit à rechercher la plus heureuse alliance possible entre deux impératifs : d'une part, figurer et rendre présent du désirable ; d'autre part, faire durer. L'ennui impliquerait à la fois une vacuité présente et la durée de ce vide. L'éviter, c'est donc à la fois accrocher l'auditoire à une intensité actuelle et l'installer dans l'assurance d'une durée confortable. Tout au long de celle-ci, il importe évidemment que l'intensité ne se dilue pas. Il s'agit donc de river les auditeurs à une chaîne de semblants d'événements, c'est-à-dire d'événements de parole.

L'expression "événement de parole" présente une ambiguïté voulue. Elle désigne d'abord le fait même de parler : l'épaisseur de la voix, ses modulations, les formes définies par la chaîne des sons et des inflexions, leur rythme, leurs variations. Mais aussi les événements relatés. Le conteur associe donc deux chaînes temporelles. L'une, comparable à la musique, est faite d'événements qui se *présentent*, qui sont bel et bien perçus par les auditeurs. L'autre est formée de personnages, d'états et d'actions *représentés* et posés comme fictifs (comme n'existant que par le langage et l'imagination).

L'art de lier les sons de la parole et les images qu'elle éveille ne suffit pas ; encore faut-il le faire de telle manière que le résultat satisfasse aux deux impératifs mentionnés plus haut (figurer du désirable et faire durer). La voix, aussi bien par sa sonorité que par le caractère quasi musical des formes qu'elle donne à entendre, offre déjà une substance, un objet désirable (ce point est particulièrement sensible dans le cas des enfants, qui aiment entendre la voix du narrateur même si ce qui est raconté leur échappe). Mais les bienfaits de la présence d'une voix ne sont rien s'ils n'installent dans une durée vécue, s'ils ne tissent pas une nappe temporelle. La durée du récit, c'est la durée d'une conscience de soi ainsi garantie contre son propre vide, c'est-à-dire contre l'ennui. Comme le dit justement Pascal Quignard, "A la plainte de l'enfant sur l'ennui ("c'est long") la musique répond : "J'éprouve du plaisir à l'éloignement de ce que je convoite"²⁷.

Ce qui est raconté met donc toujours en scène et du désirable et des péripéties qui en éloignent ou en rapprochent. L'enjeu n'est pas seulement représenté, décrit ; il est aussi à éviter ou à rechercher, à perdre ou à gagner, sous telles ou telles conditions. Ainsi, l'auditeur est captivé par le récit un peu comme il pourrait l'être par le déroulement

²⁷. *La leçon de musique*, Hachette, 1987, pp. 71-72.

d'une partie d'échecs ou un match de football : l'enjeu qui, au début, ne repose que sur une convention, une représentation, prend du poids à cause de la série de péripéties qui s'ordonne par rapport à lui. Une telle manière de susciter du désirable permet évidemment aussi de faire durer : il importe seulement que demeure toujours sensible aux auditeurs le rapport entre l'enjeu et la péripétie, quels que soient les détails qui viennent enrichir mais aussi allonger sa mise en scène. Contrairement à la musique, les récits de fiction font appel à des images qui leur préexistent et auxquelles ils renvoient ; mais, comme la musique, ils soumettent ces éléments à une composition qui confère à leur durée une sorte de complétude organique²⁸. C'est bien pourquoi les auditeurs peuvent prendre plaisir à réentendre un conte qu'ils connaissent²⁹, comme nous le faisons nous-mêmes lorsque nous allons au concert entendre une oeuvre que nous apprécions d'autant mieux que nous l'avons déjà entendue plusieurs fois.

Il est fréquent que les contes associent formes verbales et événements relatés au point de les rendre inséparables. Voyez par exemple la succession des questions inquiètes du Chaperon rouge et des réponses par lesquelles sa fausse grand-mère tente de la rassurer : "Ma mère-grand, que vous avez de grands bras! — C'est pour mieux t'embrasser, mon enfant." Le dialogue sert l'action, est porteur d'un enjeu, prépare et retarde l'issue redoutée, constituant ainsi l'un des ressorts essentiels de l'efficacité rhétorique de la narration. Et en même temps il soutient le ton, les inflexions et le rythme des paroles du conteur, déployant ainsi une structure quasi musicale et ajournant un terme qui, comme l'accord tonique final, viendra résoudre une progression chromatique.

Où l'acte de conter se reflète dans le contenu du récit

Le contenu des contes est donc, pour une part, déterminé par sa fonction : soutenir le sentiment d'exister de ceux qui l'écoutent tout en inscrivant celui-ci dans la coexistence. Voici quelques exemples de contes dans lesquels cette détermination se manifeste d'une manière particulièrement intéressante, l'acte de conter étant lui-même mis en scène à l'intérieur du récit. Le contenu de ces contes constitue une sorte de transfiguration et de dramatisation de la situation même qu'est le fait

²⁸. Les contes satisfont ainsi à l'exigence formulée par Aristote, *La Poétique*, 1459 a, 17. Sur le conte comme objet "artificiel", étranger aux valeurs du réalisme, voir l'ouvrage du folkloriste allemand Max Lüthi, *The European Folktale : Form and Nature* (trad. anglaise), Institute for the Study of Human Issues, Philadelphie, 1982.

²⁹. Jean-Noël Pelen a attiré mon attention sur ce fait, en soulignant à quel point le retour du même pouvait être source de réconfort pour les auditeurs.

de conter. Récits précieux : comme si, dans leur cas, les contes nous parlaient des contes et nous disaient ce qu'ils font en même temps qu'ils le font.

J'ai souligné l'effet quasi musical qui s'attache à la parole du conteur ; dans mes deux premiers exemples, la musique est présente dans le contenu même du récit. Voici d'abord, brièvement résumé, un type de conte dont on a recueilli des versions dans toute l'Europe (celle qu'en donne Grimm a pour titre : *Le Conte du genévrier*) :

Une mauvaise mère veut se débarrasser de l'un de ses enfants (ou de l'un des enfants que son mari a eu d'un premier mariage). Elle les envoie chercher du bois dans la forêt, promettant une récompense à qui rapportera le plus gros fagot. La mère invite le gagnant (généralement un garçon) à chercher la récompense au fond d'un coffre, dont elle rabat le couvercle avec force, lui coupant ainsi la tête. Elle fait cuire le petit cadavre. La sœur de la victime - qu'elle ignore la nature du plat ou qu'elle l'ait devinée - doit le porter à son père qui travaille aux champs (ou bien c'est lui qui revient manger à la maison). Après le repas, la fillette rassemble les os (soit de sa propre initiative, soit sur les conseils d'un personnage rencontré en chemin) et, souvent, les enterre au pied d'un arbuste. Des restes s'élève alors un bel oiseau qui chante :

*Ma mère m'a tué,
Mon père m'a mangé,
Ma petite sœur m'a ramassé.*

Pour prix de son joli chant, l'oiseau se fait offrir des cadeaux avec lesquels il récompense son père et sa sœur, et une meule qu'il laisse choir sur la criminelle. Souvent, l'oiseau reprend alors la forme de l'enfant qui chantait par sa bouche.

Le conteur chantait toujours les paroles de l'oiseau, qui revenaient ainsi à huit ou neuf reprises, formant un véritable refrain. Refrain qui est une sorte de procès-verbal établi par la victime, un résumé de ce qui lui est arrivé dans la première partie du récit.

Le conte fait contraster deux types d'événements. D'un côté un événement relaté : le crime d'une mère dénaturée. De l'autre un acte à la fois conté et réellement accompli par le conteur : le chant attribué à l'oiseau. Le couvercle brusquement rabattu fait instantanément passer l'enfant de vie à trépas. Le chant plusieurs fois répété permet au contraire de regagner progressivement un équilibre familial rompu par la violence. Les deux passages, le brusque et le lent, opèrent un aller et retour entre des pôles extrêmes : la vie et la mort, le juste et l'injuste. Motifs brodés sur un canevas dont le principe est commun à tous les contes, peut-être même à tous les récits de fiction : le récit est un parcours reliant deux états séparés par une distance extraordinaire. Ici sortent de l'ordre quotidien le crime, exceptionnellement odieux, et sa réparation, merveilleuse. Ce qui rend le récit désirable, c'est d'abord l'importance des enjeux constitués par les pôles entre lesquels la narration chemine ; mais c'est également l'ampleur du parcours ainsi

figuré, ampleur en regard de laquelle le temps réellement utilisé pour la dire paraît bien bref : ce temps pris aux auditeurs ne leur pèse donc pas, il est plus que racheté par le contenu du récit. Le processus de vie qui répond au meurtre repose ici à la fois sur la mise en chanson de ce qui est arrivé à la victime et sur l'inhumation de ses restes d'où naît l'oiseau. Ce dernier motif se retrouve dans plusieurs autres contes, avec cette différence qu'il s'agit des restes d'une mère, d'où provient ce qui permettra à ses enfants de survivre ou à sa fille de trouver sa place parmi les autres en tant que femme. Ces éléments de comparaison nous aident à comprendre que le conte du *Génévrier* articule et oppose deux mouvements (ce que font aussi bien d'autres contes). Le premier, qui lutte contre le cours du temps comme s'il était possible de l'annuler en ramenant brutalement l'autre au même, en réintégrant l'enfant au parent. Le second, qui combat les effets mortels du temps en composant avec lui, c'est-à-dire en faisant intervenir un processus de transmission. Transmission par les parents de ce qui donne vie à l'enfant ou de ce qui lui permettra de devenir comme eux ; transmission par la victime de sa propre histoire, ce qui permet une forme de reconnaissance ou de réparation.

Le refrain chanté, nous l'avons vu, est à la fois acte réellement accompli par la personne du conteur et représentation du comportement verbal d'un personnage. Mais aussi, en tant précisément qu'il est chanté par le mort-oiseau, il est à la fois le résumé de ses malheurs (récit dans le récit, donc) et l'opération grâce à laquelle la victime conduit sa propre histoire à son achèvement. Ainsi le récit, en faisant agir un récit à l'intérieur de son propre cours, mue l'horreur d'un crime en la beauté d'un chant et l'injustice en réparation. En réponse à la violence et à l'excès s'engendre la médiation qui conduit progressivement l'histoire à sa plénitude. L'action qu'exerce le procès-verbal chanté est le modèle de la mutation qu'opèrent tous les contes, pour ne pas dire tous les récits de fiction : ils se réfèrent à la plus terrible intensité, à l'absolue démesure, mais aussi ils médiatisent celles-ci, en font quelque chose qui dure et qui soutient l'existence dans la coexistence : l'existence du héros et sa place parmi les autres ; l'existence de l'auditeur du conte et son être-avec le conteur et les autres auditeurs. Le temps vécu de la narration repose sur les fondations d'un temps partagé, d'un espace social, d'un processus de transmission. Et le contenu même du conte prend acte de cet espace fondateur. Au soutien du sentiment d'exister qu'apporte le temps vécu de la narration répond dans le contenu du conte du *Génévrier* le processus qui redonne vie à la petite victime.

Voici un autre exemple dans lequel on voit également la situation de conter se réfléchir dans le contenu du récit. Ce conte, centré sur l'importance d'une bonne scansion musicale, est largement répandu en Europe occidentale ; il a souvent pour titre *Les Deux Bossus* (Grimm en

donne une version passablement moralisante sous le titre *Les Présents du menu peuple*). L'intrigue est la suivante :

Certaines nuits de l'année, les lutins se réunissent pour chanter et danser, toujours au son de la même chanson : *Lundi, mardi et mercredi; lundi, mardi et mercredi*. Un soir, un bossu les entend, s'approche, et entre dans la ronde. Pour enrichir les paroles, il chante : *Lundi, mardi, mercredi, et jeudi*. Les lutins sont très satisfaits : ça sonne mieux ainsi. Et ils reprennent en chœur. Après quoi, pour récompenser l'homme, ils lui enlèvent sa bosse.

Revenu chez lui, le héros finit par confier son aventure à un autre bossu. Celui-ci part à la recherche des lutins, les trouve et se joint à leur danse. A la litanie des quatre premiers jours de la semaine, il ajoute : *Et vendredi!* Cette fois, les lutins sont furieux : "Ça ne va pas du tout !" s'écrient-ils ; et ils ajoutent au malheureux la bosse qu'ils avaient enlevée à l'autre.

Le conte est fréquent en Bretagne, où les korrigans, les "danseurs de nuit", ont fait l'objet de légendes localisant leurs manifestations ici ou là : le récit évoquait donc chez ses auditeurs d'autrefois toute une série de représentations partagées³⁰.

S'il est un conte qui gagnerait à être entendu plutôt que lu, c'est bien celui-ci. D'abord parce que la bonne scansion musicale, dont la règle est si fortement affirmée dans son contenu, régit aussi sa forme et se dégage d'autant plus plaisamment que le conte est mieux dit. Ensuite parce que la qualité d'humour qui en fait le charme survit mal à une transcription aussi laconique que la mienne, à la disparition du ton et des inflexions.

Cet humour joue sur une rencontre qui, dans la mesure où elle concerne deux sortes d'êtres fort différents, implique à la fois curiosité et malentendu. Rien n'est plus quotidien que les jours de la semaine. Mais les lutins, précisément, sont à ce point étrangers à notre ordinaire que ces noms sonnent pour eux comme une musique. En revanche, leur or (nombreuses sont les versions où ils en donnent au héros) et leurs pouvoirs magiques sont extraordinaires aux yeux d'un humain.

En même temps, le conte joue sur l'opposition entre ce qui se répète (les jours de la semaine, leur texte fixe) et ce qui ne se répète pas (la bonne venue d'une rencontre, les paroles et échanges qui en surgissent) : vouloir reproduire ce qui n'arrive qu'une fois équivaut à introduire une fausse note dans ce qui se répète. Le goût des lutins va donc à la bonne forme de ce qui se répète et à la bonne venue de ce qui n'a lieu qu'une fois. Cependant, leurs normes musicales, si impérieuses, demeurent énigmatiques tant aux héros qu'aux auditeurs du conte (humour encore, ou respect des mystères de l'art).

Enfin, troisième forme de contrepoint, le conte oppose une bonne imitation où intervient le discernement (celle des lutins qui reprennent

³⁰. Cf. par exemple F. Cadic, *Contes et légendes de Bretagne*, 9e série, La Maison du peuple breton, Paris, 1912, pp. 17-18.

en chœur la comptine modifiée par le premier bossu) à une mauvaise imitation inspirée par l'envie (lorsque le second bossu veut imiter le premier).

On voit comment le contenu du récit se noue à son énonciation : la souveraineté du jugement de goût chez les lutins est le reflet de la loi à laquelle se plie le conteur. Dire un conte, c'est faire naître des moments uniques et de bonne venue tout en s'appuyant sur la scansion d'une forme heureuse et traditionnelle. Ici, le contenu s'engendre en imageant et en transposant la règle qui préside à son énonciation. Les lutins, en sanctionnant l'harmonie ou la dysharmonie introduite par chacun des bossus, non seulement promeuvent à l'intérieur du récit la loi suprême de la forme bien venue, de l'heureuse trouvaille qu'une imitation trop volontariste ne saurait reproduire, mais en même temps génèrent la scansion effective du conte. Seulement, puisque le récit intègre les deux épisodes contrastés comme les matériaux de son unité organique, ce sont les termes de l'opposition entre une bonne et une mauvaise scansion, entre le retour d'un corps à son intégrité ou l'accentuation de sa disgrâce, qui constituent, pris ensemble, le corps harmonieux du conte.

Dire ce conte revient à assumer le fait que le plaisir puisse résulter d'un simple jeu, et que le conte n'a pas à se justifier en se prévalant d'une signification réputée sérieuse. Voilà qui nécessite une certaine liberté d'esprit. Il ne faut donc pas s'étonner si le conteur, n'étant pas prêt à assumer la gratuité souveraine du récit, y ajoute une justification qui le rapproche d'une fable morale. J'ai eu l'occasion de m'en rendre compte en interrogeant deux amis bretons qui l'un et l'autre connaissent ce conte par la tradition orale. La conversation a rapidement pris le tour d'une controverse entre experts : chacun des deux prétendait être dépositaire de "la bonne version". D'après l'un, le second bossu mentionne le dimanche, et le fait en bégayant. D'après l'autre, le second personnage n'est pas bossu, mais déplorablement avide : le premier, Yann, ayant préféré perdre sa bosse plutôt qu'emporter de l'or, le deuxième visiteur déclare aux korrigans : "Je veux ce que Yann vous a laissé" ; ceux-ci le gratifient alors de la bosse. Mes deux informateurs n'étaient pas disposés à admettre que *la* bonne version n'existe pas et que tout conte existe à travers un éventail de versions plus ou moins différentes les unes des autres. Ils continuaient donc de s'accrocher à leurs divergences. La version de l'un se justifiait par une glose savante : les korrigans étant hors de la loi chrétienne, la mention du dimanche les irrite ; telle serait la vraie raison de la punition, dissimulée derrière celle, apparente, du bégaiement (malheureusement, sur une quarantaine de versions recueillies en France, trois d'entre elles seulement se prêtent à une telle explication). Quant à mon autre informateur, il n'était pas disposé à renoncer à la satisfaction que lui procurait la portée morale de sa version, qu'il tenait d'un prêtre bretonnant.

Dans les deux types de contes dont je viens de prendre l'exemple, le récit, pour s'étoffer, met en scène la parole qui le dit et vient en souligner l'efficace ou la souveraineté. Voici maintenant, quelques exemples de contes où la nécessité de faire durer est elle-même illustrée dans la teneur du récit.

Tout le monde connaît le cadre dans lequel sont enchâssés les contes des *Mille et Une Nuits*. Le sultan Schahriar, pour n'avoir plus à souffrir de l'infidélité d'une femme, en change chaque nuit et la fait mettre à mort le jour venu. Schéhérazade, fille du vizir, se dévoue, espérant mettre un terme à cet abus. Avant l'aube, elle commence à dire un conte, de sorte que le sultan, désireux d'en connaître la suite, sursoit à l'exécution. Ainsi la mort de Schéhérazade est-elle ajournée mille et une fois ; le sultan, conquis, renonce alors définitivement à sa cruelle résolution.

Dans *Ma mère m'a tué*, la répétition du refrain évoquait le crime initial pour en faire advenir la réparation. Dans le prologue-cadre des *Mille et Une Nuits*, des récits variés, en suscitant un intérêt étranger au meurtre à venir, doivent au contraire en retarder l'échéance. Emmanuel Cosquin³¹ donne de nombreux exemples de ce motif, empruntés non seulement au monde arabe mais aussi à l'Inde, dans lesquels une femme, pour retarder et éviter la mort qui l'attend, elle ou son père, charme de ses récits celui dont elle a tout à craindre. La place de l'auditeur de *Ma mère m'a tué* était préfigurée par celle des personnages auxquels l'oiseau adresse son chant pour leur plaire et obtenir d'eux les moyens de faire justice. Le lecteur des *Mille et Une Nuits* occupe la place du sultan : le récit tient le lecteur et le sultan en suspens parce qu'il ne leur fait don de sa forme achevée, de la clôture de son issue, qu'en échange de leur attente. Comme tous les feuilletonistes, Schéhérazade manie ce qu'en psychologie sociale on nomme l'"effet Zeigarnik", c'est-à-dire le désagrément occasionné par l'interruption d'un processus auquel on a participé et de l'achèvement duquel, par conséquent, on se sent solidaire. La durée elle-même devient désirable, car ce qui se donne dans le présent fait corps avec ce que l'avenir promet. Le temps vécu à plusieurs se substitue ainsi à l'ennui qui, autrement, guetterait le lecteur, et à cet événement violent que serait la mort de Schéhérazade. Mort dans laquelle, sans doute, le lecteur entrevoit la sienne propre, qui est comme le point de fuite de toute perspective d'ennui comme le suggère l'expression d'"ennui mortel". A travers Schéhérazade, le conteur magnifie son rôle à lui, car, si l'enjeu de mort est là pour rendre le récit captivant, réciproquement, conter c'est maintenir la vie. Un récit breton sur l'origine des contes dit la même chose : tous les contes ont été inventés par une femme que son mari menaçait de tuer si elle était enceinte ; apercevant qu'elle l'était, elle décida de lui raconter un bout

³¹. *Le prologue-cadre des Mille et Une Nuits*, Gabalta, Paris, 1909.

d'histoire chaque nuit afin que, désirent savoir la suite, il la laisse porter son enfant³². Comment mieux dire que la parole qui raconte prétend soutenir à la fois l'existence individuelle et la coexistence?

Des contes italiens font peser sur une jeune fille la menace d'autres violences : pour qu'en l'absence de son père elle ne cède pas à un homme qui désire l'enlever, un perroquet retient son attention en lui disant des contes jusqu'au retour du père³³. A propos de ces récits à l'intérieur desquels le conteur se fait représenter par un perroquet, Italo Calvino fait cette remarque : "La fonction morale que le conte assume dans l'entendement populaire est peut-être moins à rechercher du côté des contenus que du côté de l'institution même du conte, le fait de le raconter et de l'écouter." La coexistence exige que chacun apprenne à trouver du plaisir en partageant un temps qui n'est pas celui du "tout, tout de suite". C'est pourquoi si, comme on l'a trop souvent souligné, les contes mettent en scène le fait de franchir des difficultés et de surmonter des empêchements, ils mettent aussi bien en valeur les capacités du héros ou de l'héroïne à interposer des obstacles, à faire durer ou à s'écarter du but qu'il ou elle vise.

Contraste entre la parole du conteur et celle des personnages du conte

Je viens de montrer que la situation de dire et d'entendre un conte en modelait en partie le contenu. Mais cela n'empêche pas que les tensions que connaissent les personnages du conte contrastent par leur violence avec le caractère paisible des relations entre les personnes réelles qui écoutent l'histoire. De même qu'il est agréable de jouir d'un intérieur chaleureux lorsque l'extérieur est en proie à la tempête, le plaisir du récit associe la présence de ce qui est paisible et reconfortant à la représentation de ce qui est intense et démesuré.

La situation où l'on "consomme" un récit met à profit un moment de loisir, une trêve dans l'affrontement à la réalité. Mais la réalité, ce sont aussi les relations qui nous lient aux autres, avec leurs inévitables tensions, susceptibles de nous ronger bien autant, à leur manière, que les préoccupations matérielles. Dans ce domaine, le temps consacré à lire ou à écouter un récit n'est pas seulement le fruit d'une accalmie, il contribue aussi à la produire, l'interlocution neutre qui le caractérise permettant de faire régner un être-ensemble paisible. L'interlocution, c'est-à-dire la relation langagière à l'autre, cesse pour un temps de comporter des

³². Recueilli par Donatien Laurent et publié dans "Les procédés mnémotechniques d'un conteur breton", *Les Cahiers de Fontenay*, 23, 1981.

³³. I. Calvino, *Contes populaires italiens*, Denoël, Paris, 1980, t. I, pp. 52, 135-140 et 316, *Le Perroquet*.

risques : celui de n'être pas pertinent, de voir ses désirs repoussés, de se sentir déplacé, mal à l'aise, intimidé, blessé, humilié, angoissé, jaloux, en colère, etc. (le récit oral n'est évidemment pas le seul à offrir cette sorte d'abri : le cinéma, la lecture ou le bricolage permettent également d'éluder la désagréable réalité des tensions interhumaines). L'énonciation du conte relève d'un registre de parole que les linguistes appellent le "phatique" : paroles qui n'engagent pas, qui confortent le moi des interlocuteurs, qui apportent du liant ; paroles dites pour le plaisir, faites de bavardages ou de plaisanteries. Le cadre même dans lequel s'effectue la "consommation" du récit est donc, dans la mesure où il neutralise les tensions d'interlocution, l'une des sources du plaisir éprouvé.

A l'intérieur du récit, en revanche, le déchaînement des plus fortes tensions relationnelles est non seulement possible, mais souhaitable. Les péripéties d'un récit sont, par définition, des événements qui ne sont pas en train de se produire pour de bon ; cela les rendrait inintéressants si les enjeux représentés n'étaient pas, au contraire, beaucoup plus intenses que ceux de la réalité ordinaire. Les personnages doivent s'inscrire dans un horizon d'accomplissement plus vaste que celui qui borne notre quotidien. La rivalité mère-fille est chose ordinaire, mais le destin de Blanche Neige ne l'est pas.

Dans les romans d'aventures, par exemple ceux de Jules Verne, le monde matériel contribue largement à l'intensité du récit de l'ordinaire : les héros affrontent les rigueurs du Pôle, explorent le centre de la terre, construisent d'étonnantes machines. Dans les contes, il y a aussi, bien sûr, des mondes extraordinaires et des pouvoirs magiques qui agissent sur les choses. Mais ce qui est frappant, c'est que les tensions essentielles, dans les contes, ne concernent pas le rapport aux choses mais les relations entre les êtres.

Pourquoi une telle importance donnée aux enjeux relationnels? On peut avancer trois raisons. La première : puisque la parole est le véhicule du conte, rien ne lui est plus facile que de donner présence à la parole des personnages ; le style direct suffit. Seconde raison : les gens de tradition orale se représentent avec une plus grande acuité que nous les enjeux existentiels et relationnels qui s'attachent à la parole. Non que celle-ci ait perdu le rôle fondamental qu'elle a toujours eu ; mais, dès lors que nous entreprenons de réfléchir sur le fonctionnement des relations de parole pour nous en faire une image, nous passons par la lecture et par les concepts propres à la tradition écrite, médiums qui exercent leur influence sur ce qu'ils nous aident à percevoir. D'une manière générale, les Occidentaux placent au premier plan le rôle informationnel du langage et son pouvoir de désigner les choses. Ils rendent plus facilement compte du texte, du contenu de ce qui est dit, que de la portée de l'énonciation, c'est-à-dire de l'acte que constitue le fait de dire telle parole dans telle conjoncture relationnelle. Troisième raison : si, pour

plaire, le récit doit figurer du désirable en nous le proposant non seulement dans l'accomplissement final visé par le héros ou l'héroïne mais davantage encore dans le tissu déployé par les péripéties ; s'il n'est pas de désir humain qui n'implique un rapport à l'autre (que celui-ci soit objet du désir ou qu'il y fasse obstacle, l'instance qui le suscite ou celle qui en prend acte) ; si, enfin, il faut que les enjeux figurés dans le récit fassent écho à ceux qui nous mobilisent dans la réalité, alors il est clair que le récit doit nécessairement faire place à des enjeux relationnels.

J'illustrerai de deux exemples l'importance des enjeux de parole dans les contes.

Voici d'abord l'argument d'un conte de Grimm intitulé *Les trois Compères ouvriers* :

Trois compagnons cherchent en vain du travail. Ils rencontrent le diable, qui leur propose le marché suivant : en échange d'une très grosse somme d'argent, ils doivent s'engager à répondre invariablement à toute question qui leur est posée, le premier : "Tous les trois !" ; le second : "Pour de l'argent !" ; le troisième : "C'était juste !".

Nos héros arrivent à une auberge. Désirent-ils manger ? "Tous les trois !", "Pour de l'argent !", "C'était juste !", répondent-ils. Les autres convives ont vite fait de les juger un peu fous. La nuit suivante, l'aubergiste assassine un riche voyageur et met le crime sur le dos des héros.

Le diable se manifeste alors pour les encourager à respecter le pacte jusqu'au bout. Le juge : " Êtes-vous des assassins ?—Tous les trois !" répond le premier. "Pourquoi avez-vous tué ce négociant ?—Pour de l'argent!—Comment n'avez-vous pas reculé devant pareil péché ?—C'était juste !"

Les voici sur l'échafaud. Mais un carrosse survient. Le diable en descend, fait libérer le trio, qui peut enfin parler, et qui fournit des preuves à la charge de l'aubergiste. "Je tiens l'âme que je voulais, conclut le diable, et vous aurez de l'argent votre vie durant."

On pourrait lire ce conte comme la simple mise en scène d'un jeu de mots ; celui-ci consiste à enchâsser la même série d'énoncés dans des contextes différents pour en faire varier les effets de sens. Ne pas savoir calculer le changement de sens qui affecte un énoncé en fonction de la modification des circonstances d'énonciation, voici qui constitue, dans les contes, l'une des formes les plus patentes de la bêtise ou de la folie³⁴. Mais les trois compagnons ne sont pas fous, ils ne font que s'en tenir au contrat passé avec le diable. D'un côté ils risquent de périr, de l'autre, de laisser échapper l'occasion de devenir riches. Ce qui compte pour le juge, c'est la teneur informationnelle de leurs paroles. Pour le diable, c'est l'acte de les dire. Ainsi, les mêmes paroles les perdent ou les sauvent, selon qu'est entendu l'énoncé (qui semble être un aveu) ou l'énonciation (le courage de tenir ses engagements). Mais, de ces deux contextes où s'enchâssent les mêmes paroles, l'un englobe l'autre ; le diable est

³⁴. Un bon exemple dans un autre conte de Grimm : *L'envie de voyager* .

supérieur au juge. Le diable ayant combiné toute l'affaire, il n'est que le représentant, à l'intérieur du récit, du conteur qui, en quelque sorte, tire les ficelles de l'histoire à laquelle il se propose de prendre son auditoire. Ce qui est seulement un jeu de paroles dans la relation entre conteur et auditeurs se reproduit donc à l'intérieur du récit, mais avec une tension extrême puisque les héros sont liés à deux univers relationnels dont les exigences sont contradictoires. Nous aurons l'occasion de retrouver dans d'autres contes ce genre de déchirement. Ce motif fait écho au fait que chacun de nous est pris dans des relations différentes avec des personnes différentes, de sorte qu'il n'est pas possible de se réaliser dans une complétude indivise.

Second exemple : un conte dont de nombreuses versions ont été recueillies tout autour du bassin méditerranéen, aussi bien en pays musulman que catholique. Il a généralement pour titre *La Jeune Fille et le pot de basilic*. En voici un bref résumé, d'après une version recueillie dans les Hautes-Alpes ³⁵ :

Trois personnages donnent la vie à une poupée. Elle sera belle, saura tout faire de ses mains, mais, une fois mariée, sera muette tant que son mari ne lui aura pas dit : " Belle, née au soleil, parle-moi un peu d'amour."

Devenue jeune fille, un jour qu'elle arrose les plantes du jardin, le fils du roi l'aperçoit de sa terrasse et l'interpelle : "Combien de feuilles a ton basilic?" Question qui la laisse sans réponse, jusqu'à ce que sa grand-mère la conseille : "Lorsque le prince te posera à nouveau la question, demande-lui combien d'étoiles dans le ciel, combien de poissons dans la mer." Ainsi répond l'héroïne, et le prince à son tour reste coi. Celui-ci, alors, se cache dans la cave et, sans se faire reconnaître, effraie la jeune fille, qui s'enfuit en criant : "Grand-mère, il y a le diable dans le tonneau !" Le lendemain, le dialogue reprend, identique, autour du basilic ; mais le prince, après la question sur les étoiles et les poissons, lance, contrefaisant la jeune fille : "Grand-mère, il y a le diable dans le tonneau !" L'héroïne ne sait quoi répondre et, désormais, ne vient plus arroser ses plantes. Le prince en tombe malade. L'héroïne, déguisée en médecin, est admise à son chevet. Là, elle feint d'être la mort elle-même, de sorte que le malade la supplie de l'épargner. Le prince une fois guéri, nouvelle rencontre, et répétition du dialogue. L'héroïne y met un point final en reprenant la prière adressée à la mort par le prince.

Tous deux se marient. Mais, comme prédit, l'héroïne devient muette, du moins avec son époux. Celui-ci la délaisse pour une autre. L'héroïne, grâce à des pouvoirs magiques, triomphe de sa rivale. Son mari veut la tuer. L'héroïne informe de tierces personnes des paroles que son époux doit lui dire pour la guérir. Celles-ci convainquent l'homme de les prononcer. Le mari adresse donc à sa jeune femme ces mots : "Belle, née au soleil, parle-moi un peu d'amour" - et tout s'arrange.

³⁵. D'après Ch. Joisten, *Contes folkloriques des Hautes-Alpes*, Érasme, Paris, 1955, pp.37-44 ; voir aussi les versions italiennes résumées par Paul Delarue dans l'introduction, pp. 15-18. Une autre version dans G. Massignon, *Contes corses*, Éd. Ophrys, Aix, 1963, p. 37-40, ainsi que dans I. Calvino, *Contes populaires italiens*, t. I, pp. 165-169.

La parole est le moteur essentiel de l'intrigue : d'abord une guerre verbale où chacun s'efforce de réduire l'autre au silence ; puis, au contraire, les manœuvres de l'épouse abandonnée ayant pour effet, grâce à un tiers, d'amener son époux à lui dire ce qui lui rendra l'usage de la parole. Escalade du duel, apaisement par la médiation. Il y a là une sorte de contrepoint, forme que les contes affectionnent, soit qu'un épisode réponde avec symétrie à un autre, soit que le conte en inverse partiellement un autre. Si nous considérons les étapes de la joute verbale, nous les voyons se décomposer en deux paires de répliques. Dans la première, à une énigme insoluble en est bientôt opposée une autre, du même type. Un peu comme dans un conte de Grimm, *Le Petit Berger*, où un roi pose à un berger les questions suivantes: "Combien de gouttes d'eau dans l'océan ? Combien d'étoiles dans le ciel ? Combien de secondes dans l'éternité ?" Ici, le héros ne répond pas à une question par une autre, mais, pour chacune, invente une image de l'innombrable qui laisse le roi sans voix. Ce qui est remarquable, dans ce cas comme dans *La Jeune Fille au basilic*, c'est que la question ne porte qu'en apparence sur le savoir : ce serait rester prisonnier de la formulation que de chercher une réponse de type informationnel. En réalité, l'enjeu est relationnel, il s'agit d'exister face à l'autre, de s'imposer à lui (un peu comme lorsqu'un enfant demande à un autre : "Tu sais compter jusqu'à combien, toi ?"). Figures de l'innombrable, mais où l'infini ne vaut que comme parure ou parade dans le rapport à l'autre. Questions et réponses sont des actes, et chacun foment des "coups" par lesquels il s'efforce d'obliger l'autre à lui laisser le dernier mot.

Avec la seconde paire de répliques, les personnages surenchérisent dans la même direction et selon un processus plus complexe. Il s'agit d'abord de placer l'autre dans une situation qui lui arrache des paroles révélatrices de sa déroute devant plus fort que lui. Pour cela, chacun tour à tour se donne un masque de maître : le diable, la mort. Il n'y a plus ensuite qu'à faire reconnaître à l'autre, et qu'il s'est laissé abuser par son interlocuteur, et que celui-ci, grâce à la puissance d'un leurre, lui a bel et bien arraché des paroles de détresse. D'autres versions font également intervenir des situations où chacun, pour obtenir la satisfaction d'un désir (qui, en fait, a été suscité par l'autre) accepte de subir une humiliation que cet autre lui inflige. Peinture de la jouissance du pouvoir : une supériorité de fait ne suffit pas, il faut encore obliger celui que l'on a fait plier à prendre acte de la relation ainsi créée, à la reconnaître. Remarquez que l'effet produit dans la joute verbale par une parole comme "Il y a le diable dans le tonneau !" ne tient pas à la teneur de l'énoncé, mais bien plutôt au fait que l'autre doive y reconnaître une citation de ses propres paroles : le fait de se montrer détenteur de ce que l'autre aurait voulu tenir caché lui fait perdre la face.

De même, dans le dernier épisode du conte, peu importe que les paroles à prononcer par le prince soient : "Belle née au soleil" ou :

“Louée soit la fée Orlanda” comme le veut telle autre version. Car ce n'est pas ce que dit le prince qui rend la parole à son épouse, c'est l'acte de le dire. Mais cet acte n'est pas du tout de même nature que ceux qui jalonnent la première partie du conte : il est mot de passe et non plus acte de prestance, il vise à donner la parole et non plus à réduire au silence. L'amour, d'abord empêtré dans la peur de l'autre et le désir de s'en faire reconnaître dans la domination, échappe finalement aux impasses de l'affrontement et renonce à la démesure pour se placer sous le signe apaisant de la médiation.

Conte et espace de jeu

Tous les parents qui emmènent leur enfant au guignol le constatent: l'enfant se réjouit moins du *happy end* qu'il ne s'attriste de voir la séance s'achever. Les meilleures choses ont une fin : telle est l'expérience que l'enfant doit accepter. Le *happy end* lui offre une consolation mais il ne supprime pas ce désagrément. Ce constat nous invite à interroger l'idée bien connue selon laquelle l'auditeur, le lecteur ou le spectateur *s'identifie* au héros ou à l'héroïne.

En fait, lorsque nous "consommons" un récit, nous en suivons le déroulement *à la fois* à la place d'un personnage et à la place qui est la nôtre en réalité. A partir de cette place réelle d'auditeur, de lecteur ou de spectateur, nous ne vivons pas pour de bon l'événement heureux ou malheureux qui frappe le héros, nous vivons l'ensemble du récit dans lequel sont représentées ces péripéties. Dans la mesure où, comme dans les autres activités de jeu, nous sommes conscients de participer non à des faits réels mais au déroulement d'une histoire, notre propension à nous identifier à tel ou tel personnage se trouve donc contrebalancée par notre position extérieure, laquelle nous permet de voir en lui une simple fiction. De même, à notre désir spontané d'un objet qui nous comble pour de bon vient s'opposer le plaisir que nous procure un semblant. Si en effet à l'intérieur du récit sont mis en scène les accomplissements de désir les plus extrêmes, la "consommation" du récit lui-même reste un accomplissement de désir modéré.

L'enfant à qui on raconte l'histoire du Chaperon rouge est fasciné par le loup ; en ce sens il s'identifie à lui ou se sent réellement menacé par lui. Mais en même temps le loup est assumé en tant que semblant dans une relation de parole contrôlée et rassurante ; en ce sens, le conte aide l'enfant à ne s'identifier ni au loup ni au Chaperon rouge. C'est pourquoi les enfants ne se montrent nullement affligés par le fait que le loup finisse par dévorer le Chaperon rouge. Ils voient bien que cet événement, si terrible soit-il, n'est qu'un semblant. Ce qui est réel au contraire, ce sont les joyeuses embrassades auquel il donne généralement lieu entre l'enfant et le parent qui lui raconte l'histoire.

C'est là un point qui a totalement échappé à Bruno Bettelheim. Dans le livre qu'il a consacré aux contes³⁶, Bettelheim néglige le fait qu'un conte existe en tant qu'espace de jeu (ou espace transitionnel pour reprendre l'expression de Winnicott)³⁷. A ce titre, les effets qu'il produit sur l'enfant ne sont pas du même ordre que les effets produits par le récit d'événements réels ou d'événements fictifs présentés comme analogues à des événements réels. Les effets du conte sur l'enfant passent, comme j'ai essayé de le montrer, par le plaisir que lui procure le temps institué par le récit, temps vécu d'intensification de son sentiment d'exister dans un cadre de coexistence.

Bettelheim, évidemment, ne confond pas le conte avec le récit d'événements réels. Mais il le confond avec le récit d'événements analogues à des événements réels, c'est-à-dire avec la fable ou la parabole. Le conte des *Trois petits cochons* a beau être une fiction, il met en jeu des aspects de la réalité : une maison de briques résiste mieux et plus longtemps qu'une cabane de paille, en revanche, sa construction exige davantage de travail. Pour Bettelheim, l'effet du conte passe par les analogies qui le rattachent à la réalité. Il se confond, par conséquent, avec la leçon que l'on pourrait tirer de l'observation de la réalité. La "signification" du conte des *Trois petits cochons* est à peu près la même que la morale de *La Cigale et la fourmi*, avec la différence que le *happy end* du conte propose à l'enfant un exemple encourageant : si on veut faire son chemin dans la vie, il faut travailler avant de s'amuser. Traduction en langage psychanalytique : l'enfant doit apprendre à ne pas se comporter seulement en fonction du principe de plaisir, mais en tenant compte du principe de réalité.

Certes, le contenu des contes, s'il ne se prive pas de mettre en scène la démesure du désir et la pente vertigineuse du "toujours plus", ne manque pas d'introduire en contrepoint des motifs où interviennent le rôle vital joué par des limites et des médiations, par un ordre de coexistence, de partage et d'échange. Mais la tension entre ces deux pôles ne s'explique pas par une vocation morale et édifiante des contes. D'abord, comme je l'ai déjà souligné, cette tension est indispensable pour qu'une intrigue se noue et que son déroulement occupe un certain temps, car un récit où l'on atteindrait tout tout de suite ne serait tout simplement pas un récit. Ensuite, puisque le récit représente des personnages qui se meuvent entre les deux pôles de cette tension, la manière dont nous-mêmes y sommes pris s'y reflète à travers des figurations plus ou moins transposées, schématiques ou au contraire complexes et énigmatiques. En admettant que les contes, outre le plaisir qu'ils procurent, produisent un effet bénéfique sur notre psychisme, cet effet n'est pas dû à la leçon que nous en tirons. Il est dû (comme

³⁶. *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1976.

³⁷. Sur jeu et fiction, voir l'ouvrage de J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Seuil, 1999.

Bettelheim le montre lui-même à plusieurs reprises) au fait que les contes et autres récits de fiction apportent une expression socialisée à des affects, des désirs et des conflits que nous vivons. Et il est également dû au fait qu'en associant notre sentiment d'exister à la durée vécue d'un récit, nous inscrivons la jouissance de nous-mêmes dans l'ordre de la coexistence, expérience qui, souhaitons-le, contribue à nous faire aimer ce qui, tout en nous apportant une certaine dilatation de notre être, nous limite, nous canalise et laisse place aux autres.

Faute de percevoir ce qui distingue la parabole ou la fable du récit de fiction goûté pour le plaisir, Bettelheim croit qu'un conte qui se termine mal ressemble à une série d'événements réels s'achevant par un malheur, et que cela revient à proposer à l'enfant un exemple déprimant - un "vrai" conte devant, au contraire, apporter un soutien. Conclusion de Bettelheim : *Le Petit Chaperon rouge* "n'est pas un conte de fées". Malheureusement pour lui, ce conte appartient bel et bien à la tradition orale, et Perrault, en montrant à la fin le Chaperon rouge dévoré par le loup, reste fidèle à la version la plus répandue. Le conte de *Barbe-bleue*, quant à lui, s'achève sur un *happy end* ; cependant l'histoire est si violente qu'elle ne trouve pas davantage grâce aux yeux de Bettelheim : "cette histoire n'est pas un véritable conte de fées", "*La Barbe-Bleue* est une histoire inventée par Perrault". On ne sait d'où Bettelheim tire une telle assurance, car ce jugement est aussi faux que le précédent. En revanche, dit-il, *L'Enfant de Marie*, dans le recueil des frères Grimm, est "un véritable conte de fées". Pourquoi? Parce que l'héroïne, qui, comme celle de *Barbe-Bleue*, a transgressé un interdit, finit, elle, par avouer sa faute. "A qui avoue et regrette son péché, il lui est pardonné"³⁸, commente Bettelheim. Malheureusement pour Bettelheim, cet aveu final ne figure que dans les versions christianisées ; dans la plupart des versions de ce conte, l'héroïne, au contraire, refuse d'avouer sa transgression, et, paradoxalement, le personnage qui la questionne lui laisse la vie sauve précisément parce que, lui dit-il, elle sait garder un secret!

Dès lors qu'un conte est assimilé à une parabole ou une fable, ce qui importe n'est pas le plaisir qu'il donne et le caractère spécifique, singulier du conte qui produit ce plaisir. L'important, c'est ce qu'il montre, c'est la leçon qu'on peut tirer de la ressemblance qu'il offre avec la réalité. "Tel est exactement, écrit Bettelheim, le message que les contes de fées, de mille manières différentes, délivrent à l'enfant : que la lutte contre les graves difficultés de la vie est inévitable et fait partie intrinsèque de l'existence humaine, mais que si, au lieu de se dérober, on affronte fermement les épreuves inattendues et souvent injustifiées, on vient à bout de tous les obstacles et on finit par remporter la victoire"³⁹.

³⁸. Pages 214, note 2, 366 et 371.

³⁹. Page 22.

Certes, dans la mesure où l'auditeur d'un conte se voit à la place du héros ou de l'héroïne, il est heureux que ceux-ci finissent par triompher. Mais comme cela ne l'empêche pas de rester aussi à sa place d'auditeur, il tire également du plaisir des épisodes dans lesquels le personnage qu'il suit se trouve en mauvaise posture. De même que les déséquilibres harmoniques qui interviennent dans le cours d'un morceau de musique ne sont pas là seulement pour montrer que l'accord final viendra les résoudre, les péripéties du conte ne sont pas seulement la figuration des "difficultés de la vie" et des "épreuves inattendues" : les images et les motifs qui constituent ces péripéties valent en eux-mêmes, produisent du plaisir par eux-mêmes, dans la singularité de leur dessin et de ses rapports avec la structure du conte. Le conte de *La jeune fille et le pot de basilic* nous l'a bien montré. L'important pour nous lorsque nous lisons cette histoire n'est pas seulement de savoir comment les choses finiront par s'arranger. Nous goûtons aussi la durée même de l'histoire, avec la structure quasi-musicale des motifs et de leur enchaînement. Et ce qui, en même temps, nous fait plaisir, c'est l'intensité des rapports entre les personnages, la démesure qui entre dans leurs affrontements successifs et la manière dont celle-ci s'exprime. Le conte, encore une fois, n'agit donc pas sur nous comme une parabole débouchant sur une leçon. En fait, comme tous les récits de fiction, il exerce une action ambiguë : il apporte une expression aux désirs excessifs ou destructeurs qui nous habitent, et en même temps nous invite à nous contenter d'un semblant de cette démesure, un semblant lui-même inscrit dans la mesure et la coexistence. Les contes, les romans, les films n'agissent pas sur nous comme le voudrait la morale : ils ne savent pas repousser le mal sans, en même temps, lui ouvrir la porte, ils ne peuvent "gérer" la part d'excès qui est en nous sans lui faire des concessions. La seule chose qu'ils peuvent faire pour avoir l'air d'être en règle avec la morale et, ainsi, nous renvoyer une image favorable de nous-mêmes, c'est d'imputer le mal à un autre personnage que le héros ou l'héroïne. Un récit parfaitement moral, c'est-à-dire sans violence, sans démesure, sans aucune expression du mal retirerait du même coup à ses auditeurs, lecteurs ou spectateurs la racine du plaisir qu'ils en tirent. Cette racine, c'est le lien entre le sentiment d'exister et l'affirmation inconditionnelle et illimitée de soi. L'arbre, heureusement, n'est pas fait de ses seules racines, mais celles-ci ne peuvent être coupées sans qu'il meure.

2.

Entre rêve et réalité

Dans l'ancienne Égypte, la construction d'un temple exigeait rituellement ce qu'on appelle un dépôt de fondation, lequel se trouvait enterré à la base de l'édifice. Ce dépôt pouvait être constitué par un oeuf de pierre, brisé en deux comme on le fait d'une géode. Cet oeuf évoquait le premier instant de la formation du monde, le moment où à partir d'une totalité indistincte et illimitée commença à se déployer un monde différencié. Il évoquait la cassure de l'œuf originel d'où s'éleva le premier oiseau, faisant entendre le premier cri qui résonna au-dessus de l'océan primordial. Comme dans bien d'autres cosmogonies, l'image d'un oeuf qui se brise en deux permettait de penser sous un double aspect la fondation du monde, c'est-à-dire en fait la constitution de l'homme comme être au monde. L'oeuf intact, l'océan primordial, le chaos, le ciel et la terre encore unis l'un à l'autre offrent l'image d'une complétude illimitée mais qui n'est encore qu'une sorte de néant, une virtualité d'être. La brisure de l'oeuf, la séparation du ciel et de la terre mettent fin à cette complétude mais aussi rendent possible la formation d'une réalité différenciée.

L'être humain, en ce sens, est un oeuf brisé qui a perdu sa moitié, un oiseau tombé du nid. La vie en société, si accomplie soit-elle, ne saurait refermer cette béance et restituer le complément perdu, pour la bonne raison qu'elle a à charge de maintenir ouvert un espace de coexistence. Les cultures humaines n'ont à proposer que des semblants de ce complément. Ce qui, en un sens, est très insatisfaisant. Et en un autre très heureux, car le seul état qui ne laisse rien à désirer est celui du sommeil ou de la mort. Ou de l'oeuf intact, comme Freud le souligne : "Un bel exemple d'un système psychique fermé aux stimulations du monde extérieur et qui peut satisfaire lui-même autistiquement ses besoins nutritifs (...) est donné par l'oeuf d'oiseau avec sa provision de nourriture incluse dans sa coquille"¹.

La culture en général (objets fabriqués, activités socialisées, représentations du monde, etc.) et en particulier les contes se déploient dans l'espace libéré par la cassure de l'œuf cosmogonique, à la place de la moitié qui en est perdue. Ce sont des sortes de prothèses qui viennent épouser le profil de notre brisure et s'y adaptent provisoirement, avec ce double effet de ranimer le mirage de la complétude et de nous en tenir à

¹. *Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques* (1911).

distance. On pourrait dire, en s'inspirant de Winnicott, que les récits de fiction nous installent dans un espace transitionnel, comme le font à leur manière d'autres produits de la culture². L'accomplissement de désir que les contes rendent possible n'est pas celui du rêve nocturne puisque, reconnaissant l'existence des autres et s'inscrivant dans un temps commun, ils ont renoncé à son autarcie. Mais ils ne nous obligent pas non plus à nous heurter à la dure réalité des choses et des autres puisqu'entre eux et nous ils créent une zone de transition qui soutient heureusement notre sentiment d'exister.

On pourrait dire aussi que les récits de fiction relèvent de l'économie générale de l'existence humaine. Celle-ci ne peut jamais tout à fait se garantir contre l'infinitude, contre l'illimitation que chaque conscience de soi porte en elle comme son ombre, comme un néant terrible et séduisant. Pour résister à son appel, pour ne pas s'enfoncer dans un au-delà du plaisir où la jouissance se confond avec une pulsion de mort, pour au contraire tirer parti de ce fonds d'illimitation, l'économie psychique orientée vers la vie en associe l'énergie à l'autre grande force qui l'anime, celle qui lui permet d'aimer ce qui est délimité, différencié, particulier, contingent. Ainsi, comme l'écrit Jean Laplanche, "La pulsion de mort est l'âme même, le principe constitutif de la circulation libidinale"³.

Le complément et l'en-trop

Un désir qui serait comblé pour de bon ressemblerait à un oeuf brisé sur lequel s'est ressoudée la moitié manquante. Un complément étouffant, un complément empoisonnant puisqu'il refermerait l'ouverture donnant accès à l'espace où l'on est plusieurs, où l'on est avec les autres. Ce qui était visé comme désirable se révélerait être, au contraire, quelque chose qui vient en trop.

Pour que les contes nous fassent plaisir, il faut bien qu'ils mettent en scène des accomplissements de désir. Et rien ne les empêche de mettre en scène des désirs qui se réalisent trop bien puisque, comme je l'ai souligné dans le précédent chapitre, ce qui, pour un personnage du récit, constitue un superlatif invivable n'est pour l'auditeur qu'une figuration plaisante du caractère inconditionnel qui s'attache à son propre sentiment d'exister. Je m'attacherai dans ce chapitre à quelques contes qui portent sur la réalisation d'un souhait ou d'un rêve, une réalisation trop immédiate, trop complète, trop oublieuse du monde des

². Voir. D. Winnicott, *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Payot, Paris, 1969, pp. 109 et suiv. ; voir aussi pp. 103-104.

³. *Vie et mort en psychanalyse*, Flammarion, Paris, 1977, p. 188.

autres. Dans la version que donne Grimm de l'un de ces contes, *Le Pauvre et le Riche*, le personnage principal s'exprime ainsi : "Le vœu que je veux faire, il faut que j'arrive à l'imaginer de telle sorte qu'il ne me laisse plus rien à désirer, absolument plus rien à désirer une fois que je l'aurai fait". On verra que, dans ces contes, la possibilité d'un rapport direct à un objet de désir entraîne régulièrement la transformation de ce complément en quelque chose de trop ou - cela revient au même - de moins.

Un exemple élémentaire nous est fourni par un conte qui figure aussi bien chez Grimm (*Le pêcheur et sa femme*) que dans le recueil de contes russes d'Afanassiev (*Le poisson d'or*) :

Un pauvre homme capture dans ses filets un poisson qui lui demande de le relâcher, en échange de quoi il exaucera tous ses désirs. Le pêcheur n'en formule aucun. Sa femme, elle, demande une confortable chaumière. Puis, un château. Puis de devenir reine. Puis le maître du monde. Cette fois, c'en est trop : au lieu que son désir soit réalisé, l'homme et sa femme retombent dans leur état premier.

Ce conte traîne avec lui une vieille misogynie. A part cela, on voit bien que sa progression vers un "toujours plus", n'étant contrebalancée par aucune instance qui la limite, débouche sur la catastrophe du retournement du plus en moins. Passons tout de suite à un autre exemple dont la logique est nettement plus complexe. Il s'agit des *Souhais ridicules* de Perrault, un conte dont on a également recueilli de nombreuses versions orales :

A un bûcheron qui se plaint de sa misère, Jupiter apparaît et promet de réaliser les trois premiers souhaits qu'il formera, quels qu'ils puissent être. Le bonhomme retourne tout joyeux auprès de sa femme et le couple, prudemment, s'accorde un délai de réflexion. Mais, alors que le bûcheron se repose au coin du feu, il ne peut s'empêcher de dire : Pendant que nous avons si bonne braise, qu'une aune de boudin viendrait bien à propos ! Le boudin apparaît, et la femme de se mettre en colère : quand on peut "obtenir un empire, de l'or, des rubis, des diamants, de beaux habits, est-ce alors du boudin qu'il faut que l'on désire ?" Les époux se disputent. "Plût à Dieu, finit par s'exclamer le bûcheron, que ce boudin te pende au bout du nez !"

Ce second vœu exaucé, la bûcheronne préfère que le troisième soit employé à lui restituer son visage initial plutôt qu'à la faire reine - mais reine toujours affublée d'un boudin. Les époux retombent donc dans la misère.

Ici, le vœu émis par le bûcheron n'est nullement démesuré. Mais ce désir de boudin lui vient dans un moment de distraction où il oublie toute concertation avec sa femme. A ce vœu qui ne tient pas compte d'elle s'oppose celui qu'il formule en second, un vœu qui ne reflète plus son désir propre mais qui surgit de l'affrontement entre son épouse et lui. Dans les versions orales, on retrouve ce souhait arraché au mari par la dispute qui l'oppose à son épouse, avec pour résultat quelque chose

qui vient en trop sur le corps : garçonnet affligé d'une barbe, nez démesurément allongé, jambe de bœuf collée au derrière de l'épouse, etc. Dans la version de Grimm, *Le Pauvre et le Riche*, la femme se retrouve assise sur une selle sans plus pouvoir s'en décoller. Par contraste avec ces réalisations de désir malheureuses, d'autres contes (je les évoquerai dans les derniers chapitres de ce livre) nous montreront que, pour conduire à un résultat heureux, un désir doit à la fois tenir compte de l'autre et ne pas procéder de lui (ne pas s'aliéner). Dans le conte des *Souhais*, la transformation du complément résulte d'un désir qui ne parvient pas à concilier le bien qu'il vise et le détour par l'autre : il est pris tout entier soit dans sa visée directe, soit dans le rapport à l'autre.

Dans toute une série de variantes, l'intrigue est sensiblement différente, mais elle souligne aussi, à sa manière, le fait que la disponibilité à l'égard des autres s'oppose à une visée directe de l'objet du désir, et que cette dernière, paradoxalement, ne conduit pas au résultat souhaité :

En récompense de l'hospitalité que des pauvres lui ont accordée, Dieu, le Christ ou un saint déclare à ses hôtes que la première action de leur journée se poursuivra jusqu'au soir. Ceux-ci, par exemple, se mettent à laver du linge, et jusqu'au soir le linge s'amoncelle, grâce à quoi ils deviennent riches. Des voisins (généralement avarés et inhospitaliers bien que mieux nantis) s'efforcent de reproduire l'aubaine. Et, de fait, le personnage céleste leur fait la même promesse. Mais, avant de se mettre à compter leur or (dont ils attendent qu'ainsi il se multiplie), ils vont satisfaire un besoin naturel : les voici contraints de se livrer à cette activité le jour durant.

Souvenons-nous de l'histoire des deux bossus : les lutins dansants y tiennent à peu près le rôle du personnage céleste bien accueilli par un pauvre puis abordé par le personnage inhospitalier qui croit pouvoir reproduire de propos délibéré ce qui fut le fruit d'une heureuse rencontre. Ici, c'est une bosse supplémentaire qui échoit au personnage à la place d'un corps rétabli dans son intégrité ; dans *Les Souhais*, ce sont des excréments qui viennent à la place des richesses escomptées (un conteur du siècle dernier a si bien senti cette parenté qu'il a donné une version où *Les Souhais* se combine avec *Les Deux Bossus*⁴).

Les voisins imitent les personnages qui ont reçu un bienfait. Non pour parvenir à la même disponibilité qu'eux, mais pour retirer le même profit. Et c'est précisément cette visée qui fait que le complément attendu (l'or) se retourne en quelque chose de trop (la merde). De plus, ce qui était l'objet d'un désir devient l'objet d'un besoin. C'est qu'un désir tout entier absorbé dans l'objet qu'il vise s'impose avec la force d'un besoin : on n'y peut rien. La satisfaction d'un besoin ne requiert rien de plus que son objet (la nourriture suffit à combler la faim) ; la relation aux autres

⁴. *Les Trois Fées et les jours de la semaine*, H. Carnoy, conte de l'Amiénois, *Mélusine*, 1, 1877.

n'est pas essentielle au besoin, alors qu'elle entre nécessairement dans la constitution du désir. Un désir avide, un désir qui se vit comme un besoin est donc un désir qui ne laisse pas de place à des réalités qui, pourtant jouent un rôle essentiel dans sa formation et son orientation. Celui qui nourrit un tel désir croit que, pour peu qu'il dispose des moyens de le réaliser (comme c'est le cas dans ces contes), il sera comblé : tout entier tourné vers ce qu'il veut et aveuglé par la liberté qu'il a de désirer ce qu'il veut, il perd complètement de vue un fait pourtant capital : on n'est pas maître de désirer comme on veut. Dans un tel aveuglement, en effet, ou bien l'objet s'impose au désir avec la même force que celui du besoin, ou bien c'est l'autre qui s'impose comme modèle à imiter et rival à surpasser. Sortir de cet aveuglement, permet d'échapper (plus ou moins) à l'alternative précédente, mais ne procure pas pour autant une liberté souveraine. En effet, sortir de cet aveuglement, c'est reconnaître qu'on ne désire pas comme on veut, c'est reconnaître l'interdépendance qui existe entre soi et les autres et se situer dans ce champ de tensions et d'alliances.

En somme, la difficulté de concilier la visée de désir avec la place faite aux autres peut aussi bien se formuler comme une difficulté de concilier le fait de désirer ce qu'on veut avec le fait qu'on ne désire pas comme on veut. Placés dans la situation de pouvoir magiquement réaliser leurs désirs, les personnages des *Souhais* se heurtent pourtant à des réalités qui ne dépendent pas d'eux. De sorte que le pouvoir dont ils bénéficient ne leur permet pas de maîtriser leur destin. Celui-ci se joue dans le rapport qui se noue entre ce qu'ils peuvent et ce à quoi ils ne peuvent rien : leur manière de désirer (leur manière d'être) et le champ de tensions qui les lient aux autres.

Un principe essentiel de la doctrine stoïcienne consistait à distinguer entre les choses qui dépendent de nous et celles qui n'en dépendent pas. Il s'agissait d'atteindre à une souveraineté absolue en devenant indifférent aux choses qui ne dépendent pas de nous et en fondant l'accomplissement de soi sur cela seul qui dépend de nous. Les contes de tradition orale (pas seulement ceux que nous considérons ici) fonctionnent, semble-t-il, sur la base d'un principe très différent : les personnages de contes, dès lors qu'ils prétendent se réaliser dans le seul champ de ce qui dépend d'eux, comme si ce qui ne dépendait pas d'eux pouvait être écarté, voient toujours se retourner contre eux les effets d'un tel partage.

Nous avons vu comment un motif dans lequel la merde se substitue à l'or s'inscrit dans la logique d'un renversement du complément trop désiré en objet en-trop. Nous allons maintenant examiner des récits qui, eux aussi, associent les deux substances et qui, eux aussi, ont pour cadre la satisfaction d'un désir. De ce type de contes (auquel la classification internationale donne pour titre *Le rêve de marquer l'emplacement d'un*

trésor), Freud présente plusieurs versions dans un article écrit en collaboration avec un folkloriste, "Rêves dans le folklore"⁵.

L'histoire est généralement la suivante :

Un homme et son compagnon, arrivés à une auberge, doivent partager le même lit (il peut également s'agir d'un paysan qui dort auprès de sa femme). L'homme rêve qu'il est conduit par un esprit, ou par le diable, à un endroit où se trouve un trésor (ou encore qu'il lui faut dissimuler dans la terre de son jardin le trésor qu'il possède). Dans tous les cas, pour en marquer l'emplacement, il se soulage. Il est alors réveillé par les violentes protestations de sa femme ou de son compagnon : "Espèce de cochon, tu chies sur moi !"

On retrouve ici l'écart entre la perspective d'obtenir ce que l'on souhaite et ce qui advient en réalité. A la place d'un personnage à qui échoit le pouvoir magique de réaliser ses désirs, on a un personnage qui rêve dans son sommeil. Mais comme le pouvoir magique, le sommeil supprime le détour par l'autre et instaure un rapport direct à l'objet du désir, au trésor. Ce qui a pour effet, puisque le monde des autres n'en continue pas moins d'exister, de transformer la complétude désirable en quelque chose de trop qui suscite le dégoût.

Certaines variantes, elles aussi présentées dans "Rêves dans le folklore", montrent encore plus clairement comment le désir de réunir ce que l'ordre du monde sépare aboutit au même type de renversement. Voici l'une d'elles, recueillie en Silésie :

Un paysan rêve que, tué par la foudre, il monte au ciel. Il supplie Saint Pierre de le laisser revenir sur terre, juste pour dire adieu à sa femme et ses enfants. Le saint finit par accepter, et le métamorphose en araignée afin qu'il puisse descendre le long de son fil. Non loin du sol, le paysan-araignée se rend compte qu'il ne parvient plus à filer davantage. Il réunit alors toutes ses forces pour y parvenir. Il se réveille : il avait fait dans son lit.

Autre variante, provenant d'Ukraine :

Un paysan rêve qu'au ciel le prix du froment est très élevé. Il décide donc d'aller y vendre sa récolte. Arrivé devant la porte, il se voit interdire l'accès au ciel, et voici que le chemin du retour lui est également fermé. Il attache alors bout à bout les différentes parties du harnachement de son cheval, mais cela ne suffit pas. Les anges lui viennent en aide : sa merde, lui disent-ils, se transformera en corde et son urine en fil. Il continue ainsi à descendre, mais cela ne suffit toujours pas, et il finit par tomber sur la terre. Il se réveille alors à bas de son lit et s'entend injurié par sa femme, qu'il a couverte de ses déjections.

⁵. S. Freud, *Résultats, idées, problèmes*, PUF, Paris, 1984. L'article date vraisemblablement de 1911.

L'espace qui s'étend entre ciel et terre joue ici un rôle aussi important que les deux lieux qu'il maintient séparés. Un peu comme dans la *Théogonie* d'Hésiode le déploiement du monde exige qu'une distance se creuse entre le Ciel et la Terre, ou comme dans le cas de l'œuf cosmogonique dont la cassure permet l'émergence d'une réalité différenciée. Rêver de rejoindre ciel et terre équivaut donc à supprimer l'ordre de la coexistence. D'où le réveil qui, brutalement, rappelle à cet ordre.

Le rêve de posséder un trésor ou celui de joindre la terre au ciel s'accomplit dans la défécation rêvée et se trouve anéanti par la défécation réelle. *Accompli* parce que les excréments constituent un complément naturel du corps ; un complément dont la vie sociale nous coupe du même mouvement qu'elle nous inscrit dans un corps propre (aux deux sens du terme) et instaure les limites fondatrices de la coexistence, nous vouant ainsi à l'incomplétude. *Anéanti* puisque la défécation réelle interrompt le rêve. Se complaire dans sa merde n'est possible que dans l'ignorance de l'autre ; et l'autre qui cependant est là, l'autre que le rêveur a sali sans le savoir rappelle celui-ci à la réalité. Les excréments cessent alors brusquement d'être le moyen d'une conjonction désirable pour apparaître au contraire comme la substance la plus dégradante.

Ces contes présentent le rêve - le rêve vécu dans le sommeil - comme une sorte de complément direct : il permet au rêveur de se refermer sur lui-même, d'oublier le monde des autres. Et c'est cet oubli qu'à la fois ils soulignent et stigmatisent : le rêveur de l'une des versions citées par Freud va jusqu'à prendre les poils pubiens de son épouse pour l'herbe du champ dans lequel il vient de faire ses besoins ; le rêveur d'une autre version est ridiculisé pour avoir confondu l'humidité du sexe de sa femme avec l'huile qu'il s'efforce, dans son rêve, d'ajouter à la lampe qui détermine la durée de sa vie afin que celle-ci brûle plus longtemps⁶. Ces récits, évidemment, faisaient rire leurs auditeurs, eux qui savaient bien que, pas plus qu'il n'est convenable de déféquer sur son épouse, il n'est permis de confondre le corps de celle-ci avec la terre ou la source de vie : son corps est avant tout présence de quelqu'un, de quelqu'un qui parle.

On retrouve dans ces contes l'articulation entre besoin et désir que *Les souhaits* nous avaient invité à souligner : le besoin peut se satisfaire dans le seul rapport aux choses alors que le désir passe inévitablement par un rapport à des personnes. A cet égard, le fait que les contes présentent si souvent des scènes qui se passent au lit est significatif. Le lit y joue un rôle crucial, à la fois lieu d'oubli de l'autre et lieu du rapport

⁶. Cette dernière version rejoint le conte de *La Mort parrain* qui, lui aussi, souligne le lien entre limite impartie à la durée de vie et ordre de la coexistence. Nous retrouverons ce conte dans le prochain chapitre.

à l'autre le plus intense. Nous allons nous tourner vers un autre conte où interviennent à nouveau le lit et la défécation. Et nous allons voir que ce conte s'articule selon la même logique que les précédents, tout en la présentant sous une forme inversée. En effet, la défécation n'intervient pas ici comme un oubli de l'autre, mais au contraire comme une ruse permettant d'échapper à un personnage qui traite une personne comme une chose, c'est-à-dire comme l'objet d'un besoin.

J'ai dit plus haut que l'issue tragique du *Chaperon rouge*, telle qu'on la trouve notamment chez Perrault est la plus répandue. On rencontre cependant aussi une fin dans laquelle l'héroïne échappe *in extremis* à la gueule du loup (un épisode qui se retrouve jusque dans les versions du *Chaperon rouge* provenant d'Asie orientale). Voici cette fin telle que la présente une version nivernaise (C.P.F., I, 374) :

"Oh ! ma grand, que j'ai faim d'aller dehors ! [L'expression est nivernaise.]

—Fais au lit, mon enfant !

—Oh non ! ma grand, je veux aller dehors.

—Bon, mais pas pour longtemps."

Le bzou [sorte de loup-garou] lui attacha un fil de laine au pied et la laissa aller. Quand la petite fut dehors, elle fixa le bout du fil à un prunier de la cour. Le bzou s'impatientait : "Tu chies donc des cordes ! Tu chies donc des cordes !" Quand il se rendit compte que personne ne lui répondait, il se jeta à bas du lit et vit que la petite était sauvée. Il la poursuivit, mais il arriva à sa maison juste au moment où elle entrait.

Le schéma est toujours le même. Voici un autre exemple du dialogue entre le loup et la fillette⁷ :

"Je voudrais faire mon caca.

—Fais-le dans la maison ! que le loup lui répond.

—Oh non ! ça sentirait trop mauvais.

—Je te dis de le faire dans la maison !"

Dans la plupart de ces versions, le prétexte invoqué par la fillette intervient à la suite des questions qu'elle pose à sa (fausse) grand-mère et à laquelle celle-ci, c'est-à-dire en fait le loup, répond par des mensonges, un *suspense* que l'on trouve dans la tradition orale comme chez Perrault. A la dernière exclamation de la fillette : "Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents", le loup se dévoile : "C'est pour te manger !" A partir de ce point, lorsque celui-ci n'est pas le point final du conte, l'héroïne reprend, si je puis dire, du poil de la bête : c'est précisément lorsque le loup finit par dire vrai qu'elle commence à ruser. Ce retournement salvateur s'articule à la première partie du récit en un contrepoint qu'on peut figurer de la manière suivante :

⁷. Ch. Joisten, *Contes populaires du Dauphiné*, Grenoble, 1971, t. I, p. 290.

Le loup,
pour la première fois, dit vrai :
il veut dévorer la fillette.

La fillette,
pour la première fois, ment :
elle prétexte un besoin anal.

Il s'était précédemment substitué
à sa grand-mère,

était parvenu chez celle-ci
avant la fillette.

A sa jambe, elle substitue ensuite
un animal ou un arbre (comme
point d'attache du fil qui la contrôle)
et parvient chez elle
avant le loup.

Ce que le mangeur d'hommes a de terrible, ici comme dans les contes d'ogres, c'est qu'en lui se confondent désir et besoin. Plus précisément, le désir, dans ce qu'il a d'inconditionnel et d'illimité, pèse sur le mangeur d'hommes avec la nécessité immédiate du besoin. Son avidité exige la consommation réelle de son objet parce qu'elle n'admet aucune suppléance, aucun semblant, aucune médiation. Il n'y a donc pas à s'étonner si le loup invite l'héroïne à transgresser le partage qui, en fondant la notion même de propriété, contribue à séparer le besoin du désir (on est d'abord propre pour les autres). Et la fillette ne réplique pas seulement à une avidité orale pressante par un besoin anal non moins impérieux, elle n'oppose pas seulement à la dévoration une exigence qui, elle aussi, ne souffre ni suppléance ni délai ; car ce qu'elle rétablit en soutenant que le lit n'est pas le lieu du besoin, c'est l'écart fondateur que le loup s'emploie à détruire. Un écart qui, s'il était supprimé, la supprimerait à son tour.

L'image de l'être humain qu'esquissent les contes examinés au cours de ce chapitre est bien différente de celle à laquelle la tradition philosophique occidentale nous a habitués. Platon, en effet, oppose deux formes de désir, l'une tournée vers le bas, l'autre vers le haut. La première, bestiale et insatiable comme un tonneau sans fond ; la seconde, empreinte de discernement et de mesure, tournée vers le bien véritable de l'âme. Ce contraste si marqué fait passer à l'arrière-plan et rend presque invisible un trait qui reste commun à ces deux formes de désir : l'une et l'autre visent la complétude. Le bien véritable a beau être conforme à la justice et à la mesure, il comble l'âme comme l'objet du besoin apporte au corps la satiété. A la suite de Platon, la question de ce dont nous devons nous contenter s'est trouvée inséparable de celle d'atteindre au contentement, l'une et l'autre se référant au modèle du besoin. Les moralistes antiques prennent volontiers argument des besoins naturels pour faire la loi aux appétits et les limiter à une juste mesure. C'est au nom des "besoins naturels" qu'ils rejettent les "vains désirs". Un tel idéal de sagesse présuppose que les désirs sont maîtrisables ; que c'est seulement par accident et non par essence que les désirs se trouvent sous l'emprise de ce qui ne dépend pas de nous ; qu'ils

ne sont pas tissés dans le *fatum* de nos rapports aux autres et au social, de sorte que la volonté, éclairée par la connaissance vraie, peut donc les guider et les maîtriser⁸. Saint Augustin contestera cette vision et insistera sur le fait que le désir ne se soumet jamais tout à fait à la volonté. Mais il continuera d'inscrire la destinée humaine dans un horizon de complétude : le désir peut légitimement nourrir l'espoir d'être comblé, comme le besoin. On pourrait dire, en simplifiant évidemment beaucoup, que la tradition philosophique occidentale répugne à séparer tout à fait la logique du désir de celle du besoin.

Les contes ne sont pas des rêves

Puisque Freud s'est intéressé à plusieurs des contes qui viennent d'être évoqués, le lecteur s'étonne sans doute que je ne me sois pas référé à ses interprétations. Je vais revenir sur celles-ci afin de montrer pourquoi elles se révèlent si décevantes.

Freud a reçu de la science philologique de son temps la notion de symbole. Au cours de son article "Rêves dans le folklore", il s'appuie souvent sur elle, l'utilisant d'ailleurs de manière fort lâche : pour désigner la relation d'équivalence qui s'établit entre deux termes (par exemple, entre or et merde) ; pour passer du sens littéral (explicite) au sens figuré (comme lorsque l'énonciateur d'un récit désigne le pénis par une métaphore qu'il sait être transparente pour ses auditeurs) ; enfin, pour passer d'une signification manifeste à une autre, inconsciente. Dans ce dernier cas, le symbolisé met directement sur la piste d'un désir inconscient. Exemple : le paysan rêvant qu'il va vendre sa récolte au ciel "a entendu dire que le froment (bien semblable au sperme) est à un prix élevé. Il prend son élan pour pénétrer avec le cheval et la voiture (symboles génitaux) dans la porte ouverte du ciel". Freud poursuit : lorsque le paysan, après cet essai infructueux, essaie de regagner la terre, cela signifie en fait qu'il s'efforce en vain d'avoir une érection pour sa femme ; et Freud, rappelant que la régression est susceptible de venir à la place de l'activité sexuelle, lui attribue "une motion de désir excrémentielle, qui outrage et souille l'objet" (p. 160). On constate, ici comme dans bien d'autres interprétations de récits, qu'il s'agisse par exemple de *Rêve et mythe* de Karl Abraham, des œuvres de Jung ou de *Psychanalyse des contes de fées* de Bettelheim, que la notion de symbole est utilisée comme allant de soi ; sa légitimité est fondée sur son

⁸. Les deux ouvrages de M. Foucault, *L'Usage des plaisirs* et *Le Souci de soi* (Gallimard, 1984), montrent clairement le rôle joué par de tels présupposés dans les morales antiques, mais sans que Foucault pointe ce que celles-ci doivent à la relation qu'elles établissent entre besoin et désir. Voir également, de Giulia Sissa, *Le plaisir et le mal. Philosophie de la drogue*, Odile Jacob, 1997, sur les conceptions platonicienne et stoïcienne du désir.

assimilation, explicitement soutenue par un certain nombre de philologues du XIXe siècle, aux mots d'une langue étrangère : les symboles seraient les vestiges d'un état original du langage, ils seraient relativement aisés à déchiffrer, à traduire, le symbolisant étant relié au symbolisé par une relation d'analogie et les symbolisés étant très peu nombreux⁹.

Aujourd'hui, cependant, il est généralement admis dans les sciences humaines (y compris chez les psychanalystes) que les symboles ne fonctionnent pas comme des signes que l'on pourrait traduire un à un. Plutôt que de symboles, on pourrait parler de schèmes ou d'images signifiantes qui s'organisent et se spécifient les unes par rapport aux autres, formant ainsi un système. De sorte que pour repérer ces éléments et la valeur qu'ils prennent, il faut d'abord repérer leur organisation. Ce qui rend cette tâche particulièrement délicate, c'est que différents récits ne peuvent pas être regardés comme l'équivalent de différents textes écrits dans la même langue : chaque récit a sa construction propre. Il n'existe aucun savoir qui puisse livrer a priori la clé d'un récit, il faut s'y repérer peu à peu et par tâtonnement. Enfin, dire (comme je le fais) que les récits témoignent de ce que nous sommes, ce n'est pas dire qu'ils sont construits en vue de transmettre une signification. Pour toutes ces raisons, la vieille analogie entre interprétation et traduction est inappropriée et stérile.

Aux difficultés liées à la notion même de symbole s'en ajoute une autre : alors que, dans l'interprétation des rêves, Freud (contrairement à Jung) n'attribue aux symboles qu'un rôle très limité et toujours subordonné aux associations du rêveur, dans l'interprétation des récits il semble admettre, au contraire, que ceux-ci sont entièrement constitués de symboles. Karl Abraham, quant à lui, non content de croire que le même "symbolisme" règne dans les rêves et les "mythes", postule en outre que les mythes sont interprétables comme des rêves typiques, qu'ils n'ont pas, en somme, de texture qui les caractérise en propre¹⁰.

D'où un second point : l'analogie supposée entre rêve et mythe. En ce qui concerne les mythes, écrit Freud (dans un article de 1908, "La création littéraire et le rêve éveillé"¹¹), "il semble tout à fait probable qu'ils sont les reliquats déformés des fantasmes de désirs de nations entières, les rêves séculaires de la jeune humanité". Ces lignes ont

⁹. Sur la conception du symbolisme dans la psychanalyse et dans le contexte auquel celle-ci a emprunté, voir John Forrester, *Le Langage aux origines de la psychanalyse*, trad. fr., Gallimard, 1984. Voir également D. Anzieu, "Freud et la mythologie", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 1, 1970.

¹⁰. *Rêve et mythe*, Payot, 1977, pp. 167-168 et 173.

¹¹. In *Essais de psychanalyse appliquée*, coll. Idées, Gallimard, 1971, p. 79.

constitué un mot d'ordre auquel Karl Abraham, dans *Rêve et mythe*, se conforme, et bien d'autres après lui ¹².

L'analogie, pourtant, fait difficulté : si dans les rêves transparait le désir du rêveur, du désir de qui s'agit-il dans les contes ? Dans "Rêve dans le folklore", Freud analyse les rêves fictifs qui se présentent dans les contes non comme des matériaux du conte, mais comme des rêves réels ("ces rêves inventés, constate-t-il p. 159, sont pour l'essentiel correctement construits"). Du coup, il en vient à parler des personnages à qui sont attribués ces rêves comme de personnes réelles, pourvues de désir et d'inconscient. Pente fatale, sur laquelle on doit absolument éviter de s'engager si l'on ne veut pas se voir condamné à faire, non une psychanalyse de la fiction, mais une psychanalyse-fiction. Bettelheim, faute d'avoir su y résister, gâte ainsi les aperçus judicieux qu'offre *Psychanalyse des contes de fées*. Assimilant les personnages à des personnes (le héros représente l'enfant, d'autres personnages, ses parents), il va jusqu'à parler de "l'inconscient du Petit Chaperon rouge" (p. 221)! Expression pourtant dépourvue de sens : seule la personne en chair et en os qui énonce, écoute, lit (ou interprète) le récit a un désir et un inconscient. Le projet même d'une lecture psychanalytique de contes ou d'oeuvres littéraires n'est soutenable que si le lecteur commence par reconnaître que c'est bien en lui que vit le texte, que c'est bien lui qui s'y intéresse et qui nourrit le désir de l'interpréter.

Dans les contes dont Freud fait état, contes jouant à la fois sur la continuité et la rupture entre rêve et réalité, il est clair - comment l'auteur du *Mot d'esprit dans ses rapports avec l'inconscient* peut-il l'oublier ? - que le plaisir du lecteur, notre plaisir à nous lecteurs, n'est pas seulement suscité par le contenu du rêve attribué à l'un des personnages, mais aussi par le rapport entre ce rêve et le brutal retour à la réalité. Nous ne jouissons pas seulement de l'espace que le récit déploie au titre du rêve, mais aussi de toute la distance qui, analogue à celle qui s'étend entre le ciel et la terre, sépare le rêve de la réalité (distance dont, au contraire, le personnage pâtit). Si ces récits évoquent le bien-être régressif lié à l'ignorance de l'autre ¹³, ils nous placent également, nous qui sommes éveillés et qui savons que le personnage rêve, dans une position de surplomb où nous jouissons de notre supériorité¹⁴ : bien que le temps du récit nous enveloppe et nous rende momentanément

¹². On les retrouve citées sans critique dans un ouvrage de Jean Bellemin-Noël, *Les Contes et leurs fantasmes*, PUF, 1984, p. 10.

¹³. Freud, d'ailleurs, souligne ce bien-être régressif apporté par le sommeil dans un article de trois ans postérieur à "Rêves dans le folklore", "Compléments métapsychologiques à la théorie du rêve", dans *Métapsychologie*, coll. Idées, Gallimard, 1974, p. 126.

¹⁴. C'est une source de plaisir qui est constamment sollicitée par le conte *Le dormeur éveillé*, dans *Les Mille et Une Nuits*.

oublieux des duretés du monde, le récit n'équivaut nullement à la coquille du sommeil. Le récit n'est pas un rêve puisque le plaisir que nous prenons aux histoires est par nature un plaisir partagé, plaisir d'inscrire dans une durée vécue à plusieurs notre dérive vers des points d'excès. Certes, nous racontons nos rêves dans une durée commune, mais dans le sommeil, nous les vivons seuls et pour ainsi dire hors du temps. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la temporalité et la coexistence - conditions nécessaires pour qu'il y ait récit - se reflète dans le contenu des contes. De sorte que ce contenu, contrairement à celui des rêves, n'est pas seulement accomplissement de désir, mais aussi mise en scène du champ dans lequel le désir s'élabore et se meut, se heurte à des limites ou fait alliance avec elles.

D'où la portée spéculative et même philosophique d'une analyse des contes. La philosophie s'interroge sur l'homme et ses désirs. Mais trop peu sur la cause de ses désirs et l'intrication de ceux-ci avec le désir des autres. Trop peu sur le fait qu'en chacun de nous des réponses aux questions : Que devons-nous faire ? Que pouvons-nous espérer ? se trouvent déjà mises en place à notre insu bien avant que nous ne formulions de telles questions et même si nous ne les formulons jamais. C'est pourquoi l'analyse des récits de fiction apporte sur ces sortes de philosophies impensées - voire sur l'impensé de la philosophie - un témoignage précieux.

Nous allons maintenant nous lancer dans un voyage au long cours à travers toute une série de contes. Chacun, à sa manière, noue le problème de la réalisation de soi à une sorte d'économie générale des rapports à l'autre où se joue une tension entre complétude sans bornes et coexistence impliquant des limitations. Si être tout c'est être un, comment peut-il y avoir place pour deux ? Si on est deux, comment compter pour l'autre tout en restant soi ? Et autres questions non moins épineuses.

3 .

Les mangeurs d'âme

« Nous en arrivons pour finir
à cette question philosophique fascinante :
peut-on à la fois manger le gâteau et le garder? »

D. Winnicott, *Conversations ordinaires*

Ce chapitre est consacré à des contes de loups et d'ogres. Nous les explorerons en partant des trois plus connus : *Le Chaperon rouge*, *Le Petit Poucet* et l'histoire d'Ulysse chez le Cyclope. Le chapitre se terminera sur une comparaison entre l'ogre et la Mort.

Dans les histoires d'ogres ou de loups, c'est le thème de la dévoration qui nous frappe avant tout. Nous verrons cependant qu'en mobilisant des images de cannibalisme, les contes d'ogre touchent à une question quasiment métaphysique : l'anéantissement de soi, la destruction de l'existence psychique. D'où le titre de ce chapitre : mangeurs d'âmes plutôt que mangeurs d'hommes.

Le Petit Chaperon rouge

Comme la plupart des contes, l'histoire du *Chaperon rouge* a beaucoup circulé. On en a recueilli des versions jusqu'en Chine, au Japon et en Corée. De tous les contes, c'est sans doute celui qui a suscité le plus de commentaires et d'interprétations¹.

La première version imprimée est celle qu'a donnée Charles Perrault. Grâce aux livrets de colportage, puis aux innombrables éditions pour enfants (dont l'une des plus fameuses fut illustrée par Gustave Doré), la version de Perrault s'est largement diffusée. C'est

1. Voir P. Delarue, *Bulletin folklorique de l'Île de France*, janvier-mars 1951. Les articles publiés par P. Delarue dans l'année 1951 de ce bulletin constituent une base essentielle pour l'étude du Chaperon rouge. On peut y ajouter (cités par ordre de parution) P. Saintyves, *Les contes de Perrault et les récits parallèles*, Paris, 1923 ; M. Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Gallimard, 1968 ; Yvonne Verdier, "Le Petit Chaperon Rouge dans la tradition orale", *Le Débat*, n° 3, Juillet-Août 1980 ; J. Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Payot, 1986 ; Bernadette Bricout, "Heurs et malheurs d'un Chaperon rouge", *Dire*, n° 8, 1989 ; P. Y. Jacopin, "De l'histoire du Petit Chaperon rouge", *Ethnologie française*, 1993, n° 1 ; l'étude psychanalytique très informée de Claude de la Genardière, *Encore un conte? Le Petit Chaperon Rouge à l'usage des adultes*, l'Harmattan, 1996 ; C. Velay-Vallantin, "Little Red Riding Hood as Fairy Tale, Fait-divers, and Children's Literature : The Invention of a Traditional Heritage", dans *Out of the Woods. The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France*, edited by Nancy L. Canepa, Wayne State University Press, Detroit, 1997 ; Jean-Jacques Fdida, *La Femme et les garçons. L'apprentissage de la vie à travers les contes*, éditions Silène, 2012, pp. 140-142.

elle, et généralement elle seule que connaissent les Français et les habitants des pays voisins ; elle fait partie de leurs « représentations collectives ». Une fillette vêtue d'une cape rouge confrontée à un loup : cette simple image a l'immense pouvoir d'évoquer le conte dans l'esprit de dizaines de millions de personnes (une aubaine, soit dit en passant, pour les publicitaires et les auteurs de dessins humoristiques²).

Voici un résumé de la version de Perrault :

Un jour, sa mère dit au Chaperon rouge : "Va voir comment se porte ta mère-grand, car on m'a dit qu'elle était malade. Porte-lui une galette et ce petit pot de beurre."

En passant dans un bois, le Chaperon rouge rencontre le loup. Celui-ci lui demande où elle va, et déclare vouloir lui aussi rendre visite à la grand-mère. "Je m'y en vais par ce chemin-ci, lui dit-il, et toi par ce chemin-là ; et nous verrons qui plus tôt y sera." Le loup court par le chemin le plus court, tandis que la fillette suit le plus long.

Arrivé à la porte de la grand-mère, le loup contrefait la voix du Chaperon rouge. "Tire la chevillette, la bobinette cherra", lui crie de son lit la grand-mère. Le loup entre, la dévore et va se coucher à la place de l'aïeule. La fillette, à son tour, frappe à la porte. "Tire la chevillette, la bobinette cherra" dit le loup en imitant la voix de la grand-mère.

Le loup, la voyant entrer, lui dit en se cachant sous la couverture : "Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moi." Une fois déshabillée et couchée, le Chaperon rouge s'étonne : "Ma mère-grand, que vous avez de grands bras! - C'est pour mieux t'embrasser, ma fille! - Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes! - C'est pour mieux courir, mon enfant! - Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles! - C'est pour mieux écouter, mon enfant! - Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux! - C'est pour mieux voir, mon enfant! Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents! - C'est pour te manger!" Et en disant ces mots, le loup se jette sur le Petit Chaperon rouge et la mange.

Perrault a fait connaître le conte, mais, en éclipsant les autres versions, pourtant si nombreuses, il le fait aussi méconnaître. Un conte, en effet, ne se réduit pas à l'une de ses versions : pour s'en faire une idée juste, il faut considérer l'ensemble de celles-ci.

La cape rouge, par exemple, vous intrigue : n'est-ce pas un motif significatif - allusion au sang menstruel, peut-être, ou au pouvoir de séduction sexuelle³ ? Non, vous êtes sur une fausse piste : le « chaperon rouge » est un trait imaginé par Perrault : les versions orales n'en font pas mention. Le mot « chaperon » désigne en

² La trame du Chaperon rouge affleure jusque dans un tract maoïste rédigé à propos de l'affaire de Bruay-en-Artois (1972) : Une fille d'ouvrier qui venait paisiblement voir sa grand-mère a été mise en charpie. C'est un acte de cannibalisme. » (cité par Didier Éribon, *Michel Foucault*, Flammarion, 1989, III, 4).

³ Cette dernière interprétation est celle que donne Bruno Bettelheim dans *Psychanalyse des contes de fées* (Robert Laffont, 1976), l'une de ses nombreuses élucubrations fantaisistes, mais assénées sur un ton d'autorité.

l'occurrence une bande de velours ou de satin posée à plat sur la tête et pendant derrière, coiffure populaire que les filles portaient encore sous Louis XIII, et tout à fait passée de mode à la fin du XVIIe siècle : ce trait est conforme au parti pris de Perrault, qui est de situer l'action de ses contes au « temps passé ». La fameuse cape rouge que nous associons tous, aujourd'hui, au personnage de l'héroïne, ne vient pas de Perrault, mais de ses illustrateurs des XIXe et XXe siècle. Disons que cette belle couleur rouge convient à une fille au destin sanglant.

Perrault a également placé à la fin du conte une morale absente des versions orales. Ces quelques vers orientent fortement, aujourd'hui encore, la lecture du conte :

On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles,
Belles, bien faites et gentilles,
Font très mal d'écouter toutes sortes de gens.
Et ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le loup mange.

Ces vers ne s'adressent pas aux enfants, mais aux adultes qui leur font la lecture. Perrault a soin d'écrire pour les deux générations à la fois, ce qui a contribué au succès de son recueil. Il semble dire aux grandes personnes : « Ce loup dévorateur que, dans leur naïveté, les jeunes enfants prennent au pied de la lettre, vous savez bien, vous, que c'est une image et qu'en réalité, l'héroïne est victime d'un séducteur ». aujourd'hui encore, la plupart des interprétations vont dans ce sens.

C'est que nous autres adultes entendons le conte à partir de ce que nous sommes ; nous avons oublié ce que nous étions lorsque nous avions trois ans et demi, quatre ans ou cinq ans, âge auquel le conte exerçait sur nous tout son pouvoir, nous plongeant dans un mélange énigmatique de terreur et de fascination. Ce que je me propose donc de retrouver et de formuler, ce sont les causes qui produisirent jadis en nous de tels effets. Mais comment renouer avec les enjeux existentiels avec lesquels nous étions aux prises lorsque nous avions un âge aussi tendre ?

Là est la difficulté. J'ai commencé à dégager quelques pistes il y a plusieurs dizaines d'années⁴. Mais j'avais beau faire, les sources de l'intérêt que j'éprouvais pour ce conte (ainsi que pour d'autres histoires de loups ou d'ogres) me restaient obscures. Pour y voir plus clair, il a fallu attendre que je me sois formé en psychologie clinique, que je me familiarise avec les travaux sur la psychologie du développement, que j'ai approché le monde de la psychose. J'ai également effectué une enquête auprès d'enfants de sept et huit ans. Ayant rarement l'occasion de s'exprimer en toute liberté sur leurs peurs irraisonnées, ils ont profité de l'occasion que je leur offrais ;

⁴ Dans un article consacré à ce conte, « Histoires de loups », *Topique*, n° 11-12, 1973.

aussi ai-je beaucoup appris auprès d'eux. Ce qu'ils me disaient m'incitait à exhumer mes propres souvenirs et à m'interroger à leur sujet. Un travail, donc, qui m'a impliqué en tant que chercheur, mais aussi en tant que personne.

Je vais donc inviter le lecteur à se retourner avec moi sur sa propre enfance. Mais, avant de nous engager dans cette voie, et pour ne pas écartier à la légère les suggestions sexuelles que souligne la morale ajoutée par Perrault - sans parler de Tex Avery ou de Gottlieb - , nous allons d'abord nous arrêter sur une lecture adulte des plus sérieuses.

1. Le Chaperon rouge pour adultes

Le langage courant use volontiers de métaphores orales et culinaires pour désigner les relations sexuelles (par exemple : « passer à la casserole »⁵). Ces manières de parler semblent donner raison à Perrault. De plus, l'expression « Elle a vu le loup » était encore en usage au XXe siècle pour dire d'une jeune fille qu'elle a « connu » un homme.

A cela s'ajoute la vulgate freudienne qui fait de la sexualité le signifié ultime auquel toutes sortes d'images sont censées renvoyer. La morale inventée par Perrault apparaît alors, non plus seulement comme un clin d'œil en direction des lecteurs adultes, mais comme une clé d'interprétation.

Il y a, enfin et surtout, l'étude d'Yvonne Verdier, « Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale »⁶, d'autant plus convaincante qu'elle ne se limite pas à la seule version de Perrault. La sexualité n'y est pas moins présente que dans la morale en vers ajoutée par celui-ci, mais elle est vue sous un autre angle, sans doute plus pertinent : au lieu de raconter comment une jeune fille est victime de la séduction sexuelle d'un personnage mâle, l'histoire nous parlerait d'une fillette qui atteint l'âge de la puberté et accède au statut de femme.

A l'appui de sa thèse, Yvonne Verdier invoque les motifs que Perrault a laissé de côté mais que l'on trouve dans la plupart des versions orales. D'abord, plusieurs d'entre elles précisent que l'héroïne vient d'effectuer sept ans de service. Or il était fréquent que les filles de la campagne commencent à travailler à l'âge de sept ans, leur temps de service prenant fin généralement à quatorze ans, l'âge de la puberté. Après quoi, elles apprenaient à coudre, afin de s'habiller comme des jeunes filles et de préparer leur trousseau. Il est bien question, chez Perrault, des deux chemins qui mènent à la maison de la grand-mère, l'un que le loup emprunte, l'autre, plus long, que suit l'héroïne. Mais dans la tradition orale, ces chemins portent un nom :

5. Lévi-Strauss mentionne plusieurs autres expressions dans *Le cru et le cuit*, Plon, 1964, pp. 274-275.

6 *Le Débat*, n°3, juillet-août 1980.

« chemin des épingles » et « chemin des aiguilles ». Le choix des épingles ou des aiguilles est indifférent : selon les versions, l'héroïne choisit tantôt les unes, tantôt les autres. Mais de toute manière, les noms donnés aux chemins font clairement allusion aux activités de couture et de parure (pensons à l'expression « Tiré à quatre épingles »).

Yvonne Verdier souligne également la place que tiennent les relations intergénérationnelles dans l'intrigue : l'héroïne se rend chez sa grand-mère ou, dans nombre de versions, chez sa mère. Or, le loup qui a pris la place de celle-ci invite la fillette qui vient d'entrer à boire un verre de vin et à manger de la viande (un épisode présent dans toutes les versions orales, mais que Perrault a écarté). Il s'agit, en réalité, de la chair et du sang de sa grand-mère (ou de sa mère) que le loup vient de dévorer ! Pour Yvonne Verdier, cet épisode vient compléter le tableau du destin féminin amorcé par la puberté de l'héroïne. Ce destin, nous dit-elle, « se joue en trois temps : puberté, maternité, ménopause ; trois temps qui correspondent à trois classes généalogiques : jeune fille, mère, grand-mère. Le cycle de la reproduction se trouve en effet ... bouclé quand, du fait qu'une femme devient mère, sa mère devient grand-mère. (...) Quand le sang afflue chez la fille – condition première de son destin génésique – il doit quitter la mère qui va se trouver dépossédée de son pouvoir de faire des enfants. Et le conte dit plus : la fille conquiert ce pouvoir sur sa mère, elle le lui prend, elle l'absorbe au sens propre. » En définitive, « ce que nous dit le conte, c'est la nécessité des transformations biologiques féminines qui aboutissent à l'élimination des vieilles par les jeunes, mais de leur vivant : les mères seront remplacées par leur fille. [...] Moralité : les grands-mères seront mangées⁷ »

Le conte nous parle-t-il uniquement de la condition féminine ? Je n'en suis pas convaincu (d'autant que, dans quelques versions, le Chaperon rouge est un garçon⁸). La condition humaine place chacun d'entre nous, homme et femme, devant la nécessité douloureuse d'un aller sans retour. Et sans doute le *Chaperon rouge* évoque-t-il, à sa manière, ce trait essentiel. D'autres contes tournent également autour de cette question. *Blanche-Neige*, par exemple, où une mère, apprenant par son miroir magique que sa fille, désormais, la surpasse en beauté, préfère empoisonner celle-ci plutôt que de se voir détrônée et lui passer le relais. En soulignant le caractère problématique du cycle des générations, Yvonne Verdier voit juste.

Toutefois, pour ce qui est du *Chaperon rouge*, les choses sont plus complexes. À la succession des générations - aller sans retour, certes,

⁷ « Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale », *op. cit.*, pp. 43-44.

⁸ Parmi les contes recueillis par Geneviève Massignon en Vendée (le fonds est déposé à la Bibliothèque François Mitterrand), figurent quatre versions dans lesquelles le Chaperon rouge est un garçon. Merci à Audrey Viault de me les avoir communiquées.

mais conforme à un ordre -, le conte ajoute l'évocation d'un aller sans retour transgressif et destructeur. Il est significatif, à cet égard, qu'Yvonne Verdier laisse de côté les mises en scène de transgression qui tiennent pourtant une grande place dans les histoires de loups et d'ogres. La problématique qu'elle a mise en évidence joue bien un rôle dans le conte, mais un rôle secondaire ou complémentaire. Le point essentiel que *Le Chaperon rouge* fait résonner chez ses jeunes auditeurs se trouve ailleurs. Il s'agit, d'un aller sans retour qui les touche de plus près : non une mort biologique à venir, mais un anéantissement psychique imminent.

L'enfant de quatre ans vit, jour après jour, une sorte de retour éternel ; la mort ne signifie rien pour lui, ni la succession des générations (c'est vers l'âge de six qu'il commence à réaliser que nous sommes mortels). Ce qu'il redoute, c'est d'être plongé dans le noir, c'est-à-dire dans le néant ; c'est la mort psychique, l'anéantissement de soi dans la confrontation à une entité toute puissante et dévoratrice.

Adultes, nous comprenons difficilement qu'une expérience imaginaire (donc à nos yeux irréaliste) puisse être vécue par de jeunes enfants avec une intensité autrement plus forte que le sont des relations sexuelles réelles entre adultes consentants. Dans celles-ci, en effet, le « ne-plus-faire-qu'un-avec-l'autre » ne constitue pas un risque réel (c'est seulement une façon de parler), alors que dans l'objet de terreur que son imagination présente à l'enfant, celui-ci se voit anéanti pour de bon.

2. Les enfants et la présence du mangeur d'âmes

Essayons de nous remémorer les émois angoissants de nos premières années. Lorsque nous avons peur du loup (ou de l'ogre), de quoi au juste avons-nous peur ? Souviens-toi, lecteur, ce n'était pas la perspective d'être mangé pour de bon qui te terrorisait. Tu savais bien – comme tes parents te le disaient – qu'aucun loup n'allait pénétrer dans ta chambre, sauter sur ton lit et te dévorer pour de bon. La peur qui t'étreignait n'était pas celle de la mort, celle d'un danger physique objectif. Pour que l'angoisse de destruction s'empare de toi, il te suffisait de voir, ou même seulement de te souvenir de la scène d'un film ou de l'illustration d'un livre, (comme le raconte Nathalie Sarraute dans *Enfance*).

Une angoisse d'anéantissement. Ce qu'il y avait d'accablant, d'écrasant dans ce que tu vivais, c'était justement le fait qu'aucune barrière physique ne pouvait te protéger du loup, de l'ogre ou d'autres personnages de terreur. Rien ne semblait pouvoir empêcher cette persécution de pénétrer en toi et de te dévorer de l'intérieur. Tu chassais l'entité malfaisante de ton esprit, et cet effort même t'y faisait penser malgré toi. Cette pensée te fascinait, t'obsédait comme celle de l'aimé obsède l'amant. L'envers du rêve d'amour : le cauchemar.

L'envers de la naissance : la fusion dans laquelle on disparaît, le chaos dans lequel il n'y a plus place pour deux.

La seule idée de cette présence te jetait dans les affres et t'exposait à sa toute-puissance maléfique. Si, en plus, tu te trouvais dans l'obscurité, si le plancher venait à craquer, alors la présence du Destructeur devenait certaine et ta terreur était à son comble! Tu te recroquevillais, te recouvrais de ton drap, dernier rempart contre un inéluctable anéantissement. Dans l'imminence du contact avec la Présence, dans le vécu de son envahissement, tout est déjà consommé. Approche-toi seulement et mon âme sera détruite!

Pour que les enfants croient en Dieu, il faut leur donner une éducation religieuse, il faut leur enseigner que Dieu existe, car son existence, sa présence ne s'imposent pas à eux dans leur expérience. Le spectre de la malfeasance absolue est au contraire une sorte de divinité à laquelle l'enfant croit spontanément. On lui dit qu'il ne faut pas y croire mais il y croit quand même. Il sait bien que cette noire divinité n'existe pas - en tout cas pas dans le monde réel, pas dans le monde extérieur. Mais il en sent quand même la présence, car elle est en lui⁹. La lumière éteinte, je suis seul(e) dans mon lit. Seul, sans défense contre le pouvoir dissolvant des ténèbres, livré à la toute-puissance du fonds d'illimitation qui remonte en moi.

On pourrait tirer de ce genre de faits une métaphysique qui serait fort différente de celle à laquelle nous a habitué notre tradition philosophique. Elle ne poserait pas que l'Être existe absolument, mais seulement de manière relative puisqu'il n'est d'être que délimité. Et elle n'affirmerait pas que le Néant n'existe pas, mais au contraire qu'il existe absolument, l'illimité étant infiniment plus puissant que ce qui est limité, différencié et par conséquent soumis à la pluralité. Dans cette perspective, l'Un n'est pas l'Être mais le Néant. Ne plus faire qu'un avec l'autre, c'est être anéanti. Chacun de nous, dans son enfance, a vécu le drame fondateur que racontent les anciennes cosmogonies du Moyen Orient, où l'on voit les forces ordonnatrices lutter contre le Chaos afin d'instaurer un Cosmos habitable par les humains. Les histoires de loups et d'ogres le racontent aussi, à leur manière. Pourquoi faut-il que les enfants se sentent confrontés à une possibilité d'anéantissement, et en même temps fascinés par celle-ci? C'est ce que nous finirons par entrevoir après avoir analysé le conte du Chaperon rouge. Nous verrons également comment le contage de cette histoire constitue une sorte d'exorcisme.

Pour conjurer la menace, il faut d'abord l'évoquer. Comment ne pas voir que le conte met en scène transgression et effraction? Au sens le plus fort : le franchissement d'une limite fondatrice (ce que dit bien

⁹ Je fais ici référence au texte d'Octave Mannoni sur la croyance, « Je sais bien, mais quand même... », dans *Clés pour l'imaginaire*, Le Seuil, 1969.

l'anglais *trespassing*). L'hypothèse proposée par Yvonne Verdier pour expliquer en quoi ce conte nous concerne laisse complètement de côté le motif final : la dévoration de l'héroïne par le loup. Le loup lui-même ne joue d'ailleurs aucun rôle dans le texte qu'elle a consacré au conte ! Il est pourtant manifeste que le loup fascine les jeunes auditeurs. Et que l'épisode ultime (« C'est pour mieux te manger ! »), constitue pour eux le point culminant du récit, portant leur excitation à son comble.

3. Une première communion pas très catholique

Pour mieux comprendre la fascination que le conte du *Chaperon rouge* exerce sur les jeunes enfants, il ne suffit pas de nous souvenir de nos peurs enfantines, il est également nécessaire d'analyser méthodiquement le conte. Et pour cela, il faut commencer par donner une vue d'ensemble des motifs qui ne figurent pas chez Perrault mais que présentent les autres versions.

Je ne reviens pas sur le « chemin des épingles » et le « chemin des aiguilles » mentionnés plus haut.

Dans la plupart des versions, on trouve la même fin tragique que chez Perrault. Dans certaines d'entre elles, cependant, l'héroïne se sauve en prétextant un besoin pressant : pour le satisfaire, elle doit sortir de la maison. Elle parvient ainsi à tromper la vigilance du loup et à s'échapper (un motif que l'on retrouve jusque dans une version chinoise recueillie à Taïwan¹⁰).

D'autres versions, dont celle de Grimm, donnent une autre fin heureuse. Un chasseur intervient qui tue le loup, ouvre son ventre et en fait sortir, vivantes, la grand-mère et la fillette : le dernier épisode du *Loup et les sept chevreaux* a été ajouté au conte.

Dans toutes les versions orales, le loup, comme on l'a vu, met de côté de la chair et du sang de la grand-mère (parfois de la mère) qu'il vient de dévorer et invite l'héroïne à en consommer. Celle-ci ignore la nature de la collation qui lui est proposée. Il arrive qu'elle se méfie. Mais aussi qu'elle accepte. Une voix, alors, la met en garde : "Salope, qui mange la chair, qui boit le sang de sa grand", lui dit par exemple une chatte dans une version nivernaise. Souvent, le loup essaie de faire taire l'animal (le plus souvent, c'est un oiseau parlant). Le *Chaperon rouge*, en tout cas, ne semble pas entendre l'avertissement.

Dans un conte d'ogre plus proche du fait-divers que du fantastique, *Le Fiancé brigand*, l'héroïne est invitée par son fiancé à se rendre chez lui, au cœur de la forêt. À peine a-t-elle pénétré dans la maison, apparemment déserte, qu'un oiseau l'avertit : « Chez les brigands tu es entrée ! Va-t-en, va-t-en, la fiancée ! » Un avertissement

10. On trouvera cette version dans Cl. de la Genardière, *op. cit.*, p. 40.

qui, ici aussi, laisse présager le pire : l'héroïne ne tarde pas à comprendre que son fiancé est en réalité un cannibale¹¹.

Où sont passés la galette et le pot de beurre, ces aliments civilisés que le Chaperon rouge était chargée d'apporter à sa grand mère ? Son repas cannibale semble les lui avoir fait oublier. D'autres histoires de loups comportent un motif exactement inverse. Poursuivi par un loup garou, un homme partage son pain avec lui. Geste salvateur : le loup s'adoucit et l'épargne¹².

La fausse grand-mère invite l'héroïne à se déshabiller avant de la rejoindre au lit. Dans certaines versions, alors qu'elle ôte un à un ses vêtements, l'héroïne demande où elle doit mettre son corset, sa robe, ses chaussettes, etc. "Jette-les au feu, mon enfant, tu n'en as plus besoin", répond le loup dans la version nivernaise déjà citée. Ce motif, tout en évoquant l'imminence d'une relation sexuelle, va bien au-delà ; l'aller sans retour, l'irréversible, ici aussi, annonce le pire : au-delà d'une relation humaine « chaude », les flammes de l'inhumain. Quel contraste avec la galette et le pot de beurre, qui illustrent la réciprocité, l'aller et retour des bons procédés.

Le Chaperon rouge une fois couché, le dialogue est généralement proche de celui qu'on trouve chez Perrault. Avec, en plus, de la part du Chaperon rouge, l'étonnement de trouver le corps de sa grand-mère si velu (« Oh! ma grand, que vous êtes poilue! »). On comprend que Perrault ait écarté cette pilosité ambiguë : il s'est imposé, dit-il, « de ne rien écrire qui pût blesser la pudeur ou la bienséance »¹³.

Le conte du *Chaperon rouge* est très répandu en Asie ; en voici une version, recueillie en Corée :

Trois enfants sont restés à la maison tandis que leur mère est sortie. Un tigre la dévore et revêt son apparence. Ainsi, la fausse mère se fait ouvrir la porte par les enfants. Elle emmène le plus jeune dans la cuisine et s'enferme avec lui. Les deux aînés entendent un craquement d'os. Intrigués, ils regardent par la fente de la porte : leur mère est assise et mange. Mais la vision se transforme : un tigre tient dans sa gueule la main de leur petit frère. Les enfants s'enfuient à toutes jambes et se réfugient sur un arbre.

Dans une version chinoise, après que les enfants ont ouvert la porte au tigre déguisé, celui-ci déclare au plus jeune : « Chéri,

11 *Le Fiancé brigand*, Grimm, n° 40 (Type 955 dans la classification internationale).

12 Donner un pain au loup (-garou) évite d'être agressé par lui ou le délivre du maléfice dont il est victime : c'est là un thème bien connu du folklore français. Voir Charles Joisten, Robert Chanaud et Alice Joisten, « Les loups-garous en Savoie et Dauphiné », in *Le Monde alpin et rhodanien*, n° 1-4, 1992, Grenoble, pp. 82-92.

13 Préface de la 4^e édition de *Grisélidis* (1695), cité par Paul Delarue, "Les contes merveilleux de Perrault et la tradition populaire", *Bull. folk. de l'Île de France*, janvier-mars 1951, p. 200.

aujourd'hui tu coucheras avec ta maman. »¹⁴ On ne saurait mieux illustrer l'ambigüité du désir fusionnel.

4. Le loup et l'effraction

Ce rapide tour d'horizon des versions orales met en relief un trait propre au loup : il n'est pas seulement, comme les ogres, un dévorateur ; il est également une puissance d'effraction. A ce titre, il transgresse trois limites fondatrices de la coexistence.

D'abord, il pénètre indûment chez ses victimes. Un trait que souligne aussi le conte du *Loup et les sept chevreaux*, où le dévorateur se fait ouvrir par ruse (il montre patte blanche), comme dans la version de Perrault où, pour pénétrer chez la grand-mère il contrefait la voix de sa petite-fille, et comme dans les versions coréenne et chinoise que je viens d'évoquer. Dans *Les Trois petits cochons*, conte de tradition orale rendu célèbre par le dessin animé de Walt Disney, l'effraction est plus brutale : toute la question est de savoir si les murs de la maison de paille, de bois, puis de brique résisteront au souffle destructeur du loup (ou, dans certaines versions orales, à la violence de ses pets).

Seconde forme d'effraction : sous les apparences d'une identité définie et familière se dissimule une entité sans limites. Toute coexistence humaine implique que les personnes soient distinctes, que chacun puisse se fier aux traits grâce auxquels celles-ci sont identifiables, et que leur comportement s'inscrive dans des pratiques relationnelles socialisées. Ce cadre protecteur garantit la coexistence, il assure à chacun une place distincte de celle de l'autre. Dès lors qu'une entité qui n'est pas assujettie à ce cadre le fait voler en éclats, il n'y a plus place pour deux. Face à la puissance d'effraction qui se révèle derrière une apparence familière, l'héroïne se voit donc confrontée à l'imminence de son propre anéantissement. Les questions qu'elle pose à sa fausse grand-mère une fois couchée auprès d'elle expriment bien le crescendo de l'angoisse et permettent aux auditeurs du conte d'anticiper l'instant final où le loup se révélera sous son véritable jour.

Troisième forme d'effraction, la dévoration. Dans la disparition brutale de la limite fondatrice garantissant qu'il y a place pour deux, l'héroïne est absorbée par l'illimité comme les aliments disparaissent dans la bouche qui les avale.

A propos de dévoration transgressive, les versions populaires comportent, on l'a vu, un épisode où la fillette évite de peu le repas de chair humaine que le loup l'invite à consommer, ou même, en dépit de la petite voix qui tente de l'avertir, mange la chair et boit le sang de sa grand-mère ! Une sorte d'inceste alimentaire, pour reprendre la formule par laquelle Lévi-Strauss définit le cannibalisme¹⁵. Etrange

14. Voir P. Delarue, *op. cit.*, octobre-décembre 1951, pp. 286-289.

15. Formule largement reprise dans le numéro de la *Nouvelle Revue de Psychanalyse* consacré au cannibalisme (n° 6, 1972). Voir en particulier l'avant-propos de J.-B. Pontalis, pp. 6-7, et

communion, Eucharistie maléfique. Le corps et le sang du Christ donnent la vie éternelle, ils permettent de passer outre aux limites que la mort impose aux humains. Le cannibalisme du Chaperon rouge abolit une barrière non moins fondamentale, celle qui sépare une personne d'une autre, et lui fait goûter la complétude où disparaît toute altérité.

Au début des films d'épouvante, le héros est mis en garde : "Le château de Dracula? N'y allez surtout pas!". Le héros passe outre, il va lui-même au devant de la démesure qui, bientôt, se retournera contre lui. Si inhumains que soient l'ogre, le loup ou le vampire, il y a pourtant, chez leurs victimes apparemment innocentes, quelque chose qui répond à la nature de ces monstres. Le récit nous renvoie ainsi comme dans un miroir l'image de nous-mêmes pénétrant avec délices dans une histoire affreusement transgressive.

Au début du conte, l'héroïne est chargée par sa mère d'apporter à sa grand-mère galette et pot de beurre. Echange de bons procédés et nourriture végétarienne. Sous l'apparence d'un contre don, le repas que le loup offre à l'héroïne en est tout le contraire : il l'entraîne sur la voie délétère d'un aller sans retour, car c'est de sa propre chair qu'elle devra payer la viande qui lui est servie. Cette subversion de l'échange fait penser à ce qu'on raconte en Côte d'Ivoire à propos des "diables" et des maladies dont ils sont censés être cause : ces "diables" font manger de la chair ou boire du sang humains à quelqu'un qui ignore la véritable nature du repas qui lui est offert. Ainsi, celui-ci devient lui-même un "diable" et, débiteur, doit fournir à son tour la même sorte d'aliment que celui qu'il a consommé. Inversement, un conte africain montre un enfant qui, pour échapper au pouvoir de sorciers cannibales, évite de manger la "chair de la nuit" ; ainsi n'aura-t-il pas à leur fournir une victime humaine¹⁶.

Le Chaperon rouge, au contraire, est entré dans un processus où il ne s'agit plus seulement de choses qui vont et viennent entre des personnes mais où ce sont les personnes elles-mêmes qui sont consommées comme des choses. De sorte que là où il y avait échange il y a maintenant destruction. Le repas cannibale offert au Chaperon rouge n'évoque donc pas seulement, comme le croit Yvonne Verdier, l'aller sans retour du cycle des générations, conforme à l'ordre de la condition humaine. Il évoque, au-delà de celui-ci, un aller sans retour qui échappe à toute norme. L'un des fondements de la vie sociale est la

l'article de Jean Pouillon qui s'ouvre sur une citation de Freud : "La situation pour l'inceste est exactement pareille à celle du cannibalisme".

16. Voir V. Görög-Karady, "Parole sociale et parole de l'imaginaire. Identité féminine et ambivalence dans la littérature orale Bambara-Malinké", dans *Le conte, tradition orale et identité culturelle, Actes des rencontres de Lyon*, (27, 28, 29 novembre 1986), réunis par J. B. Martin, Association Rhône-Alpes Conte, 1988, p. 133. Voir également, dans le numéro de la *Nouv. Rev. de Psych.* déjà cité, Marc Augé, "Métamorphoses du vampire", p. 131, ainsi que G. Calame-Griaule, "Une affaire de famille", p. 174.

distinction entre les choses et les personnes. Celle-ci implique que les personnes ne sauraient être consommées comme des choses. Pour que la vie s'entretienne, il faut que circulent les choses et les paroles, mais il faut aussi que soit garantie la permanence de ceux entre lesquelles elles s'échangent.

5. Étrange proximité du normal et du pathologique

Les bébés se comportent différemment selon qu'ils ont à faire à des choses ou à des personnes, c'est là une capacité innée. Et pourtant, il est des cas où le nourrisson voit se brouiller la frontière entre choses et personnes. Seul en effet le rapport aux aliments (donc à des choses) permet de jouir de la complétude dans la satiété. Toute relation avec une personne, au contraire, implique que l'on est deux ; donc que chacun existe à l'intérieur des limites qui le distinguent de l'autre, que chacun reconnaît cette division et accepte comme fondatrice de la coexistence l'incomplétude qui en découle. Comme l'a justement souligné Paul Racamier, il faut que le bébé perde sa mère en tant que prolongement de lui-même pour la retrouver en tant que personne autre¹⁷. Le réconfort qu'apporte au bébé le sein nourricier de la mère n'est pas sans ambiguïté. Dans la mesure où il lui permet, rassasié, de s'endormir dans la béatitude, ce souverain bien l'exempte de toute altérité, le laisse entièrement à lui-même et lui procure une jouissance dans laquelle personne d'autre n'existe qui pourrait l'arracher à lui-même. Dans la mesure, au contraire, où ce réconfort lui est apporté par la personne même de sa mère, sa présence, ses paroles, il est la lumière au milieu des ténèbres et se révèle plus vital encore que le rassasiement. Mais il y a pour cela un prix à payer, coût de sortie de l'illimitation ou de l'un absolu en même temps que coût d'entrée dans l'ordre de la coexistence. On comprend que le bébé, confronté à une alternative aussi drastique, désire en réconcilier malgré tout les termes. L'alternative, cependant, est incontournable et la réconciliation impossible.

Du moins en ce monde, car dans la félicité éternelle le fidèle jouira de Dieu à la fois comme Personne qui parle et Objet qui comble. Ce que préfigure l'Eucharistie. En attendant, un conte comme celui du *Chaperon rouge* propose à l'enfant un semblant de conciliation entre les termes de l'alternative, ce qui est déjà beaucoup. Alors que l'énoncé du conte souligne les effets destructeurs d'une complétude qui passe outre à l'ordre de la coexistence, nous verrons que l'énonciation du conte (l'acte de le dire) soutient au contraire la relation entre le conteur et son jeune auditeur et lui permet de s'exprimer avec intensité.

Dire à un enfant le conte du *Chaperon rouge*, c'est donc le faire participer à un rituel de gestion de son propre désir. Rituel d'autant

17. *Les schizophrènes*, Payot, 1990, p. 164.

plus délicat que le désir de l'enfant n'est pas seul en cause. Encore faut-il, en effet, que le désir de l'adulte qui raconte ne soit pas lui-même en proie à la démesure, que l'amour qu'il porte à l'enfant ne soit pas dévorant. Que son désir, autrement dit, demeure distinct du besoin. Car lorsque le désir est vécu comme un besoin, la place qui revient à l'incomplétude (au manque) fait défaut. Celui sur lequel se porte un tel désir en devient donc l'objet absolu. Voici l'enfant élu comme étant celui qui peut et doit combler sa mère. Et réduit, du même coup, à en être le complément, l'appendice. Il est ainsi arraché à la place qui lui donne lieu d'être parmi les autres, place délimitée et lui appartenant en propre. Assigné à une place trop désirable et en réalité inhabitable, il oscille entre deux états - élevé au zénith, et précipité dans les limbes du non-être - sans parvenir à trouver son assiette entre les deux. Tels sont, en résumé, les écueils auxquels est exposé l'enfant qui est l'objet d'un tel amour de la part de sa mère¹⁸. On ne s'étonnera pas si, en pareil cas, derrière la figure familière et réconfortante de la mère, il arrive que l'enfant aperçoive, dans ses cauchemars, celle du mangeur d'âmes.

Cependant, cette figure que le conte à la fois évoque et s'efforce d'exorciser est avant tout l'effet en retour de son propre désir de complétude. Contrairement à ce que pensait Mélanie Klein, les loups et les ogres ne sont pas des représentations des parents¹⁹, ou pas seulement des parents : ils expriment un désir présent en chacun de nous, enfants ou adultes, ce désir qui, tout en s'adressant à une personne, en attend le comblement que seule la nourriture apporte en réponse à la faim. Ils mettent en scène un vertige d'indivision, à la fois fascinant (il tend à la toute-puissance) et terrifiant (il équivaut à la destruction psychique). Un vertige que nous avons éprouvé mais dans lequel, heureusement, la plupart d'entre nous ne sombrent pas, contrairement au psychotique (pour vivre, il faut être assuré que « toi c'est toi et moi c'est moi »)²⁰. Nous en avons cependant gardé quelques traces, sans quoi les histoires de loups, d'ogres, de vampires ou autres prédateurs impitoyables et tout puissants nous laisseraient indifférents. Ces traces expliquent également l'intérêt suscité par des criminels comme le vampire de Londres, qui buvait le sang de ses victimes dans une sorte d'extase mystique²¹, ou ce « Japonais

18. Ce type de relation est remarquablement illustré par Milan Kundera dans son roman *La vie est ailleurs*, et par Romain Gary dans *La Promesse de l'aube*.

19. *Essais de psychanalyse*, Payot, 1972, p. 297.

20. Dans l'essai que j'ai consacré au visage (*Face à face*, Plon, 1989), j'ai parlé, à propos de ce vécu où il n'y a pas place pour deux de "duel originaire". L'ouvrage de Paul Racamier, *Les schizophrènes*, apporte sur ce point une réflexion clinique saisissante. Voir aussi Harold Searles (*L'effort pour rendre l'autre fou*, Gallimard, 1977), en particulier pp. 270-271 sur le désir cannibalique de ses patients.

21 Il fit le récit de sa vie et de ses crimes avant d'être pendu en 1949 ; voir « John Haigh, ma confession », in *Roger Vadim présente : histoires de vampires*, choisies et annotées par Ornella Volta et Valerio Riva, Robert Laffont, 1961.

cannibale » qui se décrivait lui-même comme un bébé plongé dans le noir, exigeant le contact vital et réparateur avec sa mère et voulant « sentir très fort » l'existence qu'il aimait²².

Quelques exemples cliniques nous aideront à mieux comprendre que l'enfant qui a peur du loup n'est pas, ou pas seulement, sous l'emprise d'une « mère dévorante » ou de quelque autre objet qui l'agresserait de l'extérieur, mais de l'illimitation inhérente à son propre psychisme. Une thérapeute rapporte le cas d'un enfant de presque quatre ans, interné pour état para-psychotique. L'enfant se comporte comme un possédé, le plus souvent hurlant avec terreur « Le loup! Le loup! » (« Il a couru à la fenêtre, raconte par exemple celle-ci, l'a ouverte, a crié "Le loup!" et voyant son image dans la vitre, l'a frappé en criant "Le loup! Le loup!" »²³). La puissance de destruction à laquelle l'enfant est en proie l'assaille de l'intérieur : ne disposant d'aucun point d'appui lui permettant de se dégager de sa propre illimitation, il porte en lui la destruction qu'il subit, il est à lui-même son impossibilité d'exister. A propos du pervers et de l'enfant, Freud rappelle que la civilisation a institué une barrière entre l'homme et la bête, une barrière qui transforme certains objets en objets de dégoût, une barrière qui interdit l'inceste, une barrière qui sépare le sexe des autres parties du corps et qui distingue un sexe de l'autre. « Toutes ces barrières, dit-il, le petit enfant ne les connaît pas²⁴. » L'affirmation doit être nuancée, car si l'enfant ignorait absolument ces barrières, il n'existerait tout simplement pas en tant que personne. Celles-ci, en effet, ne s'imposent pas seulement à lui de l'extérieur (comme le font, par exemple, les règles sociales qu'on lui inculque), elles sont nécessaires à la constitution de son être. Plutôt que de dire que l'enfant les ignore, il serait plus juste de dire qu'elles ne sont pas encore fermement établies en lui. De sorte que dans les moments où, avec un mélange de jouissance et de terreur, il les sent s'effacer sous la pression de sa propre illimitation (éventuellement associée à celle de son père ou de sa mère), cet effondrement se confond avec un vécu d'anéantissement. « Tout psychotique a vécu une angoisse d'anéantissement », écrit Paul Racamier, mais, à la différence de la plupart d'entre nous, « il n'en est jamais vraiment revenu »²⁵

Une autre analyste prend en thérapie une adolescente de quinze ans et demi. Les éducateurs de l'institution où elle est placée la trouvent insupportable : en proie à des crises violentes, hurlant et mordant, elle se jette sur eux en déclarant vouloir "faire l'amour"! Inspectant les livres de contes qui sont à sa disposition dans le cabinet

22 Issei Sagawa assassina une étudiante à Paris en 1981 pour en consommer la chair.

23. Intervention de Rosine Lefort au séminaire de Lacan, livre I, *Les écrits techniques de Freud*, Seuil, 1975, p. 111.

24. *Introduction à la psychanalyse*, Payot, 1966, p. 193.

25 *Les Schizophrènes*, Payot, 1990, p. 91.

de l'analyste, elle s'arrête sur l'histoire des *Trois petits cochons* et sur celle du *Chaperon rouge*. Elle vit ce dernier conte avec intensité, obsédée par la figure du loup. L'un des enjeux thérapeutiques essentiels dans les séances qui suivront sera l'élaboration d'une distance entre elle et le loup, une désidentification²⁶.

Troisième et dernier exemple : Gisela Pankow rapporte que l'un de ses patients, étant enfant, partageait le lit de sa grand-mère. Un soir, étant couché, il vit la tête d'un loup surgir du mur. Plus tard - il avait alors quatorze ans - il fut saisi d'une grande angoisse lorsqu'il sentit que les jambes de sa grand-mère étaient poilues²⁷. La tête du loup qui sort du mur fait penser au rêve du patient de Freud, l'homme aux loups, qui voit la fenêtre s'ouvrir. Cette image d'effraction illustre bien, encore une fois, la forme de destruction psychique associée à l'expérience intérieure d'une puissance sans bornes. En quoi le contact avec les jambes velues de la grand-mère est-il propre à raviver cette angoisse? En ce que l'enfant (un peu comme le Chaperon rouge s'exclamant « Que vous êtes poilouse! ») vit ce contact comme une dissolution des limites qui distinguent l'être humain de l'animal, la femme de l'homme et, en définitive, lui-même de l'autre. Nous touchons ici plus spécifiquement à l'une de ces limites fondatrices que l'effraction détruit : celle de la différence des sexes.

Nous avons vu que le conte du *Chaperon rouge* oppose deux registres, l'un, échange de bons procédés (porter des aliments préparés et non-carnés à une personne de sa famille), l'autre, aller sans retour dans lequel c'est la personne même qui fait les frais du désir de l'autre. Le récit ne met pas en scène explicitement le registre intermédiaire - celui de la sexualité adulte (ou génitale selon la terminologie psychanalytique) -, mais il y fait clairement allusion. Entre le fait de donner quelque chose à quelqu'un dans un espace d'échange et de réversibilité et celui d'être irréversiblement détruit par un autre, il y a place, en effet, pour le fait de se donner à quelqu'un dans un échange sexuel. Registre intermédiaire : ici on ne se contente pas de donner quelque chose à quelqu'un, on paie de sa personne ; et pourtant, en même temps, il y a place pour deux. Sans doute le désirant convoite-t-il le corps comme un objet, mais cela ne l'empêche pas de considérer ce corps comme celui d'une personne. La relation, donc, peut se nouer selon un principe d'agrément mutuel et de réversibilité. Toutefois, elle participe également de l'irréversible puisque, comme Yvonne Verdier l'a bien vu, elle est liée à la reproduction et par conséquent aussi à la mort (le lit, lieu de l'union, de l'accouchement et de la mort). C'est pourquoi la sexualité, tout en faisant partie de la vie ordinaire et sociale, garde une saveur transgressive.

26. Michèle Faivre-Jussiaux, *La voie du loup. Abord clinique de la question du père dans la psychose*, Point Hors Ligne, 1991.

27. *L'homme et sa psychose*, Aubier, 1983, p. 242.

Ce parfum de transgression, les enfants y sont très sensibles, précisément parce que c'est à partir de leur sexualité pré-génitale, encore proche des pulsions orales, qu'ils imaginent la sexualité adulte. Les représentations fantasmatiques qu'un enfant se forme de l'acte sexuel ne sont pas toujours très différentes de ce qu'il a imaginé en écoutant l'histoire du *Chaperon rouge*. Mais, précisément, ces représentations ne correspondent pas à la sexualité génitale de l'adulte.

En disant que ce qui se produit entre le loup et le Chaperon rouge est une simple métaphore de l'acte sexuel tel qu'il est vécu par des adultes, on substitue une banalité rassurante à une vérité énigmatique. Et on élude la violence que nous renvoie le miroir du récit. Les histoires de vampires donnent souvent lieu à une réaction analogue. Comme dans le *Chaperon rouge*, le registre sexuel y est présent en creux. Le vampire, que ses dents apparentent au loup-garou, manifeste pour sa victime une convoitise qui a quelque chose de sexuel. Mais aussi une avidité qui va beaucoup plus loin que le désir sexuel. C'est bien pourquoi le mélange de jouissance et d'épouvante que suscite un film de vampire est proche de l'effet produit par une histoire de loup ou d'ogre. Et manifestement très différent du plaisir que procure un film érotique.

6. Comment le contage du *Chaperon rouge* transforme un objet de terreur en une source de joie

Un conte (et plus généralement un récit de fiction) n'existe pour nous qu'à être raconté ou lu. C'est pourquoi l'analyse du conte du *Chaperon rouge* ne saurait, à elle seule, expliquer l'impact qu'il a sur les jeunes enfants. Il faut également montrer comment la situation vécue de contage, le fait de dire et d'entendre cette histoire (son énonciation) se combinent avec son contenu pour produire des effets spécifiques.

Les images qu'évoque la figure du loup dans l'esprit de l'enfant le confrontent à un abîme : l'infinitude de son désir qui le porte au-delà des limites fondatrices de la coexistence humaine. Mais la situation de contage permet d'exorciser le vécu d'angoisse, de terreur et d'anéantissement, en un mot le cauchemar qui s'attache à une transgression aussi radicale. Elle procure à l'enfant le sentiment sécurisant d'être avec la personne qui lui raconte l'histoire. Le dévorateur, alors, n'est plus qu'un semblant : la présence rassurante de la conteuse ou du conteur et le son de sa voix sont plus réels que lui. L'enfant fait ainsi l'expérience reconfortante de ce que le pédiatre et psychanalyste anglais Winnicott appelle un « espace transitionnel ».

Mais cela ne suffit pas à rendre compte de ce qui est en jeu dans l'énonciation du *Chaperon rouge*. En effet, on peut faire le même constat à propos de l'énonciation des contes d'ogre et de toutes sortes de récits de fiction plus ou moins violents. Un folkloriste qui recueillait des

contes d'ogres en Algérie au début du XXe siècle remarquait que les conteurs, sachant leur auditoire charmé par l'effet terrifiant de ce genre d'histoires, donnaient souvent une fin tragique à des contes qui auraient aussi bien pu déboucher sur un *happy end*²⁸. L'énonciation du *Chaperon rouge* - et du *Chaperon rouge* seulement -, produit un effet spécifique que ne suscite aucun autre conte de dévoration : la joyeuse effusion qui fait suite à la dernière parole du loup : « C'est pour te manger ! » Reste donc à élucider cet effet paradoxal.

Dans son manuscrit de 1695, en marge de l'ultime réplique du loup, Perrault avait ajouté l'annotation suivante : « On prononce ces mots d'une voix forte pour faire peur à l'enfant comme si le loup l'allait manger ». Prescription à vrai dire superflue : toute personne qui conte le *Chaperon rouge* à un enfant la met en pratique spontanément, car elle sait d'expérience ou elle pressent que le moment est venu de jouer le jeu à fond et qu'en prenant une grosse voix, elle ne fera pas peur « pour de vrai » à l'enfant. Elle sent bien que la succession des questions inquiètes de l'héroïne et des réponses de sa fausse grand-mère est une partition qui doit ménager les suspense, qu'il faut jouer crescendo et qui doit culminer, comme l'indique Perrault, dans un fortissimo. La personne qui conte sait qu'ainsi, elle porte à son comble l'excitation de l'enfant, et que celle-ci va immanquablement déboucher sur la détente d'un jeu. Jeu qui consiste, pour l'adulte, à faire semblant de dévorer l'enfant, tous deux s'adonnant alors à une effusion corporelle, source de joie partagée. La jubilation de l'enfant renoue ainsi avec celle que provoquaient chez lui, lorsqu'il était bébé, les jeux de contact corporel associés à des effets de voix parlés ou chantés (ainsi, par exemple, le jeu de « la petite bête qui monte, qui monte », lequel implique également un *crescendo* débouchant sur un *fortissimo*). À propos de ces manifestations jubilatoires qui constituent une manifestation élémentaire du sentiment d'exister, le pédiatre Daniel Stern parle d'« affects de vitalité » et il en souligne l'importance pour le développement de l'enfant. Ces affects de vitalité ne se produisent pas chez l'enfant considéré isolément : il les vit dans la relation avec l'adulte qui les suscite en lui et qui, ainsi, contribue au développement de son sentiment d'exister (ce que Winnicott a lui aussi souligné). L'enfant, écrit Daniel Stern, vit des « moments-d'être-avec-un-autre-d'une-certaine-manière » ; ceux-ci impliquent des scénarios partagés qui constituent une « enveloppe prénarrative ». En contant l'histoire du *Chaperon rouge*, l'adulte transmet à l'enfant un objet culturel et fait de cet objet un « programme commun », un scénario qui médiatise leur relation, nourrit leur sentiment d'exister, et procure à chacun un

28. Rapporté par Gédéon Huét, *Les Contes populaires*, Flammarion, 1923, p. 72.

plaisir inséparable de la conscience du plaisir éprouvé conjointement par l'autre²⁹.

Si la puissance destructrice d'une présence pour laquelle il n'y a pas place pour deux est évoquée, elle l'est donc en tant que semblant et dans le cadre rassurant d'une situation de coexistence. Cela permet à l'enfant de rattacher son être à une figure de toute-puissance – donc de destruction –, sans que celle-ci le terrorise ou provoque chez lui une véritable phobie. Octave Mannoni souligne à ce propos les bienfaits de la mise à distance ou désidentification que permet le jeu. « Peut-être, ajoute-t-il, que le petit Hans aurait abandonné sa phobie si on l'avait laissé jouer à être un cheval »³⁰. Dans la phobie, la violence du cheval envahit Hans au point de mettre en danger ses propres limites, la place qu'il occupe dans un espace de coexistence. Mais si cette figure déstabilisante devient un thème de jeu, sa violence est contenue et déréalisée par celui-ci. Dans ce cas, le fait que l'enfant se sente en relation avec la puissance du cheval ou du loup ne l'empêche pas de rester l'enfant qu'il est. Dans le jeu sur lequel s'achève l'énonciation du *Chaperon rouge*, le caractère destructeur du loup imaginaire devient figure de plénitude, support du sentiment d'exister de l'enfant.

Le processus de mise à distance et de désidentification par le jeu est rendu plus efficace par l'échange des rôles (celui-ci, pour reprendre des termes lacaniens, facilite l'encadrement de l'imaginaire par le symbolique). On voit cet échange se produire spontanément à la suite du « C'est pour te manger ! » lorsque le père ou la mère embrasse l'enfant en faisant semblant de le dévorer et que celui-ci, endossant à son tour le rôle du loup, se jette sur l'adulte à grands cris. Un tel échange se produit de manière réglée dans le jeu « *Loup y es-tu ?* », qu'affectionnent aussi les jeunes enfants. La ronde des joueurs chante : « Prom'nous-nous dans le bois pendant que le loup n'y est pas, si le loup y était, il nous mangerait. Loup, entends-tu ? Que fais-tu ? » L'enfant qui joue le rôle du loup, dissimulé derrière un arbre comme s'il était dans sa maison, répond d'une grosse voix : « Je mets ma culotte ! ». Refrain et couplets alternent jusqu'à ce qu'au moment où le loup entièrement vêtu (« Je mets mon chapeau ! »), se précipite sur les joueurs qui s'égaillent en courant. Centrés l'un et l'autre sur le personnage du loup, le jeu et le conte se répondent moyennant quelques inversions : on dit le *Chaperon rouge* chez soi, on joue à « *Loup y es-tu ?* » dehors, et c'est le loup qui est chez lui. Dans les versions orales, à la requête du loup, le *Chaperon rouge* abandonne un à un ses vêtements avant de le rejoindre au lit ; dans le jeu, c'est au contraire le

29 Voir Daniel Stern, « Engagements subjectifs : le point de vue de l'enfant », in *Le Nourrisson et sa famille*, sous la dir. de A. Carel, J. Hochmann et H. Vermorel (dir.), Association Française de psychiatrie, Césura édition, Lyon, 1990 ; Daniel Stern, « L'enveloppe prénarrative », in *Récit, attachement et psychanalyse. Pour une clinique de la narrativité*, sous la dir. de Bernard Golse et Sylvain Missonnier, Érès, 2005.

30. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, "Le destin", n° 30, 1984, p. 290.

loup qui enfile un à un ses vêtements avant de sortir de sa maison. Comme dans le conte, ce strip-tease inversé crée une progression excitante, mais d'autant mieux contrôlée par un cadre de coexistence que l'institution du tour de rôle souligne le caractère conventionnel et arbitraire du lien entre joueur et loup. Le loup et sa proie crient - cris censés imiter les grondements du loup et annoncer sa puissance dévoratrice ainsi que la terreur éprouvée par sa victime. Grâce à ces expressions feintes et à travers elles, c'est une véritable joie de vivre qui se déploie. Je crie, donc j'existe ; nous crions, donc nous existons ensemble. Le jeu, le chant, la course des joueurs et leurs cris nourrissent le sentiment d'exister de chacun en même temps que celui d'être avec les autres. Ainsi, grâce à l'objet culturel qui leur a été transmis et qu'ils se sont appropriés, les enfants jouissent d'une forme de bien commun vécu³¹. Dans le jeu comme dans le conte, la transgression, la sauvagerie, la toute-puissance de l'entité qui ne laisse aucune place aux autres sont convoquées par un processus culturel qui les récupère, en quelque sorte, et les rend compatibles avec les bienfaits de la coexistence. Délicat compromis : il s'agit à la fois de socialiser l'enfant, de reconnaître son désir d'affirmer le caractère inconditionnel de son existence et, en quelque sorte, d'apprivoiser la démesure destructrice qui suit ce désir comme son ombre.

Entre vide et plein : le Poucet

La parole qui raconte ménage un espace de jeu : on est plusieurs à vivre quelque chose qui fait du bien. On échappe ainsi à l'angoisse, celle que provoque la vacuité du rien, ou celle d'un plein qui étouffe. Le Poucet met en valeur cette capacité de jeu, cette mobilité en se confrontant à un double risque d'anéantissement : le *no man's land* où l'on est perdu et le plein qui ne laisse plus de place pour exister.

Le conte du *Poucet* s'est vraisemblablement diffusé depuis la préhistoire, car on en a recueilli des versions de l'Europe du nord jusqu'à l'Afrique du sud et de la France jusqu'à la Sibérie, l'Inde et l'Indonésie. Voici, en résumé, la version de Perrault, qui reste fidèle à la tradition orale :

[Souvenirs d'enfance, le 78 tours, le taillis derrière la maison, jeu de cache-cache]

Un pauvre bûcheron et sa femme ont sept enfants, tous des garçons, dont le plus jeune - le Poucet - est aussi le plus avisé.

Poussés par la famine, les parents forment le projet d'abandonner leurs enfants dans la forêt. Mais le Poucet, qui ne dort pas, les a entendus. Le lendemain matin, il va ramasser des cailloux blancs. Lorsque ses parents le

³¹ J'ai présenté le concept de bien commun vécu et l'ai illustré par des exemples dans *Le Crépuscule de Prométhée. Contribution à une histoire de la démesure humaine*, Mille et une nuits, 2008, p. 261 suiv.

conduisent avec ses frères au plus profond de la forêt, il les sème derrière lui. Ainsi les enfants abandonnés retrouvent-ils le chemin qui les conduit à la maison du bûcheron. Celui-ci, par chance, a touché quelque argent, de sorte que les enfants sont bien accueillis et trouvent un repas de viande.

Ces ressources épuisées, les enfants sont à nouveau abandonnés dans la forêt. Le Poucet, cette fois, n'a pu jeter derrière lui que des miettes de pain : les oiseaux les mangent. Les enfants sont perdus pour de bon, livrés à la pluie et à la boue, à la nuit et à leur crainte des loups.

Le Poucet grimpe sur un arbre et aperçoit au loin une petite lumière. Marchant dans sa direction, les enfants atteignent une maison. La maison d'un ogre, leur dit la femme qui leur ouvre la porte! Cependant, elle les invite à entrer et à se réchauffer auprès d'un bon feu. L'ogre arrive, elle les cache ; mais celui-ci, flairant la chair fraîche, les découvre. Sur les instances de sa femme, il remet au lendemain le meurtre des sept frères.

L'ogre a sept filles, qui dorment dans un grand lit avec leur couronne d'or sur la tête. La femme de l'ogre installe les enfants dans le lit voisin. Le Poucet échange les bonnets que portent ses frères et lui avec les couronnes. Bien lui en prend car l'ogre, s'éveillant au milieu de la nuit, décide de tuer les enfants. Il monte à la chambre où dorment garçons et filles, repère à tâtons les couronnes, puis les bonnets et, ainsi, égorge ses propres filles! Les garçons prennent la fuite. Le lendemain matin, ayant découvert sa méprise, l'ogre chausse ses bottes de sept lieues afin de poursuivre les enfants. Ceux-ci, parvenus près du logis paternel mais voyant l'ogre arriver, se cachent sous une roche. L'ogre, fatigué, vient précisément se reposer sur celle-ci. Pendant son sommeil, le Poucet s'empare de ses bottes, court chez l'ogre, demande à sa femme toutes ses richesses et les rapporte à ses parents.

Le conte d'*Hänsel et Gretel*, qu'on trouve dans le recueil des frères Grimm, est une variante du *Poucet*. Abandonnés par leurs parents, le jeune garçon et sa soeur errent au coeur de la forêt jusqu'au moment où un oiseau les guide jusqu'à une maisonnette faite de pain d'épices et de biscuit. Affamés, les enfants en croquent des morceaux. Alors, une douce voix se fait entendre, venant de l'intérieur de la maison :

"Et j'te grignote et grignotons,
Qui me grignote ma maison?"

Les enfants répondent :

"C'est le vent, c'est le vent,
C'est le céleste enfant"

Et ils continuent à manger jusqu'à ce que l'ogresse se montre et les invite à entrer. Nous retrouvons ici un motif dont la structure est la même que celui du repas cannibale auquel goûte le Chaperon rouge. Certes, une maison n'est pas un corps humain et ce n'est pas sur l'invitation de l'ogresse que les enfants se mettent à en manger. Toutefois, comme nous l'a rappelé le conte des *Trois petits cochons*, la maison matérialise une frontière garante de l'intégrité de ceux qui y

habitent. Entamer cette limite fondamentale, c'est faire effraction et se comporter comme un loup. Ou comme le bébé qui est tenté d'oublier que le sein maternel n'est pas seulement une chose mais une zone de contact avec une personne. D'ailleurs le caractère transgressif du comportement des enfants est souligné de la même manière que dans l'épisode correspondant du *Chaperon rouge* : un avertissement inquiétant se fait entendre, que les enfants éludent. On pourrait appliquer à Hänsel et Gretel, au Chaperon rouge (et sans doute à nous aussi) ce dicton africain : « Personne n'est pris dans une affaire sans y avoir mis la main ».

Pourtant, même si l'ogre est un personnage très proche du loup (dans certaines versions du *Poucet*, il est lui-même un loup ou un loup-garou), le conte n'est pas focalisé sur les mêmes points que le *Chaperon rouge*. La tension dramatique d'une relation dans laquelle il n'y a pas place pour deux reste aussi vive, mais au lieu d'être mise en scène à travers différentes formes d'effraction, elle est plutôt associée à la difficulté de se frayer un chemin entre le vide et le plein. A cet égard, le début du conte est éloquent : accablés par la misère, le bûcheron et sa femme se montrent incapables de gérer la pénurie et de trouver un expédient : ils ne voient d'autre solution que de condamner leurs enfants à mourir de faim. Il n'y en a plus suffisamment pour eux et nous, faisons-les disparaître! L'auditeur du conte est en droit de penser que les parents adoptent un peu vite un parti extrême. D'autant plus que, comme il ne tarde pas à le constater, les enfants, retrouvant leur foyer après un premier abandon, trouvent table servie et mangent à satiété! Et puis encore une fois plus rien à manger, et les parents, à nouveau, lâchent leurs enfants dans le vide. Une sorte de sevrage, mais excessif et violent puisqu'il rompt tout lien entre parents et enfants.

Le sevrage constituait dans les sociétés traditionnelles une étape importante, un passage qu'il importait de réussir. Tout retour en arrière étant jugé néfaste³². C'est ainsi que certaines nourrices, dit-on, allaient jusqu'à se noircir les seins pour mieux convaincre l'enfant que le temps du sevrage était venu. Le sevrage n'était pas un passage de la complétude du sein maternel à la détresse du vide, mais un passage de ce plein à un état de relative frustration, à un manque nécessaire pour que l'enfant se détache du lait - partie du corps maternel - et s'ouvre à des aliments socialisés. Ici, le bûcheron et sa femme, n'étant pas en mesure de gérer leur pauvreté, sont bien incapables de placer leur progéniture sur la voie moyenne d'un manque relatif. C'est pourquoi, jetés dans une détresse incomparablement plus rude que celle que leur infligerait un sein

³². Voir par exemple Muriel Djéribi, "Le mauvais oeil et le lait", *L'homme*, n° 105, janvier-mars 1988.

noirci, les pauvres enfants n'échappent aux ténèbres d'un espace si inhospitalier qu'en se dirigeant vers une sorte de proto-foyer – « une petite lueur, bien loin, bien loin par-delà la forêt », image émouvante par la nostalgie maternelle qui s'en dégage, mais dont la complétude est si forte qu'elle va s'inverser en menace de destruction.

Le récit prend ainsi l'allure d'un parcours en dents de scie : foyer des parents, espace d'errance, retour au foyer, détresse encore une fois, puis à nouveau un foyer ; accueillant de prime abord, mais dans lequel cependant, plus encore que dans celui des parents, fait défaut une voie moyenne entre vide et plein. Car cette fois les enfants n'oscillent plus seulement entre manger et n'avoir rien à manger mais, plus radicalement, entre manger et être mangés. L'ogre apparaît comme le point extrême marquant l'absence de compromis entre le vide et le plein, l'aboutissement de la terrible logique enclenchée par les parents : il n'y a pas place pour eux et moi, supprimons-les ; dans ces sept petits je ne vois pas des personnes, je sens de la chair fraîche.

C'est à ce moment que les enfants à qui on raconte l'histoire du Poucet parviennent à un sommet de terreur et de délice mêlés. Une excitation analogue à celle que leur procure le jeu de cache-cache, mais avec un enjeu radical dont certains films, comme *Les Chasses du comte Zaroff* ou *Le Silence des agneaux* permettent aux adultes de se faire une idée.

Dire que l'ogre regarde les enfants comme le chasseur ou le chien de chasse qui flaire son gibier ne suffit pas à rendre compte de ce que les auditeurs du conte vivent dans cet épisode. En effet, ceux-ci suivent le récit du point de vue du gibier et non de celui du chasseur ; de plus, ce gibier n'est pas animal mais humain. Les enfants frissonnent : cet épisode leur renvoie quelque chose qu'ils ont déjà vécu et qui cependant ne figure pas dans leur mémoire biographique. Il nous est donc difficile d'avoir accès à ce qui est en jeu ici car il s'agit d'une expérience que nous avons vécu dans les premiers mois de notre vie : nous trouver aux mains d'un géant et sentir que face à lui, là où est notre corps, là est notre personne. L'impuissance du nouveau-né ne provient pas seulement de sa dépendance physique et de l'impossibilité de se déplacer par lui-même. Elle est également liée au fait que sa personne naissante, tout en étant en un sens invisible et insaisissable, se trouve en un autre sens tout à fait visible et saisissable : ce petit corps, là, sous le regard tout-puissant de la grande personne. Comme le fait justement remarquer Winnicott, rien n'assure que, dans sa conscience naissante, le bébé jouisse d'un soi corporel constitué et délimité (ou d'un moi-peau, pour reprendre une expression chère à Anzieu)³³. Ce sont les adultes qui, en s'adressant au bébé, en s'occupant de lui, l'installent, si l'on peut dire, dans son être corporel,

³³. *La Nature humaine*, Gallimard, 1990, pp. 160-161.

lui permettent d'habiter son corps. Ces présences, dira-t-on, ne sont pas des ogres, elle sont bienfaitantes, elles lui donnent la vie aussi bien physique que psychique. Cependant, précisément parce que le bébé ne devient une personne à part entière qu'à travers un contact avec l'adulte, il vit l'aurore de son être dans une expérience de la fragilité des frontières qui le protègent de l'autre. Il n'a pas encore la maîtrise et la garantie de ces frontières : elles aussi sont au pouvoir de l'autre. Ne plus faire qu'un avec lui est une tentation, mais c'est aussi un cauchemar oppressant. Pour être assuré d'être deux – moi c'est moi et toi c'est toi -, il faut un tiers.

Le Poucet est ce génie du trois. Il est le tiers qui, entre soi et l'autre, instaure une barrière ; celui qui, entre vide et plein, entre rien et tout, se fraie un chemin. Un médiateur, un Hermès, toujours occupé à refonder la possibilité d'exister à plusieurs. Un personnage qui se déjoue de la complétude parce que, contrairement à l'ogre, il sait se mouvoir dans l'incomplétude, il y est à son aise.

Une variante anglaise du *Poucet* le met en scène de manière emblématique : c'est en grim pant jusqu'au ciel le long de son haricot magique que Jack atteint la maison de l'ogre et ses richesses. Mais c'est également en tranchant ce cordon qu'il échappe à sa poursuite.

Si, d'un côté, l'incomplétude expose à un manque d'être et par conséquent à la nostalgie du plein, de l'autre, le vide qu'elle creuse permet le déploiement d'un espace mental, et c'est ce versant positif que le personnage du Poucet illustre. Il a l'esprit éveillé, il veille alors que les autres dorment. La forêt est un espace de désêtre, mais c'est aussi, pour lui, le lieu où inscrire des repères - des cailloux, *calculi*, instruments de calcul. Un peu comme le vide de l'espace mental est nécessaire pour qu'on puisse le meubler de signes, pour qu'on ait *la place* de les faire se mouvoir et de les articuler de différentes manières, pour qu'il y ait du jeu. L'ogresse à la vue basse veut vérifier si Hänsel engraisse, elle demande à tâter son doigt ; le garçon, à travers les barreaux de sa cage, lui tend un os. Mettre une chose à *la place* d'une autre et anticiper l'effet de la substitution en se plaçant mentalement au point de vue de l'autre. Ce qui suppose d'importer ce qu'on perçoit dans un espace mental où la chose perçue est remplacée par une représentation, puis d'opérer sur cette représentation et enfin de s'appuyer sur le résultat de l'opération pour agir.

C'est exactement ce que fait le Poucet en échangeant couronnes et bonnets ou autres coiffures qui distinguent les filles des garçons - un motif que l'on retrouve jusque dans les versions africaines du *Poucet*³⁴. Là où est mon corps, là est ma personne : lien irréversible. Le Poucet ne peut rien y changer, et c'est cette nécessité inéluctable qui rend le

³⁴. Voir P. Saintyves, *Les contes de Perrault et les récits parallèles*, 1923, p. 268, Camille Lacoste-Dujardin, *Le conte kabyle*, Maspéro, 1973, p. 52, E. Laoust, *Contes berbères du Maroc*, Larose, 1949, p. 135, et Denise Paulme, *La mère dévorante*, Gallimard, 1976, pp. 242 et suiv.

flair ou le toucher de l'ogre si angoissants. Alors, sur quoi m'appuyer pour interposer une barrière protectrice entre lui et moi? Sur l'espace mental qui me permet, *primo*, de distinguer entre une réalité et le signe qui la représente, *secundo*, de distinguer entre la vision que j'ai de la réalité et la vision que l'autre en a, *tertio*, à leurrer l'autre qui ne fait pas ces distinctions.

Mais l'épisode de l'échange des coiffures présente une autre facette, déjà rencontrée dans le conte du *Chaperon rouge* : la question de la différence des sexes. L'ogre, nous l'avons vu, se définit par un désir pour lequel tout vide doit être comblé, donc un désir dans lequel le manque n'a pas sa place. Cela rejoint ce que nous avons déjà vu - chez l'ogre il n'y a pas place pour deux - puisque la place du manque c'est la place de l'autre. C'est pourquoi chez un ogre l'espace mental ne trouve pas de place où se développer, et la différence des sexes pas davantage. En se fiant aux coiffures qu'il touche dans l'obscurité, en se laissant piéger par l'astuce du Poucet, l'ogre témoigne de son peu d'intelligence. Mais il montre aussi qu'il n'est vraiment pas doué pour distinguer une fille d'un garçon. La différence des sexes - non la seule différence physiologique, mais la différence telle qu'elle s'élabore en chacun de nous en rapport avec la question d'être soi - constitue en effet une voie moyenne entre le vide et le plein. Lorsqu'on est un homme par rapport à une femme, ou une femme par rapport à un homme, on n'est ni rien ni tout, mais quelque chose entre les deux. Être sexué, en d'autres termes, c'est être du côté du Poucet et non de l'ogre, c'est être parvenu à associer ce qui paraît d'abord inconciliable : le sentiment d'intégrité et l'acceptation de l'incomplétude. Avec cela, le Poucet est en bonne voie pour devenir un adulte. Il n'a plus qu'à chausser les bottes de sept lieues, réalisant ainsi le désir des enfants qui, pour jouer, empruntent les chaussures de leurs parents et y glissent leurs petits pieds.

Comme on voit, ce n'est pas seulement dans l'histoire d'Adam et Eve qu'on voit associés l'éveil de l'esprit et le sens de la différence des sexes. Je pourrais citer plusieurs autres contes, plus ou moins grivois, dans lesquels la bêtise est étroitement associée à l'ignorance des choses du sexe. Contentons-nous d'un autre conte d'ogre qui va nous confirmer de manière éclatante aussi bien la stupidité du mangeur d'hommes que sa complète ignorance de la différence des sexes. Rabelais donne une version de ce conte dans laquelle l'agresseur est un diable. Dans la tradition orale, il s'agit plutôt d'un ogre³⁵ :

Un paysan et un ogre ont un différend à régler. L'ogre propose qu'ils se griffent avec les ongles. Le paysan, découragé d'avance, informe sa femme de la nature de l'épreuve. Celle-ci, après l'avoir rassuré, décide de recevoir

³⁵. Il s'agit du conte-type 1095, *Contest in scratching each other with the nails*. Rabelais, *Le Quart-Livre*, chapitre XLVII, le livre de Poche, p. 427-433.

l'ogre à sa place. Mon mari, lui dit-elle, est occupé à s'aiguiser les ongles ; mais auparavant, pour s'essayer, il m'a seulement grattée ici entre les jambes et il m'a fait une blessure terrible! La femme lève ses jupes et l'ogre, terrifié par ce qu'il voit, abandonne la partie.

Ce conte est étroitement apparenté à un autre dans lequel l'ogre peut être aussi bien un loup, un ours ou un diable - tous personnages d'une avidité redoutable. En voici une version³⁶ :

Un fermier qui mène boire ses boeufs rencontre un diable. Celui-ci s'étonne de leur belle allure. "C'est que je les ai châtrés. - Alors fais-m'en autant". Le paysan effectue l'opération demandée. Après quoi, le diable l'ayant interrogé sur son nom, il déclare s'appeler "Moi-même".

Le diable se plaint de ses douleurs à ses congénères ; "Qui t'a fait ça?" lui demandent-ils - "Moi-même" ; à cette réponse ils rient de lui. Ses soupçons s'éveillent, il va voir le paysan et lui déclare que s'il l'a trompé, il se vengera. La fermière calme les inquiétudes de son mari, lui demande ses vêtements et, s'étant substituée à lui, va à la rencontre du diable. Celui-ci, en colère, l'interpelle : "Toi, Moi-même, es-tu coupé aussi? Le faux-mari lui montre alors son sexe et le diable s'apaise : "Ah, tu es coupé encore plus ras que moi.

Dans une version recueillie dans la région de Metz, c'est un loup qui menace un laboureur de le châtrer s'il ne lui donne pas son cheval. Son épouse se substitue à lui et fait constater au loup qu'"il" l'est déjà.

Dans les deux contes, une femme montre son sexe à un personnage qui est incapable de l'identifier comme tel. Dans le premier, la femme le présente comme résultant d'une terrible mutilation. Dans le second, où elle est travestie en homme, elle prétend au contraire qu'il s'agit d'une bienfaitante castration. Ces commentaires opposés mettent tous les deux en valeur le même trait de l'ogre : l'intégrité physique n'est pensable pour lui qu'abstraction faite de la différence des sexes ; il est incapable de concevoir que l'intégrité d'un corps se présente de deux manières différentes selon qu'on est homme ou femme.

Cette forme de stupidité, le premier conte la relie à une autre (que nous retrouverons chez le cyclope) : l'incapacité de comprendre qu'un pronom personnel comme "moi-même" ne s'attache pas à une personne déterminée comme le fait son nom propre, mais est utilisé par celui qui parle pour se désigner. De sorte que, comme Benveniste l'a souligné, les deux personnes désignées par *je* et *tu* s'inversent à tous moments. On a observé sur des enfants aveugles-nés un retard dans le maniement de ces pronoms³⁷. Ces observations ont permis de mettre en évidence le lien entre l'usage du *je* et du *tu* et le fait de se voir vu. L'aveugle-né, ne se voyant pas vu par son semblable, parvient

³⁶. *Kryptadia*, tome II, pp. 53-54. Voir également M.-L. Tenèze, *CPF*, III, 1976, pp. 420 et 354.

³⁷. Voir Selma Fraiberg, *Insights from the blinds. Comparative studies of blind and sighted infants*, Basic books, New York, 1977.

moins aisément qu'un voyant à effectuer l'opération mentale de renversement qui permet de comprendre que tout en étant *moi* pour moi, je deviens *toi* pour l'autre lorsque c'est lui qui parle et me désigne, et réciproquement.

Mais l'opération mentale de réversibilité qui permet de se voir vu ou de voir quelque chose du point de vue de l'autre, si elle est essentielle pour l'aspect cognitif des relations avec les autres, joue également un rôle dans la conciliation entre différence des sexes et intégrité de soi. L'ogre est ce qu'il est en lui-même : le sens de ce qu'il est ne saurait être ni entamé ni confirmé par le regard d'un autre. Au contraire, en me voyant vu comme homme par une femme, ou comme femme par un homme, je reçois de leur regard le sens de mon intégrité, alors même que, sur un autre plan, cette sexualité me divise puisque pour avoir la valeur qui s'attache à l'un des deux sexes, je dois renoncer à ce qui fait la valeur de l'autre. Puisque l'être de l'ogre ne s'enracine aucunement dans cet espace relationnel, ce qui à ses yeux accroît son être (l'embonpoint des boeufs et par conséquent la castration) le diminue aux yeux d'un humain. Et ce qui pour l'ogre constitue une mutilation (le sexe féminin qui lui est montré dans le premier conte) est au contraire l'apanage d'une femme. Pour qu'un être humain soit entier, il faut qu'il soit sexué, alors que l'ogre ne se sent entier qu'en étant non-sexué ou en étant coupé (au sens où un boeuf est un taureau coupé). Ainsi, comme nous le verrons plus loin, pour humaniser un ogre, il faut lui ôter sa redoutable indivision, il faut le couper (au sens de : le rendre sexué), ce qui constituera pour lui une mutilation salutaire. Inversement, un être humain que son avidité rapproche d'un ogre risque fort de perdre de vue l'espace relationnel et sexué, de sorte que la mutilation qui le guette, comparable à la castration que subit l'ogre, ne lui sera aucunement bénéfique. Voici un conte qui se charge de mettre en scène ce cas de figure. Il s'agit d'une version tunisienne du type de contes intitulé dans la classification internationale : *Comment l'héroïne se sauve après avoir découvert un voleur sous son lit*). Il n'est pas inutile de préciser que cette version fait partie des contes qui, en Tunisie, se disent entre femmes :

Un homme part pour la Mecque, laissant son épouse seule à la maison. L'insatiable voleur Si el Baggouri en profite pour s'introduire chez elle où il se cache sous son lit. Puis il réveille la femme et exige d'elle un bracelet de grande valeur qu'il sait être en sa possession. Celle-ci, loin de s'effrayer, lui offre de passer la nuit avec elle et lui apporte d'elle-même son coffret à bijoux. "Tout cela, lui dit-elle, m'a été offert pour mon excision. Devant l'étonnement du voleur, l'héroïne se dit syrienne et prétend que cette pratique est en usage dans son pays d'origine. "Je souffrais beaucoup, ajoute-t-elle en feignant d'évoquer ses souvenirs, je criais : Au secours, on

m'assassine!" Et la femme de crier à tue-tête. Les voisins sont alertés, on arrête Si el Baggouri.

Le lendemain, alors qu'on le conduit au lieu prévu pour son exécution, le voleur passe devant la maison de l'héroïne. Celle-ci l'interpelle de la terrasse : "Qu'est-ce que tu préfères, Si el Baggouri, mon excision ou ta circoncision?³⁸ - Ta mutilation n'est qu'une feinte, mais la mienne est une mort certaine", répond tristement le voleur. Prise de pitié, la femme demande sa grâce, qui lui est accordée.

Il est évident que cette version apporte aux femmes qui la disent ou l'écoutent une revanche sur les hommes. Derrière l'apostrophe ironique et triomphante lancée par l'héroïne du haut de sa terrasse, on ne peut pas ne pas entendre cette question : "Finalement, qui est le plus fort, l'homme ou la femme?" Mais cette femme qui fait croire à un voleur crédule qu'elle a été excisée nous rappelle aussi celle qui, pour prendre un avantage définitif sur l'ogre castré, prétendait avoir elle aussi subi une mutilation sexuelle. De plus, comme l'ogre qui ne sait pas extraire le mot "Moi-même" du contexte particulier où il l'a entendu prononcer, le brigand lui aussi situe les mots "Au secours, on m'assassine!" dans le contexte du récit que lui fait la femme sans se rendre compte que ces paroles revêtent une toute autre portée dans la situation réelle où tous deux se trouvent. Ainsi le conte oppose-t-il un personnage bêtement rivé à l'objet de sa convoitise à une héroïne qui, comme le Poucet, intercale un espace mental, un espace de jeu entre elle et l'avidité de l'autre. Espace tiers où elle déploie une fiction grâce à laquelle elle en appelle à de tierces personnes.

J'ai déjà dit que les contes présentent cet espace tiers comme intermédiaire ou médiateur entre le vide et le plein, le tout et le rien. Cette "pensée" des contes - par laquelle l'intégrité de soi se trouve paradoxalement conditionnée par un manque, une incomplétude - est si prégnante qu'elle s'illustre jusque dans les caractéristiques physiques du Poucet. Perrault, pour souligner la petite taille du garçon, le nomme Poucet, qui est en fait le nom d'un personnage d'un autre conte, *Tom Pouce*. Lequel, bien qu'avalé successivement par une vache et un loup, conserve son intégrité : il ne saurait être mutilé puisqu'il est lui-même de la taille du morceau que ferait choir la mutilation. *Mqidech*, le Poucet d'Afrique du Nord, est souvent, lui aussi, de petite taille. Il arrive aussi qu'il se présente comme intermédiaire entre tout et rien d'une manière encore plus explicite : c'est alors une moitié de garçon et il se nomme *Demi*. Il est parfois précisé qu'il n'a qu'un oeil, un bras, une jambe³⁹. En Europe, on trouve également un personnage nommé *Moitié d'homme* ; et, dans un autre conte, *Demi-coq*, dont voici l'histoire :

³⁸. C'est le même terme d'arabe dialectal, *thour*, que l'héroïne utilise pour désigner les deux opérations.

³⁹. Voir C. Lacoste-Dujardin, ouvrage cité, pp. 50 et 91-93, et E. Laoust, ouv. cité, t. II, p. 136.

Le héros est issu d'un oeuf coupé en deux⁴⁰. Dans d'autres versions il est lui-même coupé en deux dans le sens de la longueur⁴¹. Ou encore il est nommé Demi-coq ou Moitié de poulet, sans que son aspect physique soit précisé. Le héros part en voyage afin de se faire restituer une bourse d'or qu'il a prêtée à un personnage indélicat. Il rencontre successivement renard, loup et rivière qu'il emmène obligeamment avec lui en les hébergeant dans son anus. Pour se débarrasser de lui, son débiteur l'enferme dans le poulailler, puis dans la bergerie et enfin le jette au feu. A chaque fois, le héros fait ressortir l'un des hôtes de son postérieur. Devant les dommages que le héros lui inflige ainsi et voyant qu'il ne peut venir à bout du héros, son adversaire lui restitue son or.

On voit que là où Tom-pouce survit parce qu'il peut être avalé par différents animaux sans dommages, Demi-coq doit au contraire son salut au fait qu'il les intériorise par l'autre extrémité de son tube digestif - nouvel exemple de ces transformations par inversions qui font qu'un conte répond à l'autre en contrepoint. Contrairement à son débiteur qui vit accroché à son or, le fait d'être privé de la moitié de lui-même n'empêche nullement Demi-coq de jouir de son intégrité. Celle-ci se manifeste, comme en tant d'autres contes, par une remarquable aptitude à accueillir ce qui se présente en chemin. En chemin, c'est-à-dire entre le vide et le plein, entre Demi-coq et son bien que, précisément à cause de ce cheminement fécond, il se fera restituer.

Dans *Le Banquet* de Platon, on trouve également une histoire d'humains coupés en deux. L'un des personnages du dialogue, Aristophane, raconte que les humains étaient à l'origine des êtres doubles, sortes d'androgynes à quatre bras et quatre jambes. Ceux-ci ayant voulu escalader le ciel et s'égalier aux dieux, Zeus les punit en les coupant en deux. Ainsi s'explique, dit Aristophane, le désir qui pousse chacun à retrouver sa moitié perdue. Et il ajoute que si les hommes persévèrent dans leur présomption, Zeus les fendra à nouveau en deux, "de façon que désormais ils avanceront sur une jambe unique, à cloche-pied"(190 d) ; mais que s'ils se conforment à sa justice, il est possible que se réalise le désir que nourrit tout amant de "ne plus faire qu'un avec l'autre". Si l'on replace ce récit dans l'ensemble du dialogue, on s'aperçoit qu'en dépit de son allure bouffonne, il joue un rôle tout à fait sérieux et qu'il a sa place dans la pensée de Platon. Certes, Platon ne pense pas que le désir sexuel nous conduise à notre accomplissement et nous permette de retrouver notre moitié perdue. Au contraire, le désir sexuel mène à la

⁴⁰. Voir par exemple L. Pineau, *Les contes populaires du Poitou*, E. Leroux 1891, p. 169.

⁴¹. Voir R. M. Lacuve, *La littérature orale dans le département des Deux-Sèvres*, G. Clouzot, Niort, 1906, p. 122, *CPF*, t. II, p. 680 version 49, et I. Calvino, *Contes populaires italiens*, Denoël, 1980, t. I, p. 232.

procréation d'une troisième personne, il fait le jeu du devenir et de la mort. En revanche, si l'on prend cette histoire d'homme coupé en deux comme une métaphore, on peut y voir une vérité ; car l'accomplissement de l'être humain consiste effectivement dans le retour à une complétude qu'il a perdue. Aspirer à une vie divine, c'est se souvenir de son origine céleste. Ambition qui, loin de constituer un défi sacrilège punissable par Zeus, est conforme à la justice et vise le Vrai et le Bien en soi.

Pour Platon, le fonds de "pensée" imagée et narrative est encore très proche. Platon est sans doute le seul philosophe de la tradition occidentale qui, malgré son investissement massif dans le *logos*, la pensée conceptuelle, garde une familiarité naturelle avec le *muthos*. Toutefois, cette "pensée" narrative, sur un point fondamental il la trahit et même la renverse. Celle-ci en effet présente l'incomplétude humaine non seulement comme un mal mais aussi comme un bien. Les contes qui nous intéressent ici en témoignent - nous venons de voir que si Demi-coq fait son chemin dans la vie malgré son manque, il le fait aussi en vertu de ce manque, de sorte que son accomplissement ne consiste pas à ne faire qu'un avec sa moitié perdue mais qu'il reste la moitié de coq qu'il était au début de l'histoire. A partir de Platon au contraire le manque perd son caractère profondément ambigu : il devient un mal et rien qu'un mal, de sorte que l'accomplissement véritable doit combler le manque.

Nous allons maintenant achever notre voyage chez les mangeurs d'hommes en nous arrêtant dans l'île des Cyclopes. Ceux-ci sont proches parents des ogres ordinaires qui ont deux yeux plus ou moins rougeoyants. Rien d'étonnant, donc, à ce que, dans certaines versions du *Poucet*, l'ogre ait un oeil unique au milieu du front, oeil que le héros crève avant de s'enfuir comme le font Ulysse et ses compagnons.

Sous l'oeil du Cyclope

Pourquoi les Cyclopes n'ont-ils qu'un seul un oeil ? La réponse est simple, nous la connaissons déjà : parce qu'il n'y a pas place pour deux. La face du Cyclope est à l'image de son esprit : les autres, pour lui, ne comptent pas. C'est un ogre, il occupe toute la place. Comme Ulysse et ses compagnons l'apprennent à leurs dépens, les lois de l'hospitalité n'ont pour lui aucun sens. Plus encore que les histoires de loups et d'ogres que nous avons rencontrées jusqu'ici, les histoires de Cyclopes mettent en scène un monde encore proche du Chaos originel, un monde dans lequel les bases de la coexistence ne sont pas encore établies.

L'histoire d'Ulysse et Polyphème que l'on peut lire dans le chant IX de l'*Odyssée* est la première version écrite (VIII^e siècle avant J.-C.) d'un conte qui a circulé oralement dans toute l'Europe et l'Afrique du nord⁴². Au cours de son errance, Ulysse fait l'expérience de différents mondes non humains. Chacun d'eux, à sa manière, contraste avec la condition humaine qu'il retrouvera finalement à Ithaque en reprenant sa place parmi les siens⁴³. L'auteur (ou les auteurs) de l'*Odyssée*, en intégrant le conte de *Polyphème* dans l'intrigue générale, ont tiré profit des possibilités que cette histoire leur offrait pour évoquer l'âge d'or : les Cyclopes mènent une vie pastorale, sans labeur, sans organisation sociale ni travaux des champs. Mais cet âge d'or a son revers : les Cyclopes ne craignent pas les dieux, ils ne se soumettent pas à Zeus ni à la *dikè* (la justice), ils dévorent leurs proies comme des bêtes sauvages⁴⁴. Voici, en résumé, la version du conte de *Polyphème* que l'on trouve dans l'*Odyssée* :

Ulysse et ses compagnons abordent au pays des Cyclopes. Le lendemain, Ulysse et douze de ses compagnons pénètrent dans la caverne d'un Cyclope. Celui-ci étant absent, ils admirent à loisir son abondante réserve de laitages, ses nombreux agneaux et chevreaux, et mangent quelques fromages en attendant le maître des lieux. Vers le soir, le Cyclope Polyphème regagne son antre, y fait entrer son troupeau et en ferme l'ouverture avec une grosse pierre. Ulysse et ses compagnons sont saisis d'épouvante à la vue de sa taille gigantesque. Et encore plus terrifiés lorsque Polyphème, après avoir répondu à la demande d'hospitalité formulée par Ulysse en se déclarant sans foi ni loi, dévore deux de ses camarades. (Dans certaines versions orales, le Cyclope déclare à ses « hôtes » : « maintenant que, grâce à moi, vous vous êtes nourris, vous allez, en retour, me donner à manger »).

Le lendemain soir, après que Polyphème s'est livré à un nouveau repas cannibale, Ulysse lui offre du vin qu'il avait apporté avec lui et lui déclare qu'il se nomme Personne. Pour tout présent d'hospitalité, le Cyclope lui promet de ne le manger qu'en dernier. Après quoi, enivré, il sombre dans un profond sommeil. Ulysse, ayant presque embrasé la pointe d'un grand épieu d'olivier, l'enfonce avec l'aide de quatre de ses compagnons dans l'oeil unique du Cyclope et le fait tourner sur lui-même. Alertés par les cris que pousse Polyphème, d'autres Cyclopes accourent - quelqu'un cherche-t-il à le tuer? « Qui me tue, amis? Personne! » Entendant cette réponse, les Cyclopes s'éloignent.

⁴² Voir Gabriel Germain, *Genèse de l'Odyssée*, PUF, 1954. Germain mentionne notamment des versions recueillies au Maroc en pays berbère. Voir également Cl. Calame "La légende du Cyclope dans le folklore européen et extra-européen : un jeu de transformations narratives", *Le Récit en Grèce ancienne*, Belin, 2000. Pour des versions basques, voir J. Vinson, *Le folklore du pays basque*, Maisonneuve, Paris, 1883, p. 43-45, et M. Cerquand, *Légendes et récits du pays basque*, Pau, 1878, t. III, p. 5 et suivantes.

⁴³ Voir Pierre Vidal Naquet, « Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l'*Odyssée* », *Annales*, n° 5, 1970 (disponible sur internet).

⁴⁴ Dans *Recherches sur le dieu Pan* (Genève, Droz, 1979), Philippe Borgeaud a souligné les affinités de l'Arcadie avec une savagerie pré-humaine. Voir également Stella Georgoudi, « Pan et l'espace pastoral », *Dictionnaires des mythologies*, Flammarion, 1981, tome II, p. 228-232.

L'aveugle retire le rocher qui bouche l'ouverture de sa caverne et, les mains tendues, s'apprête à intercepter les hommes qui tenteraient de sortir avec les bêtes de son troupeau. Mais, à l'instigation d'Ulysse, ses compagnons se dissimulent sous des béliers et ainsi, s'échappent. Polyphème tâte l'échine de chaque bête, identifiant au passage le bélier qui porte Ulysse accroché sous sa toison, mais sans repérer celui-ci.

Les fugitifs prennent la mer après avoir embarqué bon nombre de moutons. Polyphème, hélé et moqué par Ulysse, tente d'atteindre le navire en lançant de gros blocs de rocher. Le navire, après avoir été ramené vers la côte par les remous que leur chute provoque, parvient à gagner le large.

On retrouve le conte de *Polyphème* dans le troisième voyage de Sindbad le marin. À une variante près : Sindbad (qui reprend le rôle d'Ulysse) et ses compagnons crèvent l'œil du Cyclope à l'aide de plusieurs broches à rôtir (celui-ci s'en est déjà servi pour embrocher ses victimes !). Les versions orales ont elles aussi une prédilection pour les broches chauffées au rouge.

On retrouve l'épisode du faux nom dans une cinquantaine de versions. Mais ce nom est généralement *Moi-même* plutôt que *Personne*.

Enfin, de très nombreuses versions orales, ainsi que celle figurant dans le *Dolopathos* (recueil de contes écrit au XIIe siècle par un moine lorrain) présentent un épisode qu'on ne trouve ni dans *L'Odyssée* ni dans *Les mille et une nuits* :

Après que le héros s'est échappé sous un bélier ou une peau de mouton, l'ogre aveuglé le poursuit et lui lance un anneau en criant : « Tiens, prends cette bague afin que tu puisses raconter avec preuves tes prouesses » ou « Prends cet anneau pour pouvoir, à ton retour, raconter quelle merveille tu as faite ». Le héros ramasse l'anneau, mais à peine l'a-t-il mis à son doigt que la bague annonce : « Je suis ici! Je suis ici! », ce qui permet à l'ogre de s'orienter vers sa proie. Bientôt, le héros, épuisé, va être rattrapé. Il s'efforce de retirer l'anneau : impossible. Il se mord alors le doigt, le sectionne et le jette avec l'anneau dans une rivière au bord de laquelle il est arrivé. Se fiant à la voix, l'ogre se noie tandis que le héros franchit le cours d'eau grâce à un pont. Dans des versions serbes et russes, on trouve une houlette ou une hache à la place de l'anneau, mais pour s'en débarrasser, le héros n'en doit pas moins se couper le doigt ou le poignet.

Quelle est la logique qui sous-tend cette histoire ? Commençons par l'épisode du faux nom. En donnant un pronom personnel pour son nom, le héros tend un piège au Cyclope. Son œil unique et son cannibalisme nous ont déjà avertis que le Cyclope ne connaît que lui-même et qu'il est donc incapable de se mettre à la place de l'autre. Cet épisode nous le confirme. Pour manier le langage de manière à se faire comprendre - notamment lorsqu'on utilise des pronoms personnels -, il faut avoir assimilé la réversibilité des points de vue : se représenter comment le destinataire entend ce qu'on lui dit. En

répondant « Personne » ou « Moi-même » à la question que lui posent ses congénères, le Cyclope montre bien qu'il en est incapable. On ferait donc un contresens en voyant dans le pseudonyme d'Ulysse un trait faisant de lui un précurseur de personnages romantiques tels que le capitaine Nemo.

Considérons maintenant la scène où l'on voit le héros et ses compagnons s'échapper en se dissimulant chacun sous un bélier. Nous en avons déjà rencontré un équivalent : l'ogre tâtant les corps du Poucet et de ses frères et croyant avoir affaire à ses filles. Dans les deux cas, grâce à la ruse des héros, l'ogre et le Cyclope prennent un corps pour un autre. Un jeu de cache-cache qui n'est pas un jeu puisque l'issue est affaire de vie ou de mort. L'histoire du Cyclope joue à fond sur cet enjeu vital : l'oeil du géant inspectant ses victimes terrifiées pour en choisir une et lui fracasser le crâne, puis ses mains palpant la toison de ses bêtes sous lesquelles se cachent les fuyards, et enfin cette bague magique qui fait corps avec sa proie et lui permet de la situer dans l'espace ! L'anneau révélateur remplit la même fonction que, dans un film d'action, le mouchard, cet émetteur qui, collé sous le châssis d'une voiture à l'insu du conducteur, permet de la localiser.

Pour se sortir indemne de cette effrayante partie de cache-cache, la ruse ne suffit plus, il faut payer le prix fort : sacrifier un morceau de son corps. Mutilation paradoxale puisque c'est grâce à elle que le héros maintient son intégrité⁴⁵. Le motif du doigt coupé joue ici le rôle inverse de celui que lui attribue un conte où l'on voit une jeune fille profaner une tombe et sectionner le doigt du mort afin de s'emparer de sa bague d'or. La jeune fille est alors poursuivie par une voix d'outre-tombe qui lui réclame son dû. Dans l'histoire du Cyclope, il faut se couper le doigt pour échapper à la mort et rétablir la limite permettant qu'il y ait place pour deux, limite dont dépend l'intégrité de soi. Dans ce conte au contraire, il ne fallait pas couper le doigt du mort puisque le faire, c'est transgresser la limite qui sépare les vivants des morts. D'où l'inévitable sanction : le mort menace de saisir le vif. Dans les contes comme dans la *Théogonie* d'Hésiode, pour échapper au Chaos (autant dire au néant), pour que chacun puisse exister, il faut que la coexistence soit rendue possible, il faut qu'il y ait place pour plusieurs. La frontière qui sépare les vivants des morts fait partie de cet ordre fondateur.

Si l'histoire du Cyclope s'est dite et répétée au cours de plusieurs milliers d'années, c'est qu'elle fait écho à un enjeu ontologique vécu par tous les jeunes enfants. J'ai déjà souligné à propos du *Poucet*

⁴⁵ Nous rencontrerons plus loin, (au chapitre 7, dans le § intitulé « Sacrifier un morceau de son corps ») un motif analogue : pour s'échapper du monde souterrain et regagner celui des vivants, le héros s'accroche à un grand oiseau ; et pour que celui-ci ait les forces suffisantes, le héros se voit contraint de lui donner à manger un morceau de sa fesse.

comment le conte ravivait une expérience vécue lorsque nous étions bébés, celle du versant menaçant que comporte le contact physique avec l'adulte, si désirable que soit par ailleurs ce contact. Le nouveau-né n'est pas une personne par lui-même, il le devient en recevant son existence subjective des personnes qui prennent soin de lui. Ainsi est-il en attente de son être dans le regard que sa mère porte sur lui. En se tournant vers ce petit corps qui est à sa merci, en le palpant, en le manipulant, lui donnera-t-elle lieu d'être à part entière ? Lui donnera-t-elle la garantie que sa petite personne est absolument distincte de la sienne ? Ou bien fera-t-elle de ce nouveau-né sans défense un appendice d'elle-même ? Sera-t-il en proie au cauchemar de ne plus faire qu'un avec elle, de disparaître en elle ?

Dans les premiers temps, la limite qui empêche que la petite personne soit envahie par la grande, la limite fondatrice qui lui garantit son lieu d'être n'est pas encore ferme et assurée. Il n'est pas certain qu'elle apparaisse à l'enfant comme une réalité tierce à laquelle ni lui ni sa mère ne peuvent rien. Il en acquiert progressivement l'assurance.

Étant donné ce travail qui se fait chez les enfants, pour ainsi dire à leur insu, on comprend qu'ils se passionnent pour des histoires comme celle d'Ulysse et de Polyphème. On comprend aussi pourquoi ils aiment tant jouer à cache-cache : ils mettent en scène et ils répètent dans le cadre ritualisé d'un semblant l'enjeu ontologique qu'ils ont vécu pour de bon dans les premiers mois de leur vie. Ils rejouent l'approche de la destruction et la jouissance d'y échapper. Ils réactivent ainsi ce qui les garantit contre leur propre anéantissement, ils renforcent l'assurance qu'ils ont acquise.

Examinons maintenant, pour finir, la scène au cours de laquelle le héros et ses compagnons crevent l'oeil unique du Cyclope. Cet acte sanglant, rendu possible par la ruse du héros, restaure provisoirement un espace dans lequel il est possible d'être à plusieurs. Il s'agit aussi, pour Sindbad, d'embrocher l'embrocheur - manière de retourner à l'envoyeur une violence qui, comme on va le voir, va bien au-delà de l'intensité propre au rapport sexuel. Ulysse, lui, utilise en guise d'épieu la massue de Polyphème. Voyons comment Homère décrit la scène :

Quand l'épieu d'olivier fut sur le point de s'enflammer, (tout vert qu'il fût, il répandait une lueur terrible), je le tirai du feu et courus l'apporter ; mes gens se tenaient près de moi ; le ciel décuplait notre audace. Soulevant le pieu d'olivier à la pointe acérée, ils l'enfoncèrent dans son oeil ; moi je pesais d'en haut et je tournais. Quand on perce une poutre de navire à la tarière, en bas les aides tirent la courroie par les deux bouts, et le foret ne cesse de tourner : ainsi, tenant dans l'oeil le pieu affûté à la flamme, nous tournions et le sang coulait autour du bois brûlant. Partout, sur la paupière et le sourcil, grillait l'ardeur de la prunelle en feu, et ses racines grésillaient.

Comme lorsque le forgeron plonge une grande hache ou un merlin dans l'eau froide afin de le tremper ; le fer crie et gémit et c'est de là que vient sa force : ainsi son oeil sifflait autour de ce pieu d'olivier. Il poussa d'affreux hurlements ; la roche en retentit ; mais nous, pris de frayeur, nous nous étions déjà sauvés.⁴⁶

Le pieu durci au feu et presque enflammé, la tarière que l'on fait tourner sur elle-même à l'aide d'une courroie et qui fait fumer le bois que l'on perce, le fer rouge plongé dans l'eau : Homère emprunte ses images au domaine de la technique, mais c'est pour décrire la violence infligée à la chair du géant. L'image de la tarière évoquait aux anciens lecteurs de *Odyssée* celle du foret à feu, dispositif tout à fait semblable à celui que décrit Homère et dont l'usage était associé, de manière quasi universelle, au rapport sexuel⁴⁷. Des images d'un violent dégagement d'énergie se mêlent donc à celle d'une copulation monstrueuse et hyperbolique - qu'évoque également, dans l'histoire de Sindbad, l'oeil embroché⁴⁸.

Pour celui qui est confronté à une puissance de démesure, il n'y a que deux stratégies : soit la neutraliser et la tenir à distance, soit la ramener à la mesure et l'intégrer à l'humanité. Puisque, comme on vient de le voir, il est impossible d'amadouer le Cyclope et de l'humaniser, il faut le vaincre par ruse et répondre à la violence par la violence. Mais d'autres contes mettent en scène la stratégie inverse. C'est alors en parvenant à humaniser le monstre, à lui ôter ce qu'il a d'excessif et de destructeur que le héros manifeste sa valeur. Il parvient à transformer son adversaire en quelqu'un qui, au lieu de le dévorer, se contentera de faire l'amour avec lui.

Voici un conte qui a été recueilli au Canada chez les indiens Tchukchi, au début du XXe siècle⁴⁹. Alors que dans nombre de versions du *Cyclope*, le héros prétend soigner l'oeil du monstre pour mieux le lui crever, dans l'histoire qu'on va lire, le héros, au contraire, remédie effectivement au mal dont souffre le - ou plutôt la - Cyclope. Nous avons vu plus haut, avec l'histoire de l'ogre qui envie l'embonpoint des boeufs, comment la castration infligée à un ogre pouvait, en le mutilant pour de bon, sanctionner sa méconnaissance

⁴⁶. *L'Odyssée*, traduction F. Mugler, chant VIII, vers 378-395, Actes Sud, 1995.

⁴⁷. Voir J. G. Frazer, *Mythes sur l'origine du feu*, Paris, 1931, G. Dumézil, *Le festin d'immortalité*, Paris, 1924, et G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, 1968, en particulier le chapitre IV, "Le feu sexualisé".

⁴⁸. Sur l'usage du verbe *embrocher* comme hyperbole, voir par exemple l'histoire de *La femme mal embrochée* dans J. J. Darmon, *Le colportage de librairie en France sous le second empire*, Plon, 1972, p. 150. Il serait inexact de dire qu'embrocher signifie copuler : il n'y a pas seulement analogie entre les deux actes puisque le premier offre *en plus* une violence que ne comporte pas le second. Je rejoins ici la remarque critique de Dan Sperber à propos du pistolet "symbole" de la verge dans *Le symbolisme en général*, Hermann, 1974, pp. 57-58.

⁴⁹. Voir R. Gessain, "Vagina dentata dans la clinique et dans la mythologie", *La Psychanalyse*, n° 3, 1957, pp. 278-279.

de la différence des sexes. On voit ici comment une sorte de castration infligée à une ogresse peut au contraire, en lui ôtant ce qu'elle a en trop, lui donner son intégrité de femme, en faire un être sexué et humanisé.

Un homme part chasser le renne sauvage. Le soir tombe, et le voici trop éloigné de chez lui pour pouvoir y retourner. Après avoir vainement cherché où passer la nuit, le chasseur aperçoit les traces d'un traîneau. En les suivant, il parvient à une hutte. Il y est reçu par une femme étrange dotée d'un oeil unique au milieu du front.

La femme, cependant, se montre accueillante. Et même, elle manifeste le désir de se marier avec le chasseur. Le visage de son hôtesse ne lui plaît guère. Cependant, il apprécie son corps potelé et sa poitrine généreuse. Après le repas, la femme cyclope lui demande de coucher avec elle. Le chasseur se montre peu enthousiaste, d'autant plus qu'il lui semble entendre, provenant de l'entrejambe de son aimable hôtesse, des grincements qui lui font penser aux dents d'un chien. Il propose donc d'attendre le lendemain matin. Une fois la femme endormie, une rapide inspection lui révèle que celle-ci a le sexe semblable à la gueule d'un loup. S'étant glissé dehors, l'homme se munit de deux pierres oblongues, puis se recouche.

Au matin, la femme cyclope réveille le chasseur: « Fais-moi femme! » lui demande-t-elle. La première pierre, utilisée en lieu et place de son organe viril, brise les dents. La seconde arrache les gencives. Le vagin de sa partenaire est maintenant celui d'une femme : l'homme fait alors l'amour avec son hôtesse pour de bon. Puis, comme elle le souhaitait, il la ramène chez lui.

Une autre histoire, recueillie auprès des indiens Belle Coole, comporte un épisode analogue : ayant pénétré dans une maison dont la porte se referme comme un mâchoire, le héros y découvre une belle jeune fille. Mais celle-ci l'avertit qu'elle a le vagin denté : tout homme qui a des rapports avec elle en meurt. Ici aussi, l'utilisation préalable de pierres à la place du pénis ramène le sexe de la jeune fille à la normale, après quoi le héros l'épouse⁵⁰. On n'est pas loin de l'os qu'Hänsel donne à tâter à l'ogresse à la place de son propre doigt (avec cette différence que la ruse de Hänsel ne vise pas à humaniser l'ogresse).

On pourrait citer bien d'autres contes européens où, après que plusieurs prétendants se sont présentés devant une princesse sans

⁵⁰. R. Gessain, article cité, pp. 290-292. Il s'agit d'un type de récits très répandu chez les Indiens de Colombie britannique, mais on trouve des motifs analogues chez d'autres Indiens d'Amérique du nord (voir Cl. Lévi-Strauss, *L'homme nu*, Plon, 1971, pp. 291 et 505) et des récits expliquant comment la démesure de l'un et l'autre sexe a dû être tempérée (Cl. Lévi-Strauss, *Du miel aux cendres*, 1967, p. 172, *L'origine des manières de table*, 1968, pp. 136-137).

J. Lacan utilise, à propos du désir maternel, une image analogue quoique un peu plus théorisée : "Un grand crocodile dans la bouche duquel vous êtes. On ne sait pas ce qui peut lui prendre, tout d'un coup, de refermer son clapet. Il y a un os, un rouleau bien dur, en pierre. Ça retient, ça coince, c'est ce qu'on appelle le "phallus" (*L'envers de la psychanalyse*, 11 mars 1970).

qu'aucun réussisse à s'imposer, le héros y parvient et tempère sa démesure grâce à son comportement proprement désarmant. Dans *La princesse dans le suaire*, par exemple, on voit un garçon courageux sortir indemne d'une terrifiante partie de cache-cache avec une princesse cannibale, la désenchanter (la réintégrer au sein de l'humanité), et finalement l'épouser. En Afrique du nord, *Mqidech* (l'équivalent de Poucet) apprivoise la fille de l'ogresse qui, ainsi, devient femme et l'épouse⁵¹.

L'aller sans retour, la justice et la Mort

En Europe, on ne trouve guère de contes sur l'origine de la mort. Le seul récit autorisé est celui du péché originel. Un récit sur lequel le clergé a exercé un monopole que les conteurs, semble-t-il, n'ont pas cherché à leur disputer. Il en va tout autrement en Afrique où l'origine de la mort fait l'objet de nombreux récits. Dans certaines versions africaines du *Poucet*, l'ogre se nomme *la Mort*. Réciproquement, des récits sur l'origine de la mort personnifient celle-ci et la présentent comme un ogre. Nous allons faire un détour par quelques unes de ces histoires africaines, puis revenir à un conte européen qui, lui aussi, met en scène la Mort. L'ensemble de ces récits va nous permettre de mieux comprendre comment le domaine de l'échange s'articule à celui de l'aller sans retour - point qui, on va le voir, présente un intérêt philosophique considérable.

Voici quatre récits africains sur l'origine de la mort :

En un temps où la Mort n'était encore jamais sortie de la forêt, un chasseur l'y rencontra. La Mort le traita bien et lui donna quelques morceaux de viande lorsqu'il retourna au village. Mais un jour la Mort vint au village réclamer le remboursement de ce qui lui était dû et prit un enfant du chasseur.

A une époque où personne ne mourait, une femme qui ne trouvait pas d'époux pour sa fille l'emmena chez la Mort. "Gendre, voici ta femme", lui dit-elle. Mais la Mort ne répondit pas. La femme lui prit de la viande et s'en retourna avec sa fille. Après que la même scène se fut produite plusieurs fois, la Mort suivit les femmes jusqu'au village, où elle se jeta sur sa fiancée qui tomba morte.

Alors que la famine sévit, le héros Araignée tombe par hasard, en forêt, sur l'endroit où vit la Mort. Il lui promet sa fille en mariage et reçoit de la viande en échange. Mais la Mort traite sa fille comme du gibier : un jour où Araignée est venu rendre visite à son gendre, il reconnaît, au milieu de la

⁵¹. Voir D. Paulme, *La mère dévorante*, pp. 135-136. Voir également C. Lacoste-Dujardin, *Le conte kabyle*, p. 102.

viande qu'il s'apprête à manger, la main de sa fille. Il tente de tuer la Mort, mais ses efforts demeurent vains.

Le démiurge Alatanga enlève la fille de la Mort et ne lui paie pas de dot. La Mort lui déclare : "Tu as pris mon enfant, tu dois me donner l'un des tiens". Depuis, les humains doivent mourir.⁵²

Toujours le même malentendu : un être humain contracte une dette sans comprendre de quel prix il devra la payer. Il conçoit celle-ci dans le cadre de l'échange - les biens échangés sont consommés, ceux qui les échangent demeurent - et s'aperçoit trop tard que c'est avec des personnes et non des biens que sa dette se règle.

Ces récits font penser à l'épisode dans lequel le Chaperon rouge reçoit du loup une viande dont elle ne comprend ni la nature ni qu'elle devra la payer avec sa propre chair . Ou à ces versions marocaines de l'histoire du Cyclope dans lesquelles le monstre, offrant un repas à ses hôtes affamés, leur déclare : "Je vous donnerai de la viande, vous m'en donnerez d'autre"⁵³. C'est là une veine que développent bien des histoires africaines de sorcellerie. Mais aussi, d'une toute autre manière, la tragédie grecque, en soulignant l'aveuglement avec lequel l'être humain s'engage sur la voie fatale de la démesure.

Cependant, puisque ces récits se rapportent explicitement à l'origine de la mort, ils ne constituent pas seulement des histoires d'ogres, c'est-à-dire des histoires qui soulignent l'attrait exercé sur le désir humain par des formes d'accomplissement inhumaines dans lesquelles l'illimitation fait effraction et détruit la coexistence ; à ce processus de destruction psychique ils associent celui qui mène à la destruction physique. Les trois derniers récits montrent comment le mariage, bien qu'il participe de l'échange, engage sur la voie d'un aller sans retour. Ce qui recoupe un point déjà mis en évidence à propos du *Chaperon rouge* : le fait que ce conte situe la sexualité à mi-chemin entre l'échange de biens et l'irréversibilité d'une prédation.

Jusqu'ici, rien de bien difficile à comprendre : sous le regard des parents, là où est le corps du bébé, là est appelée à être sa personne ; de même, devant la Mort, le corps succombe et la personne avec lui. Le contact entre l'adulte et le bébé donne la vie psychique à celui-ci mais, s'il n'y a pas place pour deux, l'anéantit ; de même, le processus qui tient en vie le corps humain a son revers puisqu'il implique la reproduction et que dans celle-ci chaque corps individuel nourrit à son tour le processus qui donne vie à sa descendance et y est

⁵². Pour les deux premiers récits, voir D. Paulme, *La mère dévorante*, pp. 122-123 et 126-127. Pour le troisième, H. Abrahamson, *The origin of death*, Uppsala, 1951, p. 84 ; récit identique dans G. Calame-Griaule, "Une affaire de famille", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 6, 1972, p. 179. Quatrième récit dans *The origin of Life and Death. African Creation Myths*, edited by U. Beier, Heinemann, Londres, Nairobi, s. d.

⁵³. Voir G. Germain, *Genèse de l'Odyssée*, PUF, 1954, pp. 58 et suiv.

finalement sacrifié. La Mort personnifiée illustre donc ce moment de renversement où le corps paie sa dette à la vie, où la vie individuelle s'efface devant la vie de l'espèce.

Ce qui est plus difficile à comprendre, c'est le rôle que joue la Mort dans le conte que nous allons maintenant aborder. Car tout en marquant, comme dans les récits africains que j'ai cités, la limite de l'échange au-delà de laquelle il n'y a plus de retour, le conte ne présente pas cette entrée dans l'irréversible comme une prédation, mais au contraire comme une garantie contre celle-ci. Faut-il en conclure que les contes se contredisent? Auquel cas nous devrions revenir sur ce qui, depuis le début de ce livre, n'a cessé de nous apparaître : l'étonnante cohérence de pensée dont les contes témoignent en se répondant les uns aux autres. Ou ne dois-je pas plutôt penser qu'il y a cohérence, mais que je ne parviens pas encore à la ressaisir?

Le conte dont il s'agit a généralement pour titre *La mort parrain*. Il est répandu dans toute l'Europe. En voici l'intrigue type (dont la version de Grimm donne un bon exemple) :

Un pauvre homme vient d'avoir un treizième enfant. Comme il n'a pas les moyens de l'élever, il se met en quête d'un parrain qui puisse véritablement l'aider. Il rencontre d'abord le Bon Dieu. Celui-ci se propose de parrainer l'enfant, mais le père refuse : "Tu donnes aux riches mais tu laisses les pauvres mourir de faim, tu n'es pas le juste que je cherche". Il continue son chemin et rencontre le diable. Le diable aussi serait d'accord pour être le parrain, mais le père refuse : "Non, tu trompes les gens, tu les tentes, ça ne me va pas". Il poursuit sa route et rencontre la Mort. "Moi, lui dit la Mort, je traite tout le monde de la même manière, je ne fais pas de différence". Le pauvre homme en convient : "C'est vrai, lui répond-il, tu es juste, tu peux donc être le parrain que je cherche pour mon fils".

Le filleul étant devenu un jeune homme, la Mort fait de lui un médecin. "Lorsque tu seras appelé en consultation auprès d'un malade, lui dit la Mort, alors que je reste invisible aux autres, toi, tu me verras. Si tu m'aperçois à la tête du lit, c'est que le malade va s'en sortir. Mais si tu me vois au pied du lit, n'insiste pas, le malade va mourir".

Le jeune homme devient ainsi un médecin réputé. Un jour, appelé auprès du roi et voyant la Mort à ses pieds, il décide, pour une fois, de ruser avec elle ; il retourne vivement le malade de sorte que sa tête et non plus ses pieds soient près de la Mort. Celle-ci pardonne, mais le met en garde. La princesse tombe malade à son tour. Le médecin, séduit par sa beauté, néglige l'avertissement et renouvelle sa ruse.

La princesse guérit. Mais voici que la Mort se présente chez le jeune médecin. Lui prenant le poignet dans sa main osseuse, elle l'entraîne avec elle jusque dans une immense salle souterraine où le jeune homme aperçoit des milliers de petites flammes. A tout moment certaines s'éteignent et d'autres s'allument. Chaque bougie, lui dit la Mort, représente une vie humaine. - Montre-moi la mienne", demande le jeune homme. La Mort lui montre du doigt une flamme qui va s'éteindre. "Non, supplie le jeune homme, cette bougie, là, qui est encore grande, mets-la à la place de la

mienne". Mais la Mort rétorque : "Si j'agissais ainsi, je ne serais pas le juste que ton père cherchait". Et le jeune médecin s'effondre aux pieds de la Mort.

Nous retrouvons ici une fois de plus la sexualité au point où se croisent l'échange et le sans retour, à la frontière où le réversible et le substituable (le corps pivote et la tête vient à la place des pieds) touche à l'irréversible (le passage de vie à trépas) et à l'insubstituable (aucune bougie ne peut être mise à la place d'une autre). Opposition que vient souligner l'acharnement thérapeutique avec lequel le médecin s'efforce de rendre réversible un processus irréversible.

Mais ce qui est nouveau, c'est cet autre visage de la Mort que nous fait découvrir le conte : la Mort comme garante d'un registre d'Etat civil universel. Dans ce rôle, la Mort n'a rien d'un ogre : elle sait qui est qui et veille à ce que chacun reste qui il est. C'est au contraire le jeune homme qui, alors, exprime un désir qui le rapproche de l'ogre ou du vampire - celui-ci surtout qui allonge sa vie en suçant celle des autres. Une bougie à la place d'une autre, c'est une vie humaine sacrifiée à une autre, donc une transgression de l'ordre qui instaure la coexistence. Si l'ogre est, par définition, le transgresseur de cet ordre, le personnage de la Mort en est ici le gardien.

Comment expliquer que le conte attribue ce rôle à la Faucheuse? J'ai mis longtemps à le comprendre. La solution m'est apparue lorsque je me suis avisé qu'il ne fallait pas distinguer seulement entre un domaine de l'échange et un domaine où la réversibilité n'a pas cours, mais qu'il fallait également, à l'intérieur de ce dernier, distinguer entre deux formes d'irréversibilité. L'ogre et la Mort ont quelque chose de commun : tous deux se situent au-delà de l'échange. Mais l'au delà de l'échange qu'illustre l'ogre et celui sur lequel règne ici la Mort ne sont pas de même nature. Avec le premier s'effondrent les limites fondatrices de la coexistence et de l'humanité. Le second, au contraire, constitue le sol où s'enracine toute coexistence.

Dans les contes d'ogre, on sort du cercle humain des échanges pour s'aventurer dans un univers de sauvagerie et de prédation. On sort du domaine qui est humanisé par un ordre symbolique et par des systèmes de médiation entre les êtres pour entrer dans le domaine de l'illimité où, par conséquent, tout contact entre deux êtres donne lieu à la destruction de l'un d'eux. Si le conte de la *Mort parrain* nous fait quitter la zone de l'échange, c'est au contraire pour nous montrer que celle-ci, paradoxalement, repose sur le socle de l'insubstituable et de l'irréversible. Car pour que deux personnes puissent échanger, il faut que la stabilité de leur être soit garantie, il faut qu'elles conservent leur "mêmeté" à travers les échanges. La réversibilité, la substituabilité, l'équivalence des dons ou des prestations qui circulent entre différentes personnes présupposent le caractère insubstituable des personnes elles-mêmes. Les mots et les nombres permettent de

comparer les choses, de penser leur équivalence, de concevoir les opérations par lesquelles une chose peut venir à la place d'une autre. Mais à elle seule, cette fonction ne suffirait pas à nous faire sortir du chaos ; il faut aussi, il faut d'abord que les mots et les nombres remplissent une fonction complémentaire, celle d'identifier les choses et les êtres en tant qu'ils sont uniques (noms de lieux, noms de personnes, calendrier, immatriculations, livres de comptes, dates de naissance ou de décès, etc.).

Or l'insubstituabilité des personnes - le fait qu'à chacune est attribué un lieu d'être et une identification permanente - implique à son tour le fait que chacune est attachée à un corps et à un seul, borné par la naissance et la mort. De sorte que l'ordre de la coexistence se trouve nécessairement enchâssé dans la succession des générations et la transmission de la vie (vie biologique et vie psychique) en un aller sans retour. Comme le dit la Mort dans la version de Grimm : "Il faut qu'une flamme s'éteigne pour qu'une autre s'allume". L'espace dans lequel il y a réversibilité et échange, espace social où les personnes sont coexistantes, cet ordre se trouve enchâssé dans un ordre plus vaste, celui de l'aller sans retour qui est propre à la succession des générations. Des parents, cette succession exige qu'ils fassent à leurs enfants un don sans retour. Des enfants, elle exige que, progressivement, ils cessent de se retourner vers leurs parents. Aux uns et aux autres, elle demande d'accepter l'irréversible de la vieillesse et de la mort.

La conscience de soi, qui est permanent retour de soi à soi, est l'ennemi naturel de toute altérité et altération. La conscience de soi est spontanément incestueuse. Et pourtant, ce qui l'assure de son identité (cet ordre souvent appelé par les anthropologues "ordre symbolique") résulte d'un compromis avec altérité et altération : pour que s'établisse le "moi c'est moi et toi c'est toi", il faut qu'une sorte de cadastre invisible attribue à chacun son lieu d'être, ce qui implique des frontières entre contemporains, bien sûr, mais aussi entre générations. C'est pourquoi la Mort, tout en conservant le rôle destructeur qui la rapproche de l'ogre, peut être en même temps présentée comme garante du cadastre qui fonde l'identité de chaque être humain, la distinction des lieux d'être ainsi que leur caractère insubstituable. La mère, par exemple, dont le désir d'enfant serait en fait un désir de retrouver, en position inversée, la relation primordiale qui l'unissait à sa propre mère, se conduirait à l'égard de cet enfant en ogresse. Elle représenterait donc pour lui une puissance de mort. Mais cela précisément parce qu'elle-même n'aurait pas intériorisé le rapport à la mort et au non retour qui fonde l'ordre de la transmission et de la coexistence⁵⁴.

⁵⁴. Voir Piera Aulagnier, *La violence de l'interprétation*, PUF, 1986, pp. 233 et 246.

Pour le croyant, c'est Dieu qui règne sur cet état civil universel et non pas la Mort. Mais cela n'empêche pas notre conte de commencer par renvoyer dos à dos le Bon Dieu et le diable⁵⁵. Trait remarquable car il est rare que les contes contestent ouvertement le christianisme. Ou bien ils se tiennent à distance des questions religieuses, ou bien, lorsqu'ils mettent en scène un personnage emprunté au christianisme (Saint Pierre, Judas, le pape), ils respectent, au moins en apparence, l'ordre clérical. Cela rend donc d'autant plus intéressante la question de savoir pourquoi, dans *La Mort-parrain*, la justice divine se trouve écartée. La réponse est simple : la justice divine n'est pas de ce monde. C'est dans l'autre monde qu'elle récompense les bons et punit les méchants. Or, le conte, lui, s'intéresse à un ordre qui règne sur cette terre, celui qui assure la distinction des individus et des générations.

Mais cette réponse conduit à une seconde question, plus difficile : pourquoi le conte utilise-t-il, à propos de cet ordre, le terme de *justice* ou de *juste*?

Nous associons habituellement l'idée de justice à l'image d'une balance. Il existe en Droit romain un adage qui en résume l'esprit : *Suum cuique tribuere, attribuer à chacun son bien*. Cet adage s'accorde bien avec l'image de la balance : il évoque un partage, une répartition des biens entre des personnes. Mais les images que nous trouvons dans notre conte ne portent pas sur une répartition de biens. Il n'y est pas question de l'avoir, mais de l'être. Il s'agit d'un ordre plus fondamental que celui qui garantit à chacun la propriété de ses biens : un ordre qui porte sur l'existence même des personnes, un ordre qui attribue à chacun son lieu d'être.

On voit se développer au XVIIe et XVIIIe siècles en Europe une forme de réflexion juridique dont les racines sont à chercher davantage dans la théologie franciscaine de la fin du moyen-âge que dans le Droit romain. Il s'agit de ce qu'on appelle le *Droit naturel*, et plus spécifiquement le *Droit subjectif*. L'objet de ces théories a-t-il quelque chose à voir avec cette "justice" fondamentale que met en scène *La Mort-parrain*? On pourrait le croire. En effet, les théories du Droit naturel ne partent pas, comme le droit romain, d'un ensemble de personnes vivant en société entre lesquelles il s'agit d'opérer une répartition de biens ; elles s'intéressent à un droit originel consubstantiel à la personne humaine, un droit qui découlerait par nature de l'existence même de chaque personne. Le Droit subjectif a un arrière-plan théologique, il se fonde sur l'idée que Dieu a créé l'homme à son image et que par conséquent, de même que Dieu jouit d'un *dominium*, c'est-à-dire d'un pouvoir et d'une propriété sur le monde, l'homme jouit également d'un *dominium* naturel sur son corps

⁵⁵. Une version particulièrement anticléricale dans Luzel, *Contes inédits, carnets de collectage*, textes rassemblés et présentés par Françoise Morvan, Presses Universitaires de Rennes, Terre de Brume, Rennes, 1996, pp.427-436.

et sur ce que le travail de son corps lui procure. L'accent est donc placé sur un *droit à* inconditionnel et non pas sur des droits corrélatifs à des devoirs. L'idée d'une *indépendance naturelle* de chaque être humain par rapport aux autres est ainsi placée au premier plan. Les théories du Droit naturel ont contribué à fonder la notion moderne d'individu (ce sont elles, notamment, qui sous-tendent la Déclaration d'indépendance des Etats-Unis et la Déclaration des droits de l'homme de 1789). L'idée de partage et de répartition, l'idée d'un sol commun dont le cadastre définit ce qui doit être attribué à chacun, cette idée fondamentale du Droit romain passe à l'arrière-plan.

En somme, l'idée de justice que l'on voit illustrée dans le conte de la *Mort-parrain* ne correspond ni à la devise d' « attribuer à chacun son bien », ni aux théories du Droit naturel. Ce qui la distingue de ces dernières, c'est que dans le conte, la place, le lieu d'être qui garantit le caractère indissociable du lien entre chaque personne et son corps, cette place n'existe pas *indépendamment* de celle des autres personnes. Cette sorte d'état civil universel sur lequel règne la Mort n'est pas seulement la source d'un droit à exister pour chacun, il établit également entre chaque place une frontière qui ne saurait être transgressée, il empêche que quiconque accroisse son lot de vie aux dépens d'un autre. Et c'est bien pourquoi le *droit* d'exister de chacun y apparaît à la fois garanti et limité par une *justice* fondamentale. Les personnages de *La Mort-parrain* ne sont pas des individus qui existent par eux-mêmes, ils ne correspondent pas du tout au modèle que nous propose Robinson Crusoé. La notion de justice que ce conte illustre (mais que, bien sûr, il ne théorise pas) est différente de celle auxquels les savoirs juridiques ou philosophiques nous ont habitués. Elle est intéressante dans la mesure où elle rappelle - comme le font aussi les contes d'ogre mais d'une autre manière - que chacun existe dans un contact avec d'autres et qu'il faut, par conséquent qu'il y ait une limite garantissant que moi c'est moi et toi, c'est toi. Même le *dominium* naturel de chacun - l'intégrité de son corps propre, l'autonomie de sa vie psychique - est délimité par un mur mitoyen. Ces contes ne nous renvoient pas l'image de nous-mêmes à laquelle nous sommes habitués, celle d'un être qui, d'abord, existe en sa liberté et que des règles sociales viennent ensuite restreindre. Ils nous montrent un être fondamentalement exposé à l'anéantissement mais qui, grâce aux limites et aux médiations qui interviennent en tiers entre lui et les autres, accède à l'existence.

4

La chambre interdite

"Jamais je n'aurais connu la convoitise si la Loi
ne m'avait dit : Tu ne convoiteras pas."
Paul, *Épître aux Romains*.

"Nous saurons que ce monde ... n'a point de bornes
pour ce que, quelque part où nous veuillons en feindre,
nous pouvons encore imaginer au-delà des espaces
indéfiniment étendus."
Descartes, *Principes de philosophie*

La part maudite

Un homme promet sa fille à un riche prétendant, bien que celui-ci suscite chez sa fille une secrète horreur. Le fiancé insiste pour que la jeune fille vienne lui rendre visite, et comme il habite au coeur de la forêt, il laisse tomber des cendres sur le chemin pour la conduire jusque chez lui. Le jeune fille se met en route, non sans réticences, après avoir rempli ses poches de pois et de lentilles qu'elle sème en chemin.

Une fois arrivée, elle ne trouve personne, mais entend la voix d'un oiseau :
"Chez les brigands tu es entrée!
Va-t-en, va-t-en, la fiancée."

La jeune fille, cependant, reste et descend à la cave où elle rencontre une vieille. Celle-ci l'avertit que la maison est habitée par des mangeurs de chair humaine et la cache derrière un tonneau. Les brigands rentrent traînant une jeune fille. Ils la forcent à boire, lui arrachent ses vêtements et la coupent en morceaux. L'un d'eux, avisant une bague au doigt de la victime et ne parvenant pas à la lui enlever, tranche le doigt d'un furieux coup de hache. Le doigt saute à travers la pièce et retombe derrière le tonneau, sur les genoux de la jeune fille! Le bandit cherche le doigt à la lueur d'une chandelle mais ne le trouve pas.

Les brigands festoient, puis s'endorment lourdement. La jeune fille s'enfuit en compagnie de la vieille ; le vent a dispersé les cendres, mais lentilles et pois ont germé et poussé, de sorte qu'elle retrouve son chemin.

Vient le jour du mariage. Chacun des invités dit une histoire ; la jeune fille, à son tour, raconte ses aventures en les présentant à son fiancé comme un rêve. Parvenue à la scène de la cave, elle ajoute brusquement : "Et ce doigt, le voici!" Le brigand pâlit, tente de s'enfuir, mais l'assistance s'interpose et le livre à la justice.

(motifs communs avec le *Chaperon rouge* et *Le Petit Poucet*)

Le lecteur retrouve dans cette charmante histoire - *Le fiancé brigand*, résumé d'après la version de Grimm - des motifs que le chapitre précédent lui a rendus familiers. Y compris le motif de la bague et du doigt coupé (avec cette différence qu'ici ce doigt lui permet effectivement de fournir la preuve de ses dires - et de ne pas se faire mettre la bague au doigt!). Mais en même temps, le lecteur voit poindre des motifs qui font

penser à *Barbe-Bleue*. Ce n'est pas un hasard si, dans une version française du *Fiancé brigand*, l'héroïne découvre dans la maison de son fiancé une pièce remplie de corps pendus à des crochets¹. L'avidité d'incorporer est encore là, mais sur elle se greffe le désir de voir, la curiosité avide. La scène ne se joue plus à deux (deux qui risquent fort de se transformer en un). Elle se joue à trois : le désir prédateur, avant de se porter sur moi, s'est porté sur quelqu'un d'autre ; si je viens à la place de cet(te) autre, de trois il ne restera qu'un.

Barbe-Bleue ressemble plutôt à une histoire de *serial killer* qu'à un conte merveilleux, et le terrible époux nous paraît plus proche du criminel pervers que de l'ogre. C'est sans doute pour cette raison qu'on a voulu faire de *Barbe-bleue* une légende inspirée par un personnage historique, Gilles de Rais. Les conteurs de Bretagne ou de Vendée, il est vrai, ont souvent situé le château imaginaire de *Barbe-Bleue* dans l'une des demeures réelles de Gilles de Rais : Machecoul, Tiffauges, Champtocé ou d'autres. "Le peuple vendéen", écrit un ancien défenseur de cette thèse, "s'imagine que la chambre funèbre, où sont pendues les sept femmes de *Barbe-Bleue*, existe encore dans un endroit caché du château de Tiffauges, seulement, les marches de l'escalier qui y mène se sont écroulées avec le temps et malheur au touriste curieux dont le hasard y conduit les pas ! Soudain, il tombe dans un abîme profond où il périt misérablement. Le soir, les gens du peuple évitent ces ruines funestes, hantées, comme aux plus mauvais jours, par l'ombre inquiète et méchante de *Barbe-Bleue*."² Georges Bataille, qui cite ce passage, est moins naïf : "Ce qui nous intéresse dans le personnage de Gilles de Rais, écrit-il, est ... ce qui nous lie à la monstruosité que, sous le nom de cauchemar, l'être humain porte en lui dès sa tendre enfance. J'ai parlé pour commencer de "monstre sacré", mais, jadis, plus simplement, les pauvres gens lui donnèrent le nom de *Barbe-Bleue*."³ De fait, le "cauchemar" dont parle Bataille a suffi à engendrer le conte de *Barbe-Bleue*, et Gilles de Rais n'y est pour rien.

Bettelheim déclare - bien à tort - que *Barbe-Bleue* est une histoire inventée par Perrault (sans doute parce qu'elle est moins angoissante, la version de Grimm - *L'oiseau d'ourdi* - est, elle, un "véritable conte de fées"). Mais cela ne l'empêche pas de noter fort justement que l'enfant "aime cette histoire parce qu'elle le confirme dans l'idée que les adultes ont de terribles secrets sexuels"⁴. A sa manière, en effet, *Barbe-Bleue*

¹. Voir M. A. Mérauville, *Contes populaires de l'Auvergne, Maisonnieuve et Larose*, 1970, pp. 75-79.

². E. Boissard, *Gilles de Rais, maréchal de France, dit Barbe-Bleue*, Paris, 1886, p. 399, cité par Georges Bataille, *Le Procès de Gilles de Rais*, Pauvert, Paris, 1972, p. 19.

³. Idem, p. 17.

⁴. *Psychanalyse des contes de fées*, pp. 366 et 369.

répond à la curiosité qui nous dévorait, étant enfants, lorsque nous pensions à la chambre de nos parents et aux mystères de la sexualité. Le conte n'y répond évidemment pas en nous apportant un savoir, mais en évoquant le mélange de jouissance et d'angoisse qui nous étreignait. Et il ne met pas seulement en scène ce que nous imaginions derrière la porte (il ne se réduit pas à un fantasme de "scène primitive") ; le tableau est plus large et nous y figurons, pris dans une chaîne fatale dont le secret de la chambre n'est qu'un maillon.

"Il faut mourir, madame !"

Voici, en résumé, la version de *Barbe-Bleue* que Perrault a rendue célèbre :

Barbe-Bleue est un homme fort riche, mais, à cause de son aspect, les femmes le fuient. En outre, il a déjà eu plusieurs épouses et on ne sait ce qu'elles sont devenues. Cependant, Barbe-Bleue déploie son faste pour plaire à une jeune fille, et celle-ci accepte de l'épouser.

Bientôt, Barbe-Bleue annonce à sa femme son départ pour un voyage d'affaires ; il l'invite à se divertir avec ses amies en l'attendant et lui confie toutes ses clés. "Pour cette petite clef-ci, c'est la clef du cabinet au bout de la grande galerie de l'appartement bas : ouvrez tout, allez partout, mais pour ce petit cabinet⁵, je vous défends d'y entrer, et je vous le défends de telle sorte que, s'il vous arrive de l'ouvrir, il n'y a rien que vous ne deviez attendre de ma colère." Pendant que voisines et amies découvrent et admirent toutes les richesses du maître de maison, l'héroïne, elle, ne songe qu'à la chambre interdite. La tentation est si forte qu'elle y descend précipitamment. Tremblante, elle ouvre : le plancher est couvert de sang caillé et dans ce sang, malgré l'obscurité, elle voit se mirer le corps de plusieurs femmes, égorgées et attachées le long des murs. De saisissement, elle lâche la clé qui tombe et se tache de sang. Remontée dans sa chambre pour calmer son émoi, la jeune femme s'efforce en vain de nettoyer la clé.

Barbe-Bleue revient le soir même, se fait remettre les clés. "Vous avez voulu entrer dans le cabinet ! Eh bien, madame, vous y entrerez, et irez prendre votre place auprès des dames que vous y avez vues." Insensible aux supplications de son épouse, Barbe-Bleue ne lui accorde qu'un demi-quart d'heure pour faire ses prières avant de mourir. Une fois seule, l'héroïne demande à sa sœur Anne de guetter du haut de la tour la venue de ses frères et de leur faire signe de se hâter. "Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ?" questionne la jeune femme pendant que son bourreau, le couteau à la main, lui crie : " Descends vite, où je monterai là-haut !" Question et ordre se répètent, l'héroïne suspendue aux réponses de sa sœur, Barbe-Bleue impatient de procéder à l'exécution. Enfin, Anne aperçoit les deux cavaliers tant espérés. L'héroïne est sommée de descendre, son mari la tient par les cheveux, il lève son arme. Au même instant, les frères entrent l'épée à la main, poursuivent Barbe-Bleue et lui

⁵. Cabinet : petite pièce située à l'écart, dans un appartement. Je cite intégralement l'interdiction que Perrault met dans la bouche de Barbe-Bleue.

transpercent le corps. La jeune femme hérite de ses biens, en fait profiter frères et soeur et se remarie.

Cette version reflète fidèlement un type de contes qui semble particulier à la France. Perrault a cependant modifié la tradition orale sur trois points. D'abord, si l'héroïne monte à sa chambre, c'est plus souvent sur l'ordre de son mari, et pour revêtir ses habits de noce ou ses plus beaux vêtements (plus rarement pour se dévêtir). Au lieu de répéter : "Encore un moment, s'il vous plaît ", elle énumère les vêtements et les parures qu'elle met (ou qu'elle ôte). Ensuite, dans les versions orales, l'héroïne dépêche vers ses frères ou ses parents un animal messenger - le plus souvent, un chien - qu'elle a chargé d'une lettre. Enfin, lorsque Barbe-Bleue attend son épouse, il répète généralement une formulette, parfois chantée :

"Affile, affile, coutelas
Par le cou de ma femme tu passeras."

"Agûze, agûze, couteau goudrille,
Pour couper le cou à la fille."

"J'aiguise, j'aiguise mon couteau,
Pour tuer ma femme qu'est en haut."⁶

Le récit présente deux versants. Le premier débouche sur la condamnation à mort de l'héroïne ; le second, qui commence dès l'instant suivant ("Donnez-moi un peu de temps...") conduit à un renversement de situation - "l'Ourdisseur ourdi", dit la version de Grimm. On pourrait intituler le premier versant : *C'est possible (d'entrer) mais tu ne dois pas*. Et le second : *Tu dois (sauver ta vie) mais c'est (presque) impossible*. Ou, plus simplement : 1, *Court-circuit*, 2, *Médiation*. Les deux pièges, celui dans lequel tombe l'héroïne et celui qu'elle tend à Barbe-Bleue, reposent essentiellement sur le maniement des signes : il s'agit de savoir, de cacher ou de faire savoir; volontairement ou malgré soi ; au conjoint ou à des tiers.

On peut présenter ainsi la relation de contrepoint qui articule les deux versants de l'histoire :

I	II
Barbe-Bleue informe l'héroïne qu'il lui cache quelque chose, étabissant ainsi un lien entre elle et ce qui la perdra.	L'héroïne cache à Barbe-Bleue le fait qu'elle informe sa famille, et ce qui la sauvera.

⁶. Première formulette: J.-F. Bladé, *Contes populaires de Cascoigne*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1967, t. I, p. 246-247. Seconde : C.P.F., I, 193, version 19. Troisième : P. Sébillot, *Littérature orale de la Haute-Bretagne*, Maisonneuve Paris, 1881, p. 41.

L'héroïne se précipite,

à ce qu'elle ignore
du sombre cabinet
où sont des corps sans nom.

Elle laisse échapper
un indice
qui révèle la vérité à Barbe-Bleue
sans recours possible.

L'héroïne va mourir.

L'héroïne attend, et fait attendre
Barbe-Bleue,

à ce qu'elle sait venir
de l'espace extérieur
où sont des personnes familières.

Elle contrôle l'émission
de signes
à l'insu de Barbe-Bleue
faisant ainsi intervenir un secours.

L'héroïne est sauvée.

1. La transmission d'un désir coupable

BarbeBleue formule un interdit ("Je vous défends d'y entrer" - on retrouve les mêmes termes dans les versions orales). Il ajoute qu'une transgression entraînerait la pire sanction ("Il n'y a rien que vous ne deviez attendre de ma colère" ; ou : "Si tu n'obéis pas, il t'arrivera malheur", "Si tu y rentres, tu périras."⁷). Ceci, tout en remettant les clés à l'héroïne. Ainsi, elle peut mais ne doit pas.

Les paroles de Barbe-Bleue agissent comme un maillon qui rive à sa jouissance secrète le désir de l'héroïne. En se taisant, Barbe-Bleue aurait dissimulé le fait même qu'il a un secret, auquel cas la curiosité de l'héroïne n'aurait pas même été éveillée. En révélant le contenu de son secret, il aurait tué dans l'oeuf sa curiosité. En apprenant à la jeune fille qu'au-delà des biens dont il lui permet de jouir il en est un qu'il se réserve, l'interdiction de Barbe-Bleue creuse en elle le désir d'une jouissance supérieure.

Autre élément inséparable de la remise des clés : l'héroïne est à la fois chez elle et pas chez elle. Elle n'a aucun droit de propriété sur les biens de son époux. Seulement ce qu'on appelle un droit de jouissance, et qui plus est, limité. La place de l'héroïne par rapport à Barbe-Bleue est donc analogue à celle qu'occupe un enfant par rapport à ses parents. Il arrive que les parents disent à l'enfant : "Ça ne te regarde pas". Ils ne le diraient pas s'ils ne pensaient pas que "ça" pourrait l'intéresser. Et c'est bien ce que comprend l'enfant. Le "ça ne te regarde pas" se rattache à tout ce qui instaure un écart entre parents et enfants. Donc aussi à l'interdit fondateur des notions mêmes de génération et d'inceste. "Les femmes (ou les hommes) te sont - ou plutôt te seront - accessibles, tes

⁷. Bladé, *ouvrage cité*, I, p. 244, etC.P.F., I, 186

parents exceptés ; si proche que tu sois de ton père ou de ta mère, tu ne saurais occuper la place que l'un occupe pour l'autre".

Le "ça ne te regarde pas" suscite en moi un désir et me l'interdit en même temps. Je me sens donc coupable. Certes, je n'ai rien fait, mais cela ne suffit pas à m'innocenter. Je suis coupable puisque je désire quelque chose que je ne devrais pas désirer. Quoi au juste? Je l'ignore. Quelque chose, en tous cas, dont l'autre jouit. Quelque chose que je devine être une complétude superlative à côté de laquelle mes innocents plaisirs sont peu de chose.

Mais là s'arrête le parallèle entre le conte et ce que nous avons vécu - en admettant que nous ayons vécu une situation "normale". Il est clair, en effet, qu'étant l'enfant de nos parents, nous n'étions pas le conjoint de l'un d'eux (écart de génération auquel nous rappelait, entre autres, le "ça ne te regarde pas"). Il en va tout autrement dans le conte : l'héroïne, bien qu'étant l'épouse, est en même temps en position d'enfant. Voilà qui n'est pas pour rien dans l'angoisse que suscite le récit. Car dans le miroir qu'il nous tend, nous ne voyons pas seulement un enfant face à ses parents : nous voyons un enfant qui, lui-même, se voit à la place de l'un des parents. Ou, ce qui revient au même, une épouse qui revit une position d'enfant. Avant même que l'héroïne pénètre dans le cabinet défendu, cette confusion nous montre qu'elle n'est pas là où elle a lieu d'être ; et que, déjà, une frontière fondamentale s'est dangereusement estompée.

Plusieurs récits africains sur l'origine de la condition humaine nous montrent le premier couple vivant dans la compagnie de Dieu. Avec, toutefois, des interdits au moyen desquels celui-ci maintient un écart entre ses créatures et lui. Interdit, par exemple, de faire l'amour, ou bien de regarder les femmes de Dieu⁸. Après un détour par ce genre de récits, on est tenté de penser que l'histoire d'Adam et Eve, après tout, n'est pas sans rapport avec le conte de *Barbe-Bleue*. De fait, j'ai souvent entendu des chrétiens - non dépourvus d'ironie - soulever à propos de Yahvé des questions qu'on se pose aussi à propos de *Barbe-Bleue* : si Dieu voulait que nos premiers parents ne touchent pas au fruit de l'arbre, il n'avait qu'à le placer hors d'atteinte et ne pas leur en parler (comme il l'a fait pour l'arbre de vie, dont Adam et Eve ne semblent pas même soupçonner l'existence). Leur interdire de manger du fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal tout en le laissant à leur portée, c'était leur tendre un piège dans lequel il savait qu'ils tomberaient. Pourquoi, alors, sanctionner aussi impitoyablement un acte dont Dieu lui-même est la cause première?

Si l'on considère Yahvé comme un personnage de conte, au même titre que *Barbe-Bleue*, on évite de se perdre dans ces questions qui, il faut en convenir, ne mènent nulle part. La vérité ou, plus prudemment, l'une

⁸. H. Abrahamson, *The Origin of Death. Studies in African mythology*, Uppsala, 1951, pp. 49 et 67-72.

des vérités auxquelles nous renvoient aussi bien *Barbe-Bleue* que l'histoire d'Adam et Eve est celle-ci : les parents sont comme des dieux pour leurs enfants, et ils leur transmettent inévitablement le rapport qu'eux-mêmes entretiennent avec une jouissance qui les dépasse. Ils leur transmettent, certes, leur humanité, mais aussi quelque chose qu'on serait tenté de dire inhumain bien que, paradoxalement, cet "inhumain" fasse partie de la condition humaine. La sexualité (génitale, adulte) n'est pas cette part maudite, et pourtant elle y plonge ses racines. C'est pourquoi, à travers elle, c'est l'inhumain (le surhumain, l'infrahumain) que l'enfant aperçoit. Comme le font aussi Sade ou Georges Bataille. Ou, d'une autre manière, le puritain pour qui les choses du sexe portent l'empreinte du démon.

Dernier point concernant l'interdit et sa transgression. Motif commun à un grand nombre de récits, il constitue l'un des ingrédients du scénario type des contes. Aussi figure-t-il en bonne place dans l'étude que Vladimir Propp a consacrée à l'analyse du canevas narratif commun à une centaine de contes populaires russes⁹. Cette fréquence s'explique facilement si l'on admet que la figuration d'une médiation entre deux termes éloignés est le trait le plus général et le plus constant des contes de tradition orale. Dans cette perspective, interdire X au héros, c'est à la fois le mettre en relation avec cet X et établir X comme terme éloigné. La transgression comble l'écart, mais la sanction, si elle intervient, en recrée un d'un autre type. C'est de manière analogue que l'inverse de l'interdiction, la prescription d'une tâche quasi impossible, souligne l'écart entre deux états pour qu'intervienne ensuite la médiation qui, malgré tout, parviendra à les relier.

Le motif de l'interdiction n'a donc pas toujours le même poids. Dans certains récits, il est essentiel : il leur apporte ce qui les rend inoubliables. Mais dans d'autres, il n'est que l'un des accessoires narratifs toujours disponibles au magasin des matériaux de construction du conte. Le schéma interdit-transgression peut n'être qu'un procédé dont le conteur use *ad libitum*. Voici par exemple Mabic parti à la recherche d'un objet magique, le sabre rouillé. Il passe près d'un château, où il entend un bruit et des cris effrayants, comme si dix mille hommes s'y égorgeaient. "Qu'est cela ? dit-il ; je veux aller voir.—N'allez pas dans ce château, lui dit son cheval, ou vous vous en repentirez." Mabic passe outre. Au château vivent douze géants, mais ceux-ci se montrent hospitaliers et, le lendemain, le héros les quitte sans dommage. Même séquence trois fois de suite, rythmant le voyage de Mabic¹⁰.

⁹. Il s'agit des fonctions 2 et 3, in *Morphologie du conte*, par Vladimir Propp, trad. fr., Gallimard, Paris, 1970, pp. 47-49.

¹⁰. Luzel, *Contes populaires de Basse-Bretagne*, Maisonneuve et Larose, reprint 1967, t. II, p. 6 et 7.

2. Jouissance , défaillance, chaos

Nous avons vu dans le chapitre précédent que lorsqu'un désir s'impose avec la virulence du besoin, il fait effraction, il met en péril l'intégrité et la maîtrise du corps. Les contes d'ogre mettent cette effraction au compte d'un personnage qui agresse le héros, bien que celui-ci ne soit pas tout à fait pour rien dans ce qui lui arrive. Ici, la violence du désir, son caractère effracteur et incontrôlable émanent de l'héroïne elle-même, même si c'est Barbe-Bleue qui a semé en elle le germe de ce désir.

Première défaillance : l'héroïne ne peut se retenir. "Elle fut si pressée de sa curiosité que, sans considérer qu'il était malhonnête de quitter sa compagnie, elle y descendit par un petit escalier dérobé, et avec tant de précipitation, qu'elle pensa se rompre le cou deux ou trois fois." Perrault brode là où les versions orales sont plus sobres, mais il va dans le même sens qu'elles : "Sitôt son mari parti, elle a ouvert la porte", dit l'une d'elles ; " Cela ne pouvait durer longtemps ", dit une autre ; "Elle pense à l'interdiction qui lui a été faite, dit une troisième, mais c'était trop fort pour elle"¹¹. Les richesses de Barbe-Bleue, si admirables soient-elles, ne comptent plus auprès de ce qui, seul, pourrait combler sa curiosité impatiente. Dans la version de Grimm, *L'Oiseau d'ourdi*, l'inquiétant personnage qui a enlevé la jeune fille lui déclare en lui montrant sa riche demeure : "Mon trésor, ton cœur ici n'aura plus rien à désirer." Phrase rassurante tant qu'elle s'applique aux biens qu'il met à sa disposition, mais menaçante dans la mesure où elle fait allusion au comble qui attend l'héroïne.

Seconde défaillance : "La clef (...) lui tomba de la main." "Elle a été si épeurée que sa clé a tombé dans le sang", dit une version canadienne (*C.P.F.*, I, 183) ; "Elle eut un tel sursaut d'effroi que l'œuf, qu'elle tenait à la main, lui échappa et tomba dans le bac sanglant", dit la version de Grimm (ici, le maître a confié à l'héroïne un œuf, qui joue le même rôle révélateur que la clé). Face à l'absolu de jouissance que nous attribuons à l'autre pour alimenter la nôtre, l'être relatif que nous sommes ne peut que se défaire, défaillir, assister à la dilution de ses propres limites. Réaction d'un enfant débordé par ce qu'il ressent comme illimité et par conséquent destructeur dans la sexualité de ses parents.

Si cette perte de maîtrise est toujours marquée dans les versions analogues à celle de Perrault, elle est encore plus sensible dans la version de Grimm, forme sous laquelle le conte est répandu dans toute l'Europe. Dans ce cas, en effet, deux sœurs, enlevées successivement par le personnage qui remplit la fonction de Barbe-Bleue, meurent pour avoir

¹¹. Respectivement, Bladé, *op. cit.*, I, p. 244, *C.P.F.*, I, 186 et 183.

laissé tomber l'objet révélateur. Cependant, lorsque c'est le tour de la troisième, celle-ci "plus brave que les deux autres", comme dit une version canadienne (C.P.F., I, 184), "n'a pas laissé tomber sa clé". L'opposition que les versions du type Perrault marquent entre la première partie du conte et la seconde se trouve alors transformée en une opposition entre le comportement des deux premières sœurs et celui de la troisième.

Le spectacle qui s'offre au terme de la première défaillance et provoque la seconde varie peu d'une version à l'autre : corps de femmes égorgées, décapitées ou coupées en morceaux. Souvent, comme chez Perrault, les corps sont attachés (pendus, accrochés) le long des murs ; leur sang s'est écoulé par terre ou a été recueilli dans une cuve, comme on fait à la campagne lorsqu'on tue le cochon. Les corps sont donc toujours présentés comme viande de boucherie. Et si Barbe-Bleue n'est pas un cannibale (bien que certaines versions fassent de lui un ogre¹²), la manière dont il traite le corps humain en est bien proche.

Outre le fait que ces corps sont saignés, échappant ainsi à la condition de cadavres humains pour entrer dans la catégorie des viandes, ce sont également des morts sans sépulture. Cadavres intemporels, ni frais ni décomposés. La scène s'impose à l'auditeur du récit avec l'espèce d'évidence propre à un tableau qui existerait depuis toujours, de sorte que celui-ci ne songe habituellement pas à en interroger la singularité. Pourtant, les repères temporels en sont étrangement absents. Depuis quand le corps de la première femme est-il accroché dans cette chambre? Aucune version ne le précise, aucune ne distingue son état de conservation de celui de la dernière. Dans nombre de versions, ce sont les deux sœurs de l'héroïne qui, d'abord et successivement, ont été mariées à Barbe-Bleue puis assassinées. Celle-ci leur redonnera vie, n'ayant pour cela qu'à remettre à leur place les têtes coupées. Le sang, depuis si longtemps, est caillé ; Perrault l'indique, et pourtant, conformément à la tradition orale, il ajoute que la clé se tache en tombant sur le sol maculé. Les catégories du temps, donc, s'évanouissent. Or les contes savent très bien, lorsqu'il le faut, rappeler qu'un cadavre est sujet à décomposition : dans ceux du type *Le Mort reconnaissant et la princesse délivrée de l'esclavage* ou *La Quête de l'oiseau d'or* intervient régulièrement un épisode au cours duquel le héros paie l'enterrement d'un homme mort sans ressources et dont le corps a déjà trop longtemps attendu.

Les corps ne sont pas identifiés par une inscription, ils ne figurent ni dans la catégorie des vivants ni dans celle des morts (ils n'ont pas officiellement été déclarés tels). Il s'agit plutôt de "disparus", comme

¹². Dans des variantes que l'on retrouve à travers toute l'Italie, le personnage qui joue le rôle de Barbe-Bleue impose à son épouse un repas cannibale (voir I. Calvino, ouvrage cité, t. I, p 314, *Le Nez-d'Argent*).

l'introduction du conte le dit bien, chez Perrault mais aussi, par exemple, dans la version de Gascogne recueillie par Bladé : "On ne savait ce que ces femmes étaient devenues." La chambre interdite est un véritable charnier. L'au-delà du plaisir (Barbe-Bleue, est-il soudain révélé à l'héroïne, va trop loin avec les femmes¹³) se confond avec l'au-delà du pensable (un réel qui n'a pas de place, qu'aucun repère symbolique ne vient délimiter).

C'est pourtant à ce point d'excès que l'héroïne, précisément, est appelée à prendre place (" Vous irez prendre votre place... ", écrit Perrault). Dans la version de Gascogne déjà citée, l'héroïne s'exclame : "Sainte Vierge ! huit crocs de fer. Sept femmes mortes accrochées." Parmi les richesses de Barbe-Bleue, Perrault mentionne d'admirables "miroirs, où l'on se voyait depuis les pieds jusqu'à la tête". Plus loin, l'héroïne découvre un autre miroir, macabre celui-ci : " Elle commença à voir (...) que dans ce sang se miraient les corps de plusieurs femmes. " Comme si les corps accrochés lui renvoyaient par anticipation sa propre image¹⁴. La logique qui enclenche la mort successive des femmes de Barbe-Bleue vient donner au conte l'appui de la vraisemblance : maintenant que l'héroïne en sait trop long sur le compte de son mari, on ne s'étonne pas que celui-ci veuille la supprimer (combien de films policiers reposent sur ce motif?). Mais la véritable cause de l'impression que produit cet enchaînement sur le lecteur ou l'auditeur du conte n'est pas dans cette vraisemblance. Elle est dans l'écho qu'éveille en lui cet enchaînement fatal, celui d'un rapport à l'au-delà du plaisir que chaque génération transmet à la suivante, de sorte que voir ou plutôt fantasmer ce point d'excès, c'est du même coup s'y trouver pris, comme à ce huitième crochet qui attend l'héroïne.

L'image de ces cadavres de femmes reflétés dans une mare de sang est aussi, écrit Nicole Belmont, "l'image de l'héroïne et de son destin de femme, qui ne peut devenir telle que dans et par le sang : sang des règles, sang de la défloration, sang de l'accouchement"¹⁵. Certes. Toutefois, ce destin, ici, n'est pas présenté comme donnant à l'héroïne une place dans laquelle se réaliser : c'est un destin traumatisant, un destin qui l'arrache à elle-même, qui la détruit. Le conte de *Barbe-bleue* produit sans doute chez les filles des émotions spécifiques ; mais il n'agit pas moins fortement sur les garçons (notamment sur le garçon que je

¹³. Une version vendéenne indique on ne peut plus clairement ce passage au-delà du plaisir : avant de tuer ses femmes, Barbe-Bleue "leur passait quelque chose sous les pieds qui les faisait rire, puis, après, ça leur faisait mal" (C.P.F., I, 186).

¹⁴. Cf. Cl. Brémond, "La barbe et le sang bleu", in *Une nouvelle civilisation ? Hommage à Georges Friedmann*, Paris, 1973, p. 359-360.

¹⁵. *Poétique du conte*, Gallimard, 1999, p. 45.

fus!) : pas besoin d'être une fille pour être terrifié par le spectacle sanglant.

On voit que toute la première partie du conte se déroule sur fond de chaos, dans un monde de confusion où les institutions les plus fondamentales sont effacées : celles qui distinguent les générations, celles qui séparent les vivants des morts, celles qui rappellent leur identité. La seconde partie du conte jette un pont fragile sur cet abîme et nous fait assister à une reconstruction du monde.

3. *Indice et signe*

Comment l'héroïne, au début du second versant de l'histoire, fait-elle jouer à son tour le couple : taire/faire savoir ? Son époux sait qu'elle sait : de ce côté, elle n'a plus rien à lui cacher. Sur quoi s'appuyer pour reconstruire son lieu d'être ? Sur les liens que, malgré lui, elle conserve avec d'autres. Pour mettre à profit ces liens, elle adoptera à l'égard de Barbe-Bleue un mode de communication inverse de celui qu'il a utilisé à son égard. Il l'a informé qu'il lui cachait quelque chose, elle lui cachera qu'elle informe sa famille. Après avoir été placée dans une position d'exclusive fascination à son égard, voici qu'elle retrouve en elle les germes d'une duplicité féconde. Ainsi rétablit-elle la communication avec des tiers, réactivant un réseau relationnel qui échappe à Barbe-Bleue.

Malgré elle, elle avait laissé échapper un *indice*. Elle manie désormais délibérément des *signes*.

Précisons la distinction entre signe et indice. Le signe, ou plutôt le signifiant du signe (une configuration de sons, de lettres) n'est relié à l'idée qui lui correspond que par la convention d'un code ; un signe n'implique rien quant à la présence de la réalité qu'il désigne (il permet au contraire de représenter celle-ci en son absence). L'indice est lui aussi porteur de sens, mais d'une toute autre manière ; la distinction entre le signifiant et le signifié d'un signe, celle entre le signe et le référent qu'il représente, ne lui conviennent pas : l'indice est une réalité sensible à partir de laquelle on infère l'existence d'une autre réalité qui n'est pas immédiatement sensible. S'il n'y a pas de fumée sans feu, la fumée peut fonctionner comme indice du feu.

Mais indice et signe doivent également être distingués sur un autre plan : le signe est émis délibérément, c'est-à-dire en se représentant par anticipation le sens qui lui sera attribué par le destinataire. C'est pourquoi l'usage de signes permet de tromper l'interlocuteur et de ne lui transmettre que ce qu'on veut bien lui dire. L'indice, en revanche, ne fait sens que pour le récepteur (ici, il faut dire récepteur plutôt que destinataire). Ni son émission ni sa portée ne sont contrôlées à la source. La tache de sang fournit un indice au maître de maison, lui apportant la

certitude que l'interdit a été transgressé, l'héroïne a émis cet indice malgré elle, elle n'y peut rien. Le récit souligne - pas seulement chez Perrault - l'impuissance de la jeune femme à effacer la marque révélatrice. Nous sommes invités à partager l'angoisse de l'héroïne qui sait que, ce qu'elle désire le plus dissimuler, il est impossible que le maître ne l'apprenne pas¹⁶.

Le second versant du récit, à la domination d'un unique indice, substitue le contre-pouvoir d'un réseau de signes. Si Perrault est seul à faire contraster l'ensoleillement de la campagne environnante (que surplombe, du haut de la tour, le regard de la sœur Anne) avec l'obscurité du cabinet interdit (situé en bas d'un escalier dérobé), les versions orales soulignent toujours, comme lui, la densité du tissu de signes auquel l'héroïne devra son salut. D'abord, elle sait à qui elle s'adresse : des parents, généralement ses frères. Deux médiateurs entre eux et l'héroïne : l'animal porteur du message qu'elle a rédigé à leur intention ; le personnage qui joue le rôle de vigie (sœur, fidèle servante, animal, ou vieillard qu'elle découvre emprisonné dans la tour). La "vigie" regarde, informe et, souvent, fait signe aux cavaliers. Quant à l'héroïne, elle entretient simultanément deux dialogues avec deux destinataires différents. Pressant sa sœur Anne de questions à l'insu de Barbe-Bleue ; et, face aux intimations répétées de son bourreau, lui adressant une série de réponses destinées à le faire attendre. Échange de signes véridiques ou trompeurs, mais s'effectuant toujours au bénéfice et sous le contrôle de l'héroïne. J'en schématise la circulation :



La fonction de la seconde partie est de rétablir sous une autre forme la barrière renversée par la transgression de l'interdit, en tissant un espace médiateur au sein duquel l'héroïne trouvera une nouvelle assiette. Une instance tierce, un recours, est ainsi introduit, sous deux formes associées : le monde des signes et les personnages auxiliaires auxquels l'héroïne demeure liée par une relation repérable, nommable et tempérée.

Tout se passe comme si, à l'intérieur de l'empire du plaisir comme de celui du sens, on pouvait tracer une frontière. Une frontière séparant les plaisirs relatifs d'une jouissance dans laquelle celui qui l'éprouve se

¹⁶. Combien de films ne sollicitent-ils pas sur ce mode une résonance infantile ? Notamment dans l'œuvre d'Hitchcock. Voyez, par exemple, *Les Enchaînés* (1946). On y retrouve la chambre au secret (ici, le cellier du maître de maison), la clé et l'indice qui échappe à l'intrus (une bouteille qu'il a malencontreusement laissée tomber et qui s'est brisée).

dissout. Et pour le sens, une frontière séparant la région que nous maîtrisons et manions de celle qui, au contraire, dispose de nous plutôt que nous d'elle. Ainsi, l'héroïne est entrée en rapport avec ce qui la dépasse, et sur deux terrains : saisie par l'au-delà du plaisir en même temps que par la trace implacable.

La trace révélatrice, on l'a vu, est produite par une défaillance, par ce qui déborde la volonté de maîtrise. En voici un nouvel exemple, que nous fournit un conte proche de Barbe-Bleue, dont plusieurs versions ont été recueillies en Transylvanie¹⁷ :

Une femme se fait enlever. Lors d'une halte, son ravisseur et elle s'assoient sous un arbre. L'homme, avant de s'endormir, lui interdit de lever les yeux vers l'arbre. Elle regarde pourtant, aperçoit six femmes pendues et comprend qu'elle sera la septième (ou bien voit sa sœur pendue et pense que le même sort l'attend). Elle pleure, et les larmes qui tombent sur le visage du ravisseur le réveillent. La justification qu'elle tente d'apporter (la rosée, par exemple) ne le trompe pas. Il lui faut à son tour monter à l'arbre. Elle prétend ne pas savoir comment faire, l'homme lui montre, son sabre tombe. A sa demande, elle le lui lance, mais de manière qu'il le tue.

Une version du Poitou¹⁸ présente une issue différente de celle que donne Perrault :

Les frères de l'héroïne volent à son secours, ils arrivent, le mari leur ouvre, les reçoit comme si de rien n'était. Ils visitent les lieux, mais le maître de maison refuse de les laisser accéder à la chambre interdite. "C'est là où on met le linge sale, prétexte-t-il, c'est pas bien propre !" Les frères ouvrent de force : des têtes de femmes, collées au mur, et du sang. Ils demandent au criminel de leur montrer comment il décapitait ses victimes, celui-ci place sa tête sous une sorte de guillotine que les frères s'empressent d'actionner.

Dans cette version (où la clé marquée de sang joue son rôle habituel), il est donc question de taches à deux reprises, et le maître de maison ne ment qu'à demi en parlant de linge sale : il est vrai que l'on évite de montrer son linge sale, vrai également que, dans cette chambre, "c'est pas bien propre". Toujours cette insistance sur les traces que le corps ne peut pas ne pas laisser.

J'ai rappelé le fait que l'interdit instaure un lien entre désir et culpabilité. Le motif de la tache révélatrice vient renforcer ce lien en nouant un : "Je ne peux pas m'en empêcher" à un : "Je ne peux pas lui cacher que je n'ai pu m'en empêcher". Comme si, contrairement au lieu

¹⁷. Versions citées dans *Magyar neballadak* (Romances populaires hongroises), présenté et introduit par G. Ortutay, notes par I. Kriza, Budapest, 1968. Je remercie Karola Foris d'avoir consulté cet ouvrage pour moi.

¹⁸. Léon Pineau, *Le Folklore du Poitou*, E. Leroux, Paris, 1892, pp. 13 et suiv.

commun selon lequel on ne saurait être jugé coupable que d'un acte décidé en connaissance de cause, nous étions le plus radicalement coupables de cela même que nous n'avons pas "fait exprès". Dans l'élaboration qu'il nous propose de la notion d'indice, le conte reproduit avec une cruelle vérité cet aspect de notre vécu. En écho à l'angoisse de la jeune femme laissant tomber sa clé ou s'efforçant en vain d'en faire disparaître la tache, chacun de nous pourrait retrouver des souvenirs déplaisants : salir sa culotte ou faire pipi au lit ; fouiller dans le sac de sa mère ou autres affaires personnelles (sans être certain de replacer les choses dans leur ordre initial) ; se trouver dans la position du voyeur se voyant vu¹⁹ ; ou des souvenirs plus récents liés à l'activité sexuelle et à ses traces, à des comportements dictés par la jalousie. Une jouissance, en somme, que nous aurions vécue à la fois comme irrépressible et comme nous mettant à la merci de l'autre (d'où la règle de fer qui gâche la vie du névrosé : surtout, ne pas atteindre ce que je désire²⁰).

Il ne faudrait pas non plus ramener ce lien, et par conséquent l'intérêt que suscite *Barbe-Bleue*, au seul fait que nos parents nous aient fermé la porte de leur chambre à coucher. Sans doute l'enfant apprend-il très tôt à donner une place à part au registre sexuel, ce quelque chose que les parents se réservent. Comme le dit Guy Rosolato, l'enfant est sensible à la différence *du* sexe avant de l'être à la différence *des* sexes²¹.

Mais la différence *du* sexe est un partage qui opère également sur le corps : les lieux secrets du corps, ces endroits dont on montre qu'on les cache, ne sont pas seulement ceux où se marque la différence des sexes, l'abîme de la reproduction et de la mort. Le sexe touche les parties du corps vouées au pipi-caca. Zones où s'opère le partage entre l'unité du corps et l'en-trop des déchets auxquels l'autre demande de renoncer, où se porte le combat entre maîtrise et détresse, entre garder et perdre la face. Les contes du type *Barbe-Bleue*, en se centrant sur la jouissance d'un complément direct, d'un comble, nous en tracent un tableau plus approfondi que ceux qui nous ont occupés au chapitre précédent et serrent de plus près l'intensité du nœud fondateur dont ils font résonner l'écho. Ils montrent, mieux encore que ces contes où l'on voyait un rêveur brutalement rappelé à la réalité, que l'autre étant présent à l'origine même du désir, tout accomplissement de désir le croise sur son chemin (cet accomplissement ne peut pas ne pas laisser de trace) ; et que

¹⁹. Sartre décrit une telle situation dans *L'Être et le Néant* (IIIe partie, chap. 1, "L'existence d'autrui"; § IV, "Le regard", Gallimard, 1957, p. 317-318) : "Imaginons que j'en sois venu, par jalousie, par intérêt, par vice, à coller mon oreille contre une porte, à regarder par le trou d'une serrure (...). Or, voici que j'ai entendu des pas dans le corridor : on me regarde."

²⁰. Ceci, bien pointé par Lacan, notamment dans *Le mythe individuel du névrosé*, publié dans *Ornicar?*, n° 17-18, 1979, p. 300.

²¹. *Essais sur le symbolique*, Gallimard, 1969, pp. 12-15.

la rencontre est d'autant plus terrible qu'aura été poussé plus loin l'oubli de l'autre au profit du désirable qu'il nous a désigné.

4. Faire durer

Dans la seconde partie des contes du type *Barbe-Bleue*, l'héroïne passe du régime de l'indice à celui du signe. C'est dire que désormais elle compte avec l'autre, c'est-à-dire qu'elle règle son comportement en anticipant les effets qu'il aura sur son bourreau, sa soeur, ses frères. C'est pourquoi, à un espace médiateur tissé par une circulation de signes, s'associe un dispositif temporel. Le contenu du récit se lie alors étroitement au temps de son énonciation et vaut par sa scansion poétique, tant l'ingéniosité déployée par l'héroïne pour gagner du temps rejoint la parole du conteur qui l'évoque. La voix, la parole, sont célébrées dans l'énoncé et dans l'énonciation, inséparablement.

Les versions orales de *Barbe-Bleue*, à la différence de celle de Perrault, articulent au motif de l'attente des frères l'habillage (ou le déshabillage) progressif de l'héroïne : "Etes-vous prête, madame ? - Je prends un jupon de dentelle et mes beaux souliers" (et ainsi de suite, jusqu'à la coiffe). On pense, bien entendu, au jeu *Loup, y es-tu ?* et au déshabillage du *Chaperon rouge* tel qu'il figure dans bon nombre de versions orales où elle retire un à un ses vêtements avant de se coucher auprès du loup. Voici un type de récit qui, à cet égard, s'apparente à la fois à *Barbe-Bleue* et au *Chaperon rouge*, et qui est propre au centre de la France, *Le Diable et les deux petites filles*. Je résume d'après une version recueillie vers 1885 dans le Nivernais (C.P.F., I, 187-189) :

Deux petites filles, au lieu d'aller à l'école, s'attardent à cueillir fruits et fleurs dans un bois. Egarées, elles parviennent à une maisonnette où une vieille les accueille. Celle-ci leur donne à manger une viande qu'elles ne connaissaient pas. Son mari - c'est le diable - arrive, et fait chauffer le four. Puis il retire un à un les vêtements de l'aînée et les jette au four pendant que la plus jeune, Marguerite, se tient près de la porte.

" Qui t'a ach'té

Ce beau bonnet ?

- C'est mon père qui me l'a acheté

Et ma mère qui me l'a donné...

Regarde donc voir, ma petite soeur Marguerite,

Si tu ne verrais rien venir.

- Je ne vois qu'un' petit' route

Que le soleil éclaire toute. "

Le Diable continue de questionner la fillette à propos de chacun des vêtements qu'il lui retire ; celle-ci répète sa réponse, ainsi que la question adressée à sa soeur, qui lui signale bientôt la venue "d'une petite femme et d'un petit homme blanc, bien loin sur une route d'argent... plus proches... bien proches... tout près sur la route d'argent". Les sauveteurs arrivent (ce sont la Vierge et le Bon Dieu), ils jettent au four diable et diablesse.

Ce récit, comme le *Chaperon rouge* et *Barbe-Bleue*, nous fait vivre le temps de l'imminence et tire sa dynamique du déséquilibre entre la mort qui presse et le salut qui tarde. Dans le *Barbe-Bleue* de Perrault et dans deux versions orales françaises, l'héroïne, afin de retarder l'échéance, demande "un peu de temps pour prier Dieu". Un conte de Grimm, *Le Renard et les oies*, met en scène une manière analogue de temporiser, avec cette différence que, par plaisanterie, le suspens y est laissé en suspens :

Un renard tombe sur un troupeau d'oies et, malgré leurs supplications, se propose de les tuer toutes. "Au moins, demande l'une d'entre elles, accorde-nous le temps de faire une prière. - Juste requête, admet le renard, j'attendrai." La première commence alors une longue litanie. Tellement longue que la seconde, sans en attendre la fin, entame la sienne. Ainsi, tour à tour, les oies se mettent-elles à prier en caquetant, et toutes caquettent, interminablement. Et quand elles auront fini, conclut le conteur, on pourra vous raconter la fin ; mais pour le moment, elles sont toujours en train de prier.

Ce conte exploite le parallélisme, constitutif de tout récit, entre temps de l'énoncé et temps de l'énonciation, mais en outre identifie de manière inattendue le présent narré au présent réel. Le prétexte de la prière se retrouve, sur un mode grave cette fois, dans une version de *La Mort parrain* (C.P.F., I, 370) :

Un homme vient rechercher son fils chez la Mort, qui l'a pris pour filleul. Celle-ci lui fait visiter toutes les chambres, sauf une. L'homme insiste, il entre, voit les lumières de vie, et la sienne, proche de s'éteindre. Il demande alors un sursis : qu'il ne meure pas avant d'avoir dit un *Pater*. La mort accepte, l'homme laisse le *Pater* inachevé et, ainsi, survit. Un jour, bien plus tard, trouvant un cadavre devant sa voiture, il récite machinalement un *Pater* entier. Le cadavre se relève : c'est la Mort elle-même, terme du délai!

Ici, pénétrer dans la chambre interdite, c'est se voir mort. Aussi l'homme ne peut-il faire mieux que de retarder l'issue, contrairement à l'héroïne de *Barbe-Bleue* qui parvient à restaurer la barrière qu'une précipitation première lui a fait franchir.

Nous avons vu que l'héroïne, en faisant circuler des signes, visait à la fois à interposer un obstacle entre elle et son bourreau et à favoriser le rapprochement de ses frères. Nous allons trouver, dans une autre histoire où un garçon est recueilli chez son parrain, une nouvelle articulation de ce motif à deux faces. Il s'agit d'un type de conte intitulé *La Fuite magique* par Aarne et Thompson, *Le Petit Jardinier aux cheveux d'or ou le teigneux* par P. Delarue. La France offre une cinquantaine de versions de ce conte, dont la diffusion dépasse d'ailleurs largement les limites de l'Europe. J'en résume la première partie d'après une version de Haute-Bretagne (C.P.F., I, 242) :

Un père cherche un parrain pour son fils Jean. L'homme qui se propose emmène chez lui le garçon et lui donne pour tâche de soigner ses chevaux et de battre quotidiennement sa mule. Un jour qu'il doit s'absenter, le parrain lui remet les cent clés des cent chambres du château. Jean pourra les visiter toutes, sauf une. Après les richesses qui s'étalent dans les premières pièces, Jean découvre dans la centième chambre des cadavres ensanglantés pendus au plafond ou gisant sur le plancher (dans d'autres versions, il découvre un cheval). Sa clé se tache, il ne parvient pas à la nettoyer. La mule, heureusement, le conseille : "Tu es allé dans la centième chambre. Si tu ne fais pas ce que je vais te dire, tu y rejoindras les domestiques qui t'ont précédé et ont fait comme toi." Jean bourre de draps une cloche qui, autrement, avertirait son parrain, si loin soit-il. Il se plonge dans une fontaine qui lui laisse les cheveux dorés (dans d'autres versions, c'est dans la chambre interdite qu'il trouve celle-ci et en reçoit la marque). Puis, après s'être muni d'une étrille, d'une brosse et d'un bouchon, il monte sur la mule et s'enfuit.

Bientôt, sa monture apprend à Jean que son parrain est maintenant averti de leur départ : la cloche a fini par se libérer. Au loin une fumée. Elle se rapproche et va les atteindre. Jean jette le bouchon derrière lui, il se forme un étang que le parrain doit prendre le temps de contourner. Menacé d'être rejoint une seconde fois, Jean jette la brosse, d'où une forêt, puis l'étrille, d'où une montagne. Enfin, Jean et sa monture parviennent à franchir la limite du territoire sur lequel le parrain a pouvoir à l'instant même où celui-ci allait les atteindre. Jean connaît ensuite de nouvelles aventures qui font de lui une sorte de Cendrillon masculin.

Encore un maître, donc, à l'omniscience duquel il n'est pas possible d'échapper. La fuite présente la même mise en scène rhétorique que *Barbe-Bleue* : progression et imminence, au loin un nuage approche. Mais, alors que sœur Anne fait signe aux auxiliaires de se hâter, Jean s'emploie à retarder l'adversaire, non par une série de vêtements dont l'énumération gagne du temps sur la mort, mais en suscitant différents obstacles qui s'interposent entre son parrain et lui.

Le processus de médiation tel qu'il se manifeste ici (le fait d'interposer) vaut pour le récit en général, puisque celui-ci est une parole qui temporise et ne subsiste qu'en inventant les moyens d'ajourner sa propre fin²². Mais le contenu propre de *Barbe-Bleue*, dans la mesure où il conjugue le fait de se précipiter vers la jouissance et celui de temporiser pour échapper à la mort, fait écho, plus que d'autres contes, au premier des arts, celui grâce auquel le soulagement brut de la copulation se mue

22. Le type de récit oral qui illustre cette condition de la manière la plus directe est sans doute la randonnée. La randonnée est une forme de récit, parfois chanté, qui se rapproche de l'énumération. Un pou et une puce, par exemple, glissent sur la glace. Celle-ci se casse la jambe. "Tu es bien forte, dit le pou à la glace. - Il y en a de plus forts que moi : le soleil me fond." Interrogé, le soleil déclare : "Le nuage me cache." Le nuage : "La bise me fait courir." La bise : "Le mur m'arrête." Le conteur relie ainsi une douzaine de termes, puis parcourt la chaîne en sens inverse pour revenir à son point de départ : la glace casse la jambe de la puce. (Voir Ch. Joisten, *Contes populaires du Dauphiné*, t. II, 1971, p. 120, *De plus en plus fort*.) L'Afrique offre des récits de structure analogue où des trocs successifs ont lieu, dont la série est récapitulée après chaque nouvel échange. (Voir D. Paulme, *La Mère dévorante*, Gallimard, Paris, 1976, pp. 138 à 164.)

en un temps d'amour partagé. Peut-être faut-il regarder la sublimation de cet art comme l'une des sources du récit. Ce qui, dans cette transmutation, se perd nécessairement, la présence réelle des corps, le récit le compenserait par une figuration de l'au-delà du plaisir : précisément ce qui, dans la réalité, doit être perdu en contrepartie de l'accès à une relation sexuée.

Où la structure ne se laisse pas dominer

Quelques mots à propos des difficultés que j'ai rencontrées dans l'élaboration de ce chapitre. Certains aspects de la structure de *Barbe-Bleue* qui me paraissent aujourd'hui manifestes, faciles à repérer lorsqu'on parcourt la série des variantes, m'étaient tout à fait invisibles il y a quelques années. Aux difficultés techniques s'en mêlaient d'autres, qui relevaient de mon incapacité à identifier les régions de moi-même auxquelles font écho ces histoires.

Soit, par exemple, l'opposition entre la trace et le signe. Pour la mettre en évidence, l'analyse méthodique n'a pas suffi. Il a fallu attendre qu'émerge une partie au moins du matériel associatif qui, en moi, s'y rattache. Car c'était ce que je portais en moi à mon insu, qui, tout en me rendant fascinant le conte de *Barbe-Bleue*, m'y rendait aveugle. Pourquoi, me demandais-je alors, cette histoire me captive-t-elle à ce point ? J'ai longtemps cherché à l'analyser, à y comprendre quelque chose comme si elle pouvait m'apporter à bon compte une connaissance de moi-même dont je n'aurais pas à payer le prix par un long travail. Je voulais - analyse structurale aidant (démarche scientifique, n'est-ce pas ?) - parvenir en me maintenant dans une position de maîtrise à ressaisir par l'entremise du récit ce versant de moi que, précisément, je ne maîtrisais aucunement. De sorte que mon désir de savoir écartait ce qu'il y avait à savoir, ou plutôt à approcher.

Au milieu de cette lutte confuse, il est arrivé que mon inconscient, sur un mode qu'on dirait ironique, fasse écho à mes laborieuses ruminations. Un soir (c'était il y a plus de quinze ans, lors de la première rédaction de ce chapitre), je m'apprêtais à inscrire sur le manuscrit "l'indice qui échappe" quand un faux mouvement me fit renverser ma bouteille d'encre. Plongé dans une sorte de stupeur (car j'hésitais, sur le moment, à admettre la réalité de ce qui venait de se passer), j'épongeai la tache avec un buvard et constatai avec soulagement que le bois ciré de ma table n'avait pas eu le temps d'absorber l'encre. C'était bien la première fois depuis mon enfance, remarquai-je, que je renversais une bouteille d'encre. Le lendemain, je décide - sans faire le moindre rapprochement entre cette décision et l'incident de la veille - de nettoyer les taches de la moquette (je ne l'avais encore jamais fait depuis que celle-ci avait été posée, neuf ans auparavant). L'opération effectuée, je

me trouve satisfait de l'efficacité du produit utilisé. Cependant, *last but not least*, la nuit suivante, je rêve que les taches réapparaissent.

5.

Une souffrance muette

Des personnages de roman, nous attendons qu'ils ressemblent à des personnes. L'auteur nous fait connaître les raisons de leurs actions, les sentiments qu'ils éprouvent. Le conteur, lui, ne cherche pas à doter ses personnages d'une intériorité. Certains, d'ailleurs, n'en ont aucune. Inutile, par exemple, de chercher à savoir ce qu'éprouve la femme de l'ogre, elle n'est pas là pour ressembler à une personne, il suffit qu'elle réserve un bon accueil au Poucet et à ses frères et qu'ainsi elle illustre le bon côté d'un foyer dont le mauvais côté échoit à l'ogre. Il n'en va pas tout à fait de même pour le héros ou l'héroïne. Ceux-ci ont une intériorité, mais ce n'est pas le conteur qui la leur donne, c'est l'auditeur du conte. Le conteur n'a pas besoin de me décrire les états d'âme par lesquels passe l'héroïne de *Barbe-Bleue* : les événements qu'il raconte suffisent à me faire trembler de curiosité ou de peur, et ce sont les émotions que j'éprouve qui donne vie au personnage de la jeune femme. Les états intérieurs par lesquels me fait passer le récit, au lieu d'être étiquetés directement grâce à un vocabulaire psychologique (noms de sentiments, d'émotions, d'intentions, de désirs), sont associés à des configurations spécifiques de relations et d'actions. Je sais que j'éprouve quelque chose, je sais que ce que j'éprouve est en relation avec telle configuration d'événements racontés, mais il s'agit d'un état intérieur vécu plutôt que connu. Ou, pour dire les choses autrement, d'un état intérieur exprimé en images plutôt qu'en mots. Les contes dont il sera question dans ce chapitre prennent vie pour l'auditeur à partir d'une forme de souffrance sans doute déjà obscurément éprouvée par lui, et à laquelle l'héroïne ou le héros de ces contes donne figure. Mais sans que le mot de "souffrance" soit prononcé par le conteur.

Celle qui n'avoue pas

A côté de *Barbe-Bleue*, en affinité avec lui, nous trouvons un type de conte intitulé *Our Lady's Child* par Aarne et Thompson, *L'Enfant de Marie* par Delarue et *La Mensongère* par Nancy Schmitz, qui lui a consacré une monographie¹. Ce récit est répandu dans toute l'Europe, jusqu'à l'Arabie. De nombreuses versions ont été relevées en Irlande et au Canada. L'histoire se présente essentiellement sous deux formes. Voici l'intrigue type de la première :

¹. N. Schmitz, *La Mensongère*, Les archives du folklore, Presses de l'Université Laval, Québec, 1972. Dans les pages qui suivent, je renverrai à cet ouvrage sous le sigle *L.M.*, suivi du numéro de page.

Une fille naît chez de pauvres gens. Un personnage surnaturel se propose comme marraine et l'emmène chez elle, soit sur-le-champ, soit lorsque l'enfant est devenue adolescente. L'héroïne peut visiter à son gré la demeure de sa marraine, sauf une chambre qui lui est interdite. En l'absence de sa marraine, elle enfreint l'interdiction. Celle-ci, une fois revenue, la questionne, mais la jeune fille se refuse obstinément à avouer sa transgression. La marraine, alors, l'abandonne en pleine forêt après l'avoir privée de l'usage de la parole. Un prince à la chasse la découvre, la ramène dans son château et se marie avec elle. Lorsqu'un premier enfant lui naît, la marraine vient la voir et lui rend momentanément la parole afin qu'elle réponde à la question qu'à nouveau elle lui pose. La jeune mère s'entêtant à nier, la marraine lui enlève son enfant et barbouille de sang sa bouche muette pour faire croire qu'elle l'a dévoré. Le prince refuse de la juger coupable ; cependant, après que le même épisode s'est reproduit pour le second et le troisième enfant, l'héroïne est condamnée à mort. Alors qu'elle monte au bûcher, une voiture arrive, la marraine en descend, la questionne une dernière fois et, devant son refus ou - selon les versions, mais moins souvent - devant son aveu, l'innocente et lui rend ses enfants.

Dans la seconde forme, le début du récit est différent :

Une jeune fille s'égare dans un bois. Elle est recueillie par un homme dont elle devient la servante (ou encore, elle est enlevée par lui). Souvent, il lui offre une paire de chaussures. Il s'absente toute la journée (variante : toute la nuit) sans qu'elle sache quoi que ce soit de ses occupations. Poussée par la curiosité, elle décide de le suivre. Sur le chemin du retour, dans sa hâte, elle perd un soulier. Revenu chez lui, le maître, qui l'a ramassé, lui demande où elle l'a perdu. Il a beau la menacer, elle n'avoue pas. Il finit par la renvoyer. L'histoire se poursuit alors comme dans la première forme. L'héroïne, cependant, n'avoue jamais.

Dans un cas, l'antagoniste est une sorte de mère adoptive, dans l'autre, il est du sexe opposé ; on a alors une relation de maître à servante ; parfois l'héroïne est son épouse. « Là où dans le sous-type A, commente M.-L. Tenèze², l'héroïne *entrera* dans un lieu interdit, ce qui pourra lui valoir une marque positive : la présence sur elle ou sur un objet d'un signe révélateur, dans le sous-type B l'héroïne *sortira* là où elle ne devait pas aller puisqu'elle suit l'être surnaturel qui régulièrement s'absente, et, si elle perd dans cette action un de ses souliers que l'être adverse ramassera, cette absence de soulier - inlassablement évoquée par la suite dans les questions qui lui seront posées - constituera ce qu'on pourrait appeler une marque *négative*. » Ajoutons que la marraine formule toujours l'interdit de pénétrer dans telle chambre ; le patron, lui, n'interdit jamais ; mais, parfois, il prescrit à l'héroïne de porter en permanence la paire de chaussures qu'il lui a offerte.

². Dans sa préface à *L.M.*, pp. XI-XII.

Avant d'explorer le conte plus en détail, je souligne les affinités qu'il entretient avec les récits du type *Barbe-Bleue*.

Plusieurs versions font de l'héroïne la dernière de trois sœurs³, comme dans le type européen de *Barbe-Bleue* : les deux premières sœurs avouent et sont mises à mort, la troisième nie et est renvoyée vivante. Voici le résumé d'une version recueillie à Galway (Irlande) au début des années 1930 (*LM*, 174) :

Un soldat à la belle demeure se maria. Un jour, avant de partir à la chasse, il interdit à sa femme l'accès à l'une des chambres. Elle finit par ouvrir et vit l'extraordinaire (*the wonder*) : il y avait à l'intérieur une femme qui mangeait le corps d'une morte. Elle referma précipitamment la porte. Une fois revenu, son mari lui demanda : « As-tu vu quelque chose d'étonnant (*anything wonderful*) aujourd'hui ? - Oui, j'ai vu une femme qui en mangeait une autre. » Il lui coupa la tête et se maria.

La même chose se reproduisit avec la seconde épouse, puis la troisième. Seulement, lorsqu'il demanda à celle-ci : « As-tu vu quelque chose de surprenant ? », elle répondit que non. « Si, tu as vu ! - Non ! » Et il eut beau la menacer de mort, elle persista à donner la même réponse. Abandonnée nue dans la montagne, l'épouse fut recueillie par un prince.

La seconde partie du récit correspond au résumé donné plus haut. L'héroïne est sauvée du bûcher parce qu'elle persiste dans son refus d'avouer. C'est pourquoi le conte est intitulé : *The Woman from Whom you Couldn't Get a Confession*.

Autre motif commun aux deux types de contes : la tache révélatrice. Des versions canadiennes et une version chilienne nous montrent la clé tachée, comme chez Perrault. Parfois, ce sont les pieds de l'héroïne qui sont marqués de sang. Dans la version de Grimm (*L'Enfant de Marie*), une version espagnole, les quatre recueillies en France et une canadienne, l'héroïne a le doigt taché d'or⁴. Dans une version canadienne et une irlandaise, c'est juste après avoir repris les clés, apparemment intactes, que la marraine questionne sa filleule, comme si une marque visible d'elle seule l'avertissait :

- « T'as pas été dans l' septième chambre ?
- Non, ma marraine, j' sus pas allée.
- Bon, a dit, c'est ben. " Ça fait, a prend les clefs, a les r'garde, a dit :
- " Julie, tu gu'y as été dans septième chambre !
- Non, ma marraine, J' vous dit que j'ai pas été.
- Ben, a dit, pour moé tu gu'y as été. » (*L.M.*, 158).

³. Une version italienne, deux versions irlandaises. A quoi on peut ajouter certaines versions irlandaises et écossaises de *Barbe-Bleue* influencées par *La Mensongère*.

⁴. On se souvient que dans une autre histoire de chambre interdite, *La Fuite magique* ou *Le Petit Jardinier aux cheveux d'or*, le héros reçoit également une marque dorée à la suite de sa transgression. Cependant, la suite du récit n'exploite pas celle-ci en tant que tache révélatrice, mais comme insigne valeureux, que le héros dissimule avant de se faire reconnaître avec éclat.

On retrouve aussi parfois le linge sale, non comme prétexte, mais comme trace : l'héroïne doit laver les vêtements de son maître, chaque jour plus sales : « *She was curious to know how he got so dirty. She decided to watch him* » (L.M., 255). Dans une autre version, c'est le fait que l'homme rentre tous les soirs trempé de sueur qui éveille sa curiosité. Ce motif renforce l'hypothèse d'un lien entre le secret et les traces que le corps ne peut pas ne pas laisser.

Dans une version canadienne, la chambre interdite abrite les corps des filles qui ont précédé l'héroïne : « Dans la chambre, elle faisait brûler des petites filles de douze à quinze ans qui, pendant son absence, étaient allées dans la chambre et ce, malgré sa défense. La marraine dit à la jeune reine que, si elle avait avoué être allée dans la chambre, elle l'aurait fait mourir, comme les autres fillettes. Celles-ci ont été brûlées pour avoir confessé leur désobéissance » (L.M., 167).

Enfin, ici aussi, l'exécution de l'héroïne est interrompue au dernier moment par l'arrivée du sauveteur (marraine ou patron, et non plus les frères de l'héroïne). Souvent on voit venir un nuage, ou bien une voiture s'approche à grande vitesse. Ce motif de l'exécution suspendue est d'ailleurs le seul qui, dans la seconde partie du récit, rappelle *Barbe-Bleue*, les analogies se trouvant plutôt dans la première moitié de l'histoire.

Le secret du patron ou de la marraine, quelle qu'en soit la nature exacte, ne nous surprend guère lorsque nous connaissons celui de *Barbe-Bleue* : sang, têtes coupées, fillettes brûlées, le cadavre d'une jeune fille accroché, son sang s'écoulant dans une cuve ; la marraine dévorant un cadavre, ou dans le sang jusqu'aux genoux et se battant avec serpents et dragons ; ou encore dansant avec le diable, ou bien au milieu des flammes ; la surface d'un miroir-fontaine, à travers laquelle l'héroïne voit sa marraine avec un bel homme ; celle-ci et son mari jouant aux cartes ; un ou plusieurs serpents, sa marraine sous la forme d'un crapaud ou d'une chatte grise. Il arrive également qu'on ne nous dise pas ce que l'héroïne a vu ; comme, aussi, lorsqu'elle sort et suit son maître : elle ne voit pas toujours ce qu'il fait, ou bien le conteur ne nous le révèle qu'à la fin du récit, ou encore il ne nous le dit pas du tout (le secret, s'il constitue un enjeu entre l'héroïne et son maître, en devient également un dans l'énonciation, entre auditeurs et conteur). En règle générale, le maître se livre à des occupations macabres : il se rend au cimetière ; en sort avec un cadavre sur le dos ; déterre un mort ; enlève la peau ; chasse des hommes pour leur couper la tête ; fouette cinquante cadavres attachés à des poteaux ; dévore des cadavres.

On remarque cependant que, dans les versions christianisées où la marraine est la Sainte Vierge, le secret est souvent de l'ordre du sacré (comme pour confirmer la proximité, soulignée par Georges Bataille, de la jouissance et du sacré). Le couple jouant aux cartes peut également

nous étonner ; mais, lorsque d'autres contes nous montrent un personnage s'adonnant à ce jeu, celui-ci est toujours l'instrument de sa déchéance (la tradition orale y voit souvent une invention du diable et associe les cartes à leur possible utilisation divinatoire).

L'activité cachée du maître ou de la marraine est fréquemment, on le voit, celle d'un anthropophage. Ce trait est constant dans cinq versions turques, dont l'intrigue est influencée par les contes du type *L'Ogre maître d'école et la pierre de pitié*, particulièrement répandus autour de la Méditerranée⁵: une petite fille épie son père adoptif ou, plus souvent, son maître d'école et le voit manger des cadavres, déshabiller des morts dans le cimetière, ou découvre des bras de cadavres sur le pupitre du maître. Au terme de l'histoire, ses enfants lui seront restitués parce qu'elle persiste à ne pas avouer. (Dans deux versions irlandaises l'antagoniste est également un maître d'école.) Qu'il soit époux, employeur, marraine, père adoptif, ravisseur, diable ou maître d'école, l'antagoniste occupe toujours une position de maîtrise par rapport à la jeune fille. Un personnage parental, bien distinct du conjoint qui apparaît dans la seconde partie du conte. Comme Barbe-Bleue, ce personnage transmet à l'héroïne à la fois l'interdit qui sépare le plaisir de la jouissance démesurée et ce qui est de l'autre côté de cette barrière⁶.

Tournons-nous maintenant vers ce qui est propre au conte de *La Mensongère*.

Pour sauver sa vie, l'héroïne de *Barbe-Bleue* saura faire preuve de duplicité. Rien de semblable dans le cas de la « mensongère » qui, en réalité, ne ment pas. Car la relation entre l'antagoniste et elle n'a jamais pour enjeu le mensonge, mais l'aveu. Une condition nécessaire pour qu'il y ait mensonge est que l'autre ne connaisse pas la vérité ou, en tout cas, que l'héroïne croie qu'il ne la connaît pas. Or, elle sait que l'autre sait. Il arrive que le conteur le précise : « La vieille, a savait qu'elle l'avait rouvert [la porte interdite], mais elle [la filleule] voulait pas l'avouer » (*L.M.*, 146). D'entrée, dans une version canadienne, le Beau Magicien d'Afrique se présente à l'héroïne comme sachant « tout quoi c' qui s' passe dans l'monde ». Ou encore c'est celle-ci qui, après maintes menaces de la part de l'antagoniste, finit par lui dire : « *If you know it, that's enough, and you can kill me* » (174). Il arrive également que l'antagoniste

⁵. Voir E. Cosquin, *Les Contes indiens et l'Occident*, Paris, E. Champion, 1922, pp. 112 à 120, et *L.M.*, 101.

⁶. Cette instance qui écrase l'héroïne, indissociablement, sous le poids de l'interdit et sous celui de la jouissance n'est pas sans évoquer l'image que Lacan donne du Surmoi, « cette figure obscène et féroce », *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 360. Lacan utilise la même expression p. 434 et il la reprend p. 619 : « Ce que j'ai appelé ailleurs la figure obscène et féroce du Surmoi. » Sur la vision lacanienne du Surmoi, on peut se reporter au *Séminaire II, le Moi*, Seuil, Paris, 1978, p. 158; *L'Éthique de la psychanalyse* (transcription dactylographiée), séminaire du 30 mars 1960 ; *L'Identification* (idem), 14 mars 1962. Freud, déjà, mettait en relation la rigueur de ce qu'il appelle le Surmoi avec la régression de la libido vers des formes violentes et destructrices (voir *Inhibition, symptôme et angoisse*, PUF, 1981, pp. 35-37, et *Essais de psychanalyse*, Payot, p. 226-228).

n'évoque la transgression que comme fait acquis. Ainsi, dans une version canadienne : « T'as ouvert la porte de chambre » est une affirmation et non une question ; « Vous m' ferez jamais avouer, répond alors l'héroïne, qu'j'ai ouvert la porte de chambre, je l'ai pas ouvert, pis vous êtes pas capab' de me le faire dire » (137). Dans plusieurs versions irlandaises, la question porte sur ce qui a été vu, le fait que l'héroïne a vu étant présumé : « *What did you see me doing in the room ?* ». Enfin, lorsque l'héroïne, une fois la porte ouverte, voit sa marraine, le conteur n'ajoute jamais que la jeune fille n'a pas été aperçue ou ne pouvait pas l'être ; comment, dans ces conditions, l'héroïne n'aurait-elle pas été vue en train de voir ? Une version de la Jamaïque (où une jeune fille adoptive a affaire à une vieille qui vole des nourrissons pour les dévorer) le précise : « Un jour qu'elle s'était enfermée dans une chambre avec un bébé, sa fille l'épia à travers une fente pour voir ce qu'elle faisait. La vieille vit son ombre, de sorte qu'elle pensa que sa fille l'avait vue ; et la fille pensa que sa grand-mère l'avait vue, et en fut très effrayée. » Dans le bref croisement des regards, la transgression de la fille se noue à celle de la vieille. Court circuit ravageur pour la fille puisque la vieille qui va la sanctionner, loin d'intervenir en tiers pour lui permettre de reprendre pied dans l'ordre de la coexistence et d'y retrouver sa place, fait d'elle la complice de sa jouissance destructrice.

Certes, dans les contes du type *Barbe-Bleue* comme dans celui de *La Mensongère*, l'héroïne, en contrepartie de ce qu'elle ne peut cacher à l'autre, se réserve à son tour quelque chose à quoi l'autre ne peut rien. Mais dans *Barbe-Bleue*, l'héroïne ment (au moins par omission), fait preuve de duplicité et, ainsi, tisse une ruse qui vise à une efficacité pratique : être sauvée, ou bien sauver ses sœurs puis s'échapper elle-même. Dans *La Mensongère*, tout au contraire, le refus d'avouer expose l'héroïne à la mort. En réservant son aveu, elle ne vise aucun résultat pratique. L'héroïne de *Barbe-Bleue* élabore un espace de communication qui échappe *de fait* au maître, alors que la « mensongère », incapable de rien lui dissimuler, peut seulement faire valoir *son droit* à un lieu d'être qui lui soit propre. Son refus d'avouer ne lui permet pas de réintégrer réellement cet espace d'existence et de coexistence ; il n'en est plus que le symbole obstinément affirmé, symbole vital, mais qui ne lui permet pourtant pas de vivre. C'est pourquoi son silence ne lui rend pas la parole, mais au contraire l'enfonce dans le mutisme.

Ne pas vouloir ou ne pas pouvoir parler

Puisque l'héroïne persiste à nier, dût-elle en mourir, considérons d'abord la version où, après avoir tenu bon et s'être vu arracher successivement ses trois enfants, interrogée une dernière fois alors

qu'elle monte au bûcher, elle avoue. Le point important est que l'action ne connaît ce dénouement que dans les versions où la jeune fille a pour marraine la Sainte Vierge (celle-ci lui restitue alors ses enfants parce qu'elle a avoué). Bien que cette forme du conte n'apparaisse que dans un petit nombre de cas, elle est la plus connue, car on la trouve dans le recueil de Grimm (troisième conte ; en outre, les quatre versions françaises sont de ce type). A ce sujet, Nancy Schmitz cite Krappe⁷, qui, après avoir noté que la Vierge apparaît pratiquement toujours, dans les contes, comme un personnage qui porte secours, ajoute : « Dans le troisième des contes de Grimm son rôle est moins agréable ; en fait, elle a pris ici la place originellement occupée par un vampire, bien que l'issue du récit ait été grandement modifiée. » Même si l'antagoniste fait plus souvent figure de *ghoul* (le mangeur de cadavres de la tradition arabe) que de vampire, la remarque est juste. Très fréquemment, dans les versions où l'antagoniste est masculin, celui-ci annonce que, grâce au silence obstiné de l'héroïne, il se trouve maintenant délivré d'un enchantement (ce qui, au surplus, dote d'une sorte de vraisemblance sa cruauté passée et son revirement inattendu) Devant l'ultime refus d'avouer, l'antagoniste rend les enfants qu'il avait enlevés et, souvent, félicite l'héroïne, la disant brave et, surtout, capable de taire un secret ; ou encore : « Ah ! la Belle, t'es pu femme que j' croyais ! » (L.M., 236.) Dans quatre versions, l'antagoniste déclare à l'héroïne qu'elle l'aurait tué si elle avait avoué. Si la morale s'accorde mieux avec la confession finale de l'héroïne, les versions non christianisées ne sont pas pour autant immorales. Seulement, au lieu d'avoir pour enjeu la conduite, morale ou non, d'un personnage, elles ont pour enjeu, plus radicalement, la possibilité même de son existence psychique.

Il n'est pas rare que des versions d'un même conte présentent des fins opposées. En voici un exemple (il s'agit du conte *Le Langage des animaux*). Nombre de versions, recueillies au sud du Sahara, se présentent ainsi :

Un chasseur est initié par son chien au langage des animaux. Revenu chez lui, il surprend une conversation entre deux animaux de la basse-cour : l'un conseille à l'autre de picorer du côté où une femme, borgne, ne le verra pas (cette femme est généralement la belle-mère de l'homme). Celui-ci ne peut s'empêcher de rire, et son épouse s'offense d'une hilarité qu'elle croit malveillante à l'égard de sa mère. Elle refuse de poursuivre la vie commune. L'homme, en butte aux instances de sa belle-famille (« Notre fille ne te reviendra pas tant que tu ne nous auras pas expliqué ton secret »), finit par parler. Il meurt aussitôt.

⁷. A.H. Krappe, *The Science of Folklore*, Londres, Methuen & Co, 1965, p. 28 (L.M., 43). Nancy Schmitz partage le point de vue de Krappe, et Cosquin également (*Les Contes indiens et l'Occident*, pp.116-120).

Denise Paulme⁸ fait remarquer que le conte, lorsqu'il apparaît dans *Les Mille et Une Nuits*⁹, présente une fin opposée : au moment où l'homme va céder, il entend le coq se vanter de rester maître de ses cinquante poules ; à la place de cet homme, ajoute-t-il, il battrait sa femme. Le mari suit le conseil ; il s'en trouve bien, et toute la parenté le félicite d'avoir su ramener sa femme à la raison. « En règle générale, nous dit D. Paulme, et au moins dans le domaine de la fiction, le mari africain assez imprudent pour offenser sa femme et ses beaux-parents demeure sans recours et finira lamentablement » (car, dans la réalité africaine, le gendre est l'obligé de ses beaux-parents). Pour le lecteur traditionnel des *Mille et Une Nuits*, le conte - s'il était repris tel que - entrerait au contraire en conflit avec sa représentation de ce que doivent être les relations homme-femme. L'issue en a été inversée afin de réduire cette discordance. C'est d'ailleurs au nom de ces normes, fermement rappelées par le coq, que l'homme se reprend (toute l'histoire est placée dans la bouche du grand vizir qui, en la racontant à sa fille Schéhérazade, veut combattre l'obstination avec laquelle elle maintient un projet contraire à la volonté de son père). Mais, du coup, le récit ne donne plus guère à entendre que cette leçon ; comme les versions christianisées de *La Mensongère*, il est détourné en un conte moral, et il perd son caractère énigmatique¹⁰.

Nous pouvons maintenant résumer l'articulation de *Barbe-Bleue* avec les versions non christianisées de *La Mensongère* dans le tableau ci-dessous :

Barbe-Bleue

La Mensongère

	Puisque le maître contraint l'héroïne	
à mourir,		à avouer,
	celle-ci se réserve la possibilité,	
afin d'échapper à la mort		dût-elle en mourir,
de communiquer avec des tiers		de ne pas lui communiquer
à son insu.		ce qu'il sait déjà.
	C'est pourquoi, au moment où la mort va lui être infligée par	
le maître,		des tiers (par alliance),
des tiers (consanguins)		le maître
	la sauve(nt).	

⁸ *La Mère dévorante*, Gallimard, 1976, pp. 65-68.

⁹ Garnier, 1965, traduction Galland, t. I, pp. 39-42.

¹⁰ Pour ce qui est du rapport entre les transformations qui affectent un récit et leur détermination par le cadre écologique et social où prennent place les différentes versions, on peut se reporter à une étude de Claude Lévi-Strauss, " Structuralisme et écologie ", in *Claude Lévi-Strauss*, coll. Idées, Paris, 1979, pp. 469 à 485.

Au vu des dernières lignes du tableau, on peut se demander quel rôle jouent dans ces récits le sang et l'alliance. En fait les contes ne semblent guère véhiculer de prescriptions précises en matière de règles de parenté. Ce qui les intéresse, c'est le problème général du passage des liens de sang aux liens d'alliance, du passage d'une génération à la suivante. Avec, notamment, la difficulté de maintenir un équilibre entre ces différents liens et de ne pas s'enfoncer dans une relation exclusive.

En outre, puisque la mise en scène de termes éloignés et d'une médiation entre ceux-ci constitue le ressort essentiel des contes, les tensions entre sang et alliance sont exploitées dans ce cadre, en majorant les écarts pour mieux nous intéresser au parcours qui les relie. Qu'il s'agisse d'échapper à un allié grâce aux consanguins ou de sauver ses consanguins malgré une alliance ; de fuir une relation impossible avec un consanguin pour une alliance favorable ou au contraire de perdre un conjoint désirable à cause des effets fâcheux des liens du sang, le dénominateur commun demeure l'exploitation narrative des tensions entre sang et alliance (tensions qui étaient sans doute plus évocatrices pour les membres des sociétés traditionnelles qu'elles ne le sont pour nous aujourd'hui).

Dans *Barbe-Bleue*, le fait que les frères et la sœur de l'héroïne constituent pour elle des tiers auxquels elle a recours n'importe pas moins que leur qualité de consanguins. A vrai dire, ce recours, elle en dispose déjà, d'une certaine manière, dans la mesure où elle est capable de communiquer avec eux. Le tiers, en l'occurrence, c'est à la fois le langage et les personnages avec lesquels celui-ci permet de communiquer. Dans *La Mensongère*, par l'effet d'un renversement, le tiers - allié et non plus consanguin - dont on pourrait s'attendre qu'il sauve l'héroïne de l'implacable face à face qui la lie à son maître, le tiers n'en est pas vraiment un : le prince, tout bon époux qu'il soit, ne constitue pas un recours. En effet, loin de répondre à un message de sa femme (elle est muette), il est victime, au contraire, du faux indice que l'antagoniste laisse sur la bouche de celle-ci. Car ses lèvres, si en un certain sens elles parlent, le font contre elle et malgré elle. L'héroïne demeure sans recours jusqu'à la fin du conte, victime d'indices, vrais ou faux, et sans aucun pouvoir sur les signes.

La problématique que j'avais cernée en termes d'indice et de signe ressurgit donc à travers le motif du mutisme. Avant d'examiner d'autres contes dans lesquels il intervient, je situe l'une par rapport à l'autre les deux parties du conte de *La Mensongère* :

Ie PARTIE

Iie PARTIE

Ce dont l'héroïne est accusée

par le maître omniscient
et sur preuve,
elle ne *veut* pas
l'avouer.

par ceux qui ignorent la vérité
et sur fausse preuve,
elle ne *peut* pas
s'en disculper.

La démesure et le cannibalisme

réels
du maître
échappent à toute sanction.

apparents
de l'héroïne
sont sanctionnés.

Entre ces deux volets, un épisode charnière : l'héroïne est abandonnée par son patron ou sa marraine dans un endroit désert (forêt, le plus souvent), nue et muette dans un grand nombre de versions. Parfois même cousue dans une toile ou enfermée dans une boîte, voire tuée (mais elle renaîtra de ses cendres). C'est souvent dans le tronc d'un arbre creux que la malheureuse trouve refuge, et les chiens de chasse du prince l'y découvriront. La durée de sa vie sauvage n'est généralement pas précisée (une version irlandaise indique deux ou trois ans). Pour mieux comprendre cette relégation, effectuons une rapide enquête auprès de contes qui présentent un épisode analogue. On en trouve un à peu près identique dans les contes du type *La Fille aux mains coupées*. Au lieu que la parole soit ôtée à l'héroïne, ce sont les mains qui sont tranchées par (ou sur ordre de) l'antagoniste. Souvent cachée dans un tronc d'arbre creux, elle est nourrie par un chien du seigneur ; ce dernier finit ainsi par la découvrir et l'épouse. Elle sera ensuite accusée à tort, non pas d'avoir mangé ses enfants, mais d'avoir donné naissance à des animaux. Les traits de bestialité qui, dans ces contes, sont imputés à l'héroïne ne le sont pas tout à fait sans raison : l'une, ensauvagée, n'a plus l'usage de la parole, et l'autre, est-il parfois précisé, doit manger comme une bête directement avec sa bouche jusqu'à ce que ses mains repoussent.

Ce motif - ravalement de l'héroïne et perte de son intégrité humaine - fait penser à une autre mutilation subie par l'héroïne des contes du type *La Fiancée ou l'épouse substituée* : ses yeux lui sont arrachés par l'antagoniste ou sur son ordre. L'un des conteurs canadiens auprès desquels a été recueillie une version de *La Mensongère*, associant mutisme et aveuglement, substitue par erreur une forme de mutilation à l'autre : « Tu veux pas avouer, a dit, je t'arrache les deux yeux » ; puis, dans la suite de son récit, s'aperçoit de son erreur et la corrige : « Non, a'i avait ôté la parole. C'pas ce conte-là » (*L.M.*, 134 et 136).

Un autre conte est à rapprocher de la seconde partie de *La Mensongère*, *La Petite Fille qui cherche ses frères*, du moins dans certaines de ses variantes. Je le résume d'après une version recueillie près de Gênes¹¹ :

Un roi a onze garçons et une fille. Veuf, il se remarie. La nouvelle reine, pour se débarrasser des enfants, s'adresse à une sorcière. Celle-ci métamorphose les garçons en cygnes mais ne peut rien contre la fille : elle porte sur elle une chaîne d'or bénie ; aussi la perd-elle dans un bois. Une femme rencontrée par la sœur lui dit où sont ses frères, et qu'elle pourra les délivrer si elle reste muette durant tout le temps qu'il lui faudra pour tisser une couverture avec des feuilles piquantes. Un prince l'aperçoit, l'emmène et l'épouse (généralement il chasse et l'héroïne est dépistée comme dans *La Mensongère*). Accusée à tort de sorcellerie, l'héroïne, au lieu de se défendre, garde le silence (souvent, son silence même avait déjà suffi à la rendre suspecte). Elle est condamnée à mort. Au dernier moment, ses frères arrivent, retrouvent leur forme humaine grâce au silence de leur sœur. Maintenant, les uns et les autres peuvent parler et l'héroïne est innocentée.

Dans *Les Six Frères cygnes*, de Grimm, l'héroïne n'est pas accusée de sorcellerie, mais d'avoir mangé ses enfants, exactement comme dans *La Mensongère* (avec cette différence que c'est la mère du roi qui lui barbouille la bouche de sang et que c'est l'arrivée de ses frères qui la sauve). Dans la version reprise par Andersen, l'héroïne doit se rendre la nuit dans un cimetière, seul endroit où elle puisse trouver les orties avec lesquelles tisser des chemises pour ses frères (condition de leur salut, outre son silence). Au cimetière, elle croise des sorcières occupées à déterrer des morts pour les dévorer. Mais quelqu'un l'a vue : elle est elle-même accusée de sorcellerie et doit mourir. On retrouve donc dans l'histoire de *La Fille qui cherche ses frères* la même opposition entre cannibalisme réel et apparent que dans *La Mensongère*.

Avec, cependant, une différence notable : alors que, dans *La Mensongère*, le silence était défini par deux modalités distinctes (d'abord elle ne *veut* pas parler, ensuite elle ne le *peut* pas), dans *La Fille qui cherche ses frères*, celles-ci sont condensées en une seule : elle ne doit pas parler. En un sens, cela revient à ne pas le vouloir, puisque l'héroïne désire par-dessus tout délivrer ses frères ; « sa décision était fermement arrêtée, elle délivrerait ses frères, fût-ce au prix de sa vie », dit la version de Grimm. En un autre sens, elle ne peut pas parler, cela ne lui est pas permis, et, comme la « mensongère », elle reste sans recours devant la fausse accusation dont elle est la victime. Tout se passe donc comme si le comportement proprement sublime de la jeune fille équivalait à un mixte de deux positions moins brillantes, qui lui seraient liées comme

¹¹. C.P.F., II, 139, vers. 33. On trouve une version analogue dans un recueil du XIIe siècle, le *Dolopathos* ; chez Grimm, deux versions : *Les Douze Frères* et *Les Six Frères cygnes* ; chez Andersen également, une version semblable : *Les Cygnes sauvages* (*Contes*, Le Livre de Poche, 1er recueil, Paris, p.205).

son envers : le refus d'avouer, ultime rempart contre l'écrasement par la culpabilité, et le ravalement à une muette impuissance.

Le silence, acte de parole ou déshumanisation ?

Les héroïnes de *La Mensongère* et de *La Fille qui recherche ses frères* sont confrontées à la même même nécessité de conjurer un état de déshumanisation.

En tant qu'il est délibéré, le silence est ce dont la « mensongère » se soutient contre son écrasement par la confusion de sa jouissance avec celle de l'autre, et ce dont la fille qui veut sauver ses frères s'arme contre la relégation dans l'inhumain qui a été infligée à ces derniers.

En tant qu'il leur est imposé à toutes deux, il fonctionne au contraire comme indice, trace à quoi elles ne peuvent rien. Dans *La Mensongère*, il est un effet du lien trouble qui la rive à l'antagoniste, et ce n'est pas par hasard si sa bouche demeure à la fois muette et tachée de sang. Une version jamaïcaine de *La Mensongère* nous montre l'héroïne frappée sur la bouche par l'antagoniste, à deux reprises : au premier coup, elle devient muette, au second, elle saigne (*L.M.*, 170). Que le lecteur prenne le temps de laisser se déployer en lui cette image de lèvres muettes et maculées de sang, et qu'il observe que l'héroïne semble aussi incapable de nettoyer ces traces que dans le cas où la clé est tachée de sang : à travers cette lacune du vraisemblable transparaît la véritable nécessité du motif : mettre en scène une souffrance qui déshumanise.

Au sacrifice sublime de la soeur des garçons animaux répond donc en contrepoint celui d'un effet de la jouissance, de l'excès. J'ai déjà noté que le « Cela t'est possible mais tu ne dois pas » qui transmet au héros le désir de transgresser est symétrique d'un « Tu dois mais c'est (quasiment) impossible » par quoi le héros est mis en devoir d'accomplir une tâche. Mais nous voyons maintenant que l'analogie entre devoir et transgression ne résulte pas seulement de cette relation formelle d'inversion. Car si la transgression, pour autant qu'elle ébranle l'ordre de la coexistence, entraîne souffrance et déshumanisation, l'accomplissement du devoir, pour autant qu'il vise au contraire à rétablir cette coexistence, se paie lui aussi d'une prix de souffrance et de marginalisation.

Comme l'a bien montré Nicole Belmont, le trait commun aux épisodes initiaux des différentes versions de *La petite fille qui recherche ses frères* est celui d'une coexistence impossible entre la soeur et les frères : le lien biologique qui existe entre eux demande à être humanisé, à être inscrit dans un ordre socialisé. C'est pourquoi les vêtements d'orties ou d'autres végétaux sauvages que la soeur doit tisser pour ses frères sont hybrides : "du côté de la nature par leurs matériaux, du côté de

l'humanité quant à leur forme et leur destination"¹². Le silence de l'héroïne est analogue à ce long tissage médiateur : il la rapproche de l'inhumain, chose nécessaire pour permettre à l'inhumain de redevenir humain.

Dans de nombreuses versions de *La Fille qui recherche ses frères*, le foyer s'étant éteint par la faute de l'héroïne, celle-ci va demander du feu à la maison voisine où habite un ogre ou une ogresse. Mais il lui faut, en contrepartie, donner son sang (l'ogre-vampire lui suce le doigt, jour après jour). Ses frères la voient dépérir, ils tuent l'ogre-vampire. Leur sœur leur donne alors des légumes ou des fleurs qui ont poussé sur la tombe du monstre, et les voici métamorphosés en animaux. L'héroïne, ici, est donc entrée en relation avec un personnage pour lequel toute transaction se paie avec de la chair ou du sang, et les effets d'un commerce qui dépasse la mesure contaminent jusqu'à ses sauveurs. Elle devra donc les sauver à son tour, la rigueur de son silence formant le seul rempart efficace contre l'excès mortifère qu'elle a laissé s'infiltrer dans la famille.

Nous allons, une dernière fois, rencontrer le motif d'un silence sublime et salvateur dans un autre type de contes dont le héros, cette fois, est un homme, et dont l'action débute souvent sur le thème de la chambre interdite. Il s'agit du *Fidèle Jean*, récit qui a été recueilli dans toute l'Europe et une partie de l'Asie. Je résume d'après la version de Grimm :

Mourant, un roi appelle son serviteur préféré, Jean le fidèle, et lui confie la charge de son fils. Le prince va devenir le propriétaire du château, toutefois, recommande le vieux roi, qu'il n'aille pas ouvrir une certaine chambre : elle contient le portrait de la fille du roi du Dôme d'Or, le prince en tomberait amoureux et se trouverait alors exposé aux plus graves dangers. Jean a beau faire, le nouveau roi n'a de cesse qu'il n'ait ouvert cette porte. A peine a-t-il vu le portrait qu'il tombe en pâmoison. Revenu à lui, il ne songe qu'à la princesse. Jean le fidèle se résout à aider son maître à réaliser son unique désir : il s'embarque avec lui sur un navire chargé de toutes sortes d'objets en or. Séduite par ces merveilles, la princesse monte à bord les admirer, le bateau lève l'ancre ; à la princesse alarmée, le roi expose la raison de son enlèvement : rassurée, elle consent à devenir son épouse.

Au cours du voyage, Jean surprend la conversation de trois corbeaux (il comprend leur langage). Ceux-ci annoncent les dangers mortels qui guettent le roi et la princesse ; l'un d'eux explique aux autres comment quelqu'un pourrait sauver le couple, mais ajoute que si cette personne révèle les raisons de ses interventions, elle sera transformée en pierre. Une fois à terre, Jean tue le magnifique cheval qui - il est seul à le savoir - aurait enlevé le roi. Puis il jette au feu une admirable chemise nuptiale qui, elle, aurait brûlé le nouveau marié. Jusque-là, le roi pardonne ces actes apparemment insensés. Mais lorsque Jean, voyant la princesse pâlir, l'emporte dans une chambre et suce trois gouttes de

¹². N. Belmont, *La poésie des contes*, p. 110.

sang (empoisonné !) qui perlent sur son sein, son maître le condamne à mort. À la potence, le serviteur explique la raison de ses actes ; le roi le gracie. Trop tard, Jean se pétrifie !

Le temps passe, la reine a deux enfants et le couple pleure toujours le fidèle serviteur. Un jour, sa statue parle : Jean revivra si le roi arrose la pierre du sang de ses enfants. Le roi les sacrifie, Jean revient à la vie et, à son tour, ranime les deux enfants.

De la transgression d'un premier impératif (ne pas pénétrer dans la chambre) sort un bien (le prince tombe amoureux d'une princesse qu'il retrouve, enlève et épouse). Mais aussi un mal, qui ne pourra être écarté par Jean qu'au prix de conditions encore plus difficiles à respecter que l'interdit initial. D'où la mort injuste du fidèle serviteur ; laquelle, à son tour, ne sera réparée qu'au prix de la vie des deux enfants du couple royal. Ultime sacrifice dont Jean répare les effets sans que cela entraîne un nouveau prix à payer. Ainsi, au bout du compte, ce qui a été acquis au cours des premiers épisodes est conservé et ce qui a été perdu est retrouvé.

Le contenu de la chambre interdite, s'il est superlatif dans l'ordre de la merveille et non plus dans celui de l'horreur, ne provoque pas une défaillance moindre, et le désir que sa vision suscite rejoint dans l'excès celui dont l'intolérable charnier était l'objet dans *Barbe-Bleue*. Le silence que Jean s'oblige à tenir, payant de sa vie celle du roi et de la princesse, est d'abord le prix à payer pour réparer les effets néfastes de la première transgression. C'est aussi, je viens de l'indiquer, ce qui empêche le court-circuit entre deux réseaux de communication hétérogènes, animal et humain. Le conte de *Jean le fidèle* nous ramène donc à un récit dont j'ai évoqué plus haut les variantes africaines et celle des *Mille et Une Nuits*, *Le Langage des animaux* : un comportement qui découle de ce que le héros a entendu dire par des animaux apparaît injustifiable à ceux qui sont fermés à ce langage. Si la fonction du héros est d'opérer une médiation entre ces deux pôles, elle est tout autant d'éviter qu'ils se court-circuitent ; de sorte qu'il lui faut soutenir la position intenable qui résulte de son engagement dans ces deux réseaux incompatibles, ceci jusqu'au sacrifice de sa vie.

C'est d'une conjoncture aussi déchirante que résulte le silence de la « mensongère » : son refus d'avouer oppose un ultime rempart au trauma destructeur ; mais son incapacité à se disculper montre qu'elle n'a pas pour autant repris place dans un réseau de liens humains socialisés. Quant à la jeune fille à la recherche de ses frères, son silence la place également entre deux mondes : réduite au silence, elle est comme retranchée du monde social ; mais d'un autre côté, grâce à ce silence obstiné, elle arrache ses frères à l'inhumanité qui leur a été infligée.

Il y a dans l'histoire de la jeune fille aux frères animaux et dans celle de Jean le fidèle une dramatisation bien proche du tragique chrétien. Souffrances du coupable innocent, souffrances du Christ condamné

comme un criminel, connaissant à l'avance son destin et l'assumant dans la plus grande solitude pour le salut de l'humanité! On attribue souvent au christianisme l'invention du sens de l'intériorité, douloureusement éprouvé dans l'expérience tragique de l'isolement. Même si, comme Kierkegaard le souligne, on en voit les signes avant-coureurs dans l'Ancien Testament : Job seul et misérable sur son fumier, Abraham acceptant de mettre à mort son fils Isaac et sacrifiant ainsi le lien humain le plus précieux à son engagement exclusif à l'égard de Yahvé. Les contes de souffrance muette ne se séparent du tragique chrétien que sur un point, essentiel il est vrai : la solitude n'y rapproche pas de Dieu. La souffrance du héros ou de l'héroïne, en les éloignant des autres, ne les révèle pas à eux-mêmes, ne les ouvre pas à une vérité transcendante, ne les introduit pas à une forme supérieure d'accomplissement : elle les condamne à une forme d'inexistence. Et ce n'est pas la grâce de Dieu qui les en sortira, c'est leur réintégration dans l'ordre d'une coexistence purement humaine.

Cet horizon humain - et par conséquent relatif en comparaison de celui, absolu, dans lequel s'inscrit la Passion du Christ - n'enlève pourtant rien au caractère poignant du temps de souffrance dans lequel sont plongés la « mensongère », la fille qui cherche ses frères ou le fidèle Jean. A l'écoute de ces contes, nous goûtons, certes, un bien-être social. Mais cela ne nous empêche pas de retrouver notre propre douleur dans ces personnages condamnés à souffrir en silence. Et même d'y prendre un plaisir paradoxal, celui que nous procure la figuration de notre propre infinitude. À travers les événements fictifs dans lesquels sont pris ces personnages, grâce à cette fiction, c'est une vérité intime qui est mise en scène et qui résonne en nous suffit, cette part d'ombre que le soleil des relations avec les autres ne saurait dissiper entièrement - cette illimitation solitaire qui s'attache à toute conscience de soi, ce néant existant que tout être humain porte en lui. Descendants d'Adam et Eve, semblables à l'héroïne de *Barbe-Bleue*, nous entrons, avec le développement de la conscience de soi, dans un rapport à l'au-delà du plaisir, reste sans fin que chaque génération transmet à la suivante et que l'existence socialisée ne parvient jamais tout à fait à éponger. N'est-ce pas ce fardeau que le Christ prend sur ses épaules ? Ce qui nous émeut dans l'extraordinaire récit que les évangélistes nous ont laissé de la Passion du Christ, ce n'est pas seulement que le Juste crucifié rachète nos péchés, c'est aussi - c'est peut-être surtout - que ce récit constitue en quelque sorte la reconnaissance publique et partagée d'une forme de douleur propre à la condition humaine.

Le silence qui protège un rêve

Dans *Le langage des animaux*, ceux-ci tiennent des propos prosaïques (ils font seulement rire le héros). Dans *Jean le fidèle*, au contraire, la voix des corbeaux est celle du destin. Rien ne ressemble plus à la voix du conteur que celle des corbeaux. Tout se passe comme si le héros du récit avait le don d'entendre à l'avance ce que le conteur va narrer de l'aventure dans laquelle il figure, et ainsi de prévenir la réalisation de certains des possibles narratifs annoncés.

Le thème d'un personnage qui, entendant le langage des animaux, se trouve informé de son destin est commun à de nombreux récits. Connaître à l'avance son destin, c'est déjà sortir de l'ordinaire. Aussi ce destin lui-même ne peut-il être qu'exceptionnel. Dans les contes du type *Les trois Langages*, le héros apprend en écoutant des oiseaux qu'il est destiné à devenir pape¹³. Comme il fait part à ses parents de cette révélation, ceux-ci, outrés par sa prétention, le chassent. Et voici le héros en route pour Rome, où la prédiction se réalise. Les quelques versions françaises du type *Le Rêve* sont proches des *Trois Langages*, avec ce trait distinctif que le héros prédit à ses parents, d'après un rêve, qu'ils s'abaisseront un jour devant lui. *Le Rêve* a surtout été recueilli en Europe orientale, et le schéma qu'en donnent Aarne et Thompson est sensiblement différent de celui des versions françaises, notamment en ceci : le héros refuse de dire son rêve à qui que ce soit. Je résume le début de ce conte d'après une version hongroise qui illustre bien le schéma le plus répandu¹⁴ :

Un pauvre homme a trois enfants. Un matin, il leur demande quel rêve ils ont fait. L'aîné répond qu'il a rêvé d'un bon repas. Très bien, lui répond son père, tu n'auras pas besoin de pain aujourd'hui. Le second dit avoir rêvé d'une belle paire de bottes. "Tant mieux, je n'aurai pas besoin de t'en acheter." Quant au plus jeune : "Moi j'ai bien rêvé de quelque chose, dit-il, mais je ne dirai à personne ce que c'était. - Allons, j'aime à croire que tu n'as pas de secret pour moi", lui répond d'abord son père ; mais, devant l'obstination de son fils, il se met en colère, s'arme d'un bâton et le poursuit à travers champs. Tous deux croisent ainsi le roi, qui prend le garçon à son service, se faisant fort de le faire parler. Comme le héros s'y refuse toujours, le roi le fait emmurer ; mais sa fille prend soin de lui en secret. Elle lui soumettra plusieurs énigmes que le puissant roi des Tartares a mis son père au défi de résoudre, le menaçant de le tuer et de détruire son royaume. Seul le héros se montrera capable de damer le pion au Tartare, et c'est ainsi qu'il gagnera la main de la fille du roi.

¹³. Pour la prédiction d'une mort rapide, c'est plutôt vers des légendes qu'il faut se tourner. On trouve en Bretagne, par exemple, l'histoire d'un qui, au lieu de se rendre à la messe de minuit, surprend la conversation de ses bêtes - cette nuit-là, elles parlent. Que disent-elles? Elles annoncent sa mort prochaine.

¹⁴. *Jean l'avisé*, in M. Klimo, *Contes et légendes de Hongrie*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1969, p. 187-196. Version analogue dans A. et A. Schott, *Contes roumains*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1982, pp. 134-141.

Cette version présente un trait particulier : le conteur non plus n'informe pas les auditeurs de la teneur du rêve de son héros (alors qu'en général on apprend que celui-ci a rêvé, comme dans les contes précédemment évoqués, que ses parents, un jour, le serviraient).

L'articulation essentielle du récit consiste à faire jouer en miroir deux actes de parole : questionner sur un rêve et soumettre une énigme. La première question (celle qui porte sur le rêve) est posée parce que la réponse n'est détenue que par la personne interrogée, tandis que la seconde (l'énigme), l'est au contraire parce que celui qui la pose croit être seul à pouvoir y répondre. Répondre au premier type de question, c'est essuyer une sorte de défaite ; à cet égard, le comportement des frères aînés est opposé à celui du plus jeune : ne pas *vouloir* répondre, c'est refuser de faire le jeu de son père. Inversement, pour les énigmes, ne pas *pouvoir* y répondre équivaut à laisser la victoire au roi tartare. Ici encore, le héros se distingue de ceux sur qui pèse la question : il était le seul à ne pas vouloir répondre, il est maintenant le seul à pouvoir le faire. Refuser de communiquer un secret à qui vous le demande et percer celui que l'autre vous défie de jamais connaître sont les deux faces d'un même pouvoir ; le héros est bien, comme on dit, « quelqu'un à qui on ne la fait pas ».

Ainsi, le jeu sur *ne pas vouloir* et *ne pas pouvoir* parler se spécifie de manière très différente dans ce conte et dans celui de *La Mensongère*. Celle-ci, après avoir recouru à l'arme de son silence volontaire, est la victime de son impuissance à parler. Certes, le silence obstiné du héros du *Rêve*, remplit une fonction comparable à celui de la « mensongère » : même nécessité de préserver une frontière entre son désir et celui de ses parents. Mais le désir du jeune homme, dans *Le Rêve*, est déjà le sien, il n'est pas emporté par une jouissance qui le dépasse. C'est pourquoi il est bien davantage assuré de lui-même que la « mensongère » et dispose d'un pouvoir qu'elle n'a pas : seul capable d'apporter une réponse à des énigmes devant lesquelles tout autre reste muet, il est réhabilité. Sa position triomphante contraste singulièrement avec celle, toute de malheur et de relégation, de la « mensongère ». Même lorsque le roi le fait emmurer vivant, le héros n'inspire pas la pitié : c'est l'occasion pour lui de voir se manifester par une efficace sollicitude l'amour que lui porte la princesse.

Le point d'origine à partir duquel s'enclenche le temps de silence chez les deux personnages contraste donc fortement : dans un cas, transgression qui mêle l'héroïne à l'horreur d'une autre transgression, jouissance déshumanisante qui lui vient d'être entrée en contact avec celle de sa marraine ou de son maître (les fleurs de l'au-delà du plaisir sont carnivores, car la limite à franchir pour les atteindre est aussi celle qui garantit notre intégrité). Dans l'autre, le secret trace déjà au jeune homme la voie de son émancipation. Rêve de grandeur, sans doute, mais suffisamment socialisé pour ne pas tomber dans l'au-delà du plaisir et

l'inhumain. Aussi le silence du jeune homme est-il d'emblée un premier pas dans la voie de son émancipation.

Conclure de tout ceci que les contes se plaisent à opposer une image active de l'homme à une image passive et douloureuse de la femme serait aller trop vite : la tradition orale ne connaît sans doute pas moins de héros souffrant de relégation que d'héroïnes, et il n'est pas sûr que celles-ci se montrent moins entreprenantes que les héros. En revanche, dans les récits écrits, ce partage devient net. L'héroïsme du silence est le trait dominant de nombreuses héroïnes de romans populaires du XIXe siècle qui suivent l'exemple de la patiente Grisélidis ou de Geneviève de Brabant. Ce type d'héroïne, écrit J.-J. Darmon¹⁵, « prolonge l'idéal d'humilité et de soumission aux volontés d'un père, d'un mari ou d'un amant que le Moyen Age s'était fait de la femme et que la Bibliothèque bleue avait largement contribué à imposer dans le peuple ».

Autre remarque au passage. Le conte de *La Mensongère*, si douloureux soit-il, ne nous plaît pas moins que *Le Rêve*. La vieille idée suivant laquelle nous nous identifions au héros et, par conséquent, faisons dépendre notre plaisir de son triomphe, cette idée se révèle un peu courte. Tout récit, je l'ai déjà souligné, met en scène des figures de complétude et de démesure, lesquelles nous font plaisir en elles-mêmes. Ces figures ne se limitent aucunement à celles qui marquent le triomphe ou le bonheur d'un personnage. Celles-ci se présentent comme des images du Moi liées à la rêverie diurne et y répondent en mettant en scène des attributs communément désirés tels que : cumul de la force et du droit, beauté, fortune, heureux mariage, renversement d'une situation d'humiliation. Mais d'autres figures ouvrent à l'auditeur du conte des images d'illimitation et apportent ainsi à son sentiment d'exister une heureuse expansion, qui, pour le héros ou l'héroïne du conte, du plus grand malheur.

Nous allons maintenant quitter les motifs de silence et de mutisme dont le fil d'Ariane nous a guidé à travers un labyrinthe de ruminations narratives. Nous allons quitter ces héroïnes sur lesquelles s'étend l'ombre d'une jouissance qui les dépasse, les séduit au risque de sombrer dans une zone de non humanité dont il leur est difficile de se dégager - comme beaucoup d'entre nous lorsque nous étions en proie aux tourments de l'adolescence. Nous allons voir que, l'excès qui aime le désir étant aussi ce qui nous fait vivre, une part de ce dynamisme peut heureusement trouver place dans le circuit des relations socialisées. L'inhumain a beau être le contraire de l'humain, il n'est pourtant pas possible de les séparer tout à fait. Il est en effet possible, et même souhaitable qu'une part de cet inhumain se recycle dans notre humanité et la nourrisse de son énergie.

¹⁵. Dans *Le Colportage de librairie en France sous le Second Empire*, Plon, Paris, 1972, p. 166.

Ce qui le ou la fait marcher

Dans les versions de *La Mensongère* où l'héroïne suit son maître dehors, la trace de la transgression, on s'en souvient, est la chaussure que l'héroïne laisse derrière elle et que, dans sa précipitation, elle n'a pas le temps de ramasser. De nombreux contes réutilisent ce motif et le transforment. Suivons ce nouveau fil conducteur qui est aussi, comme le motif du mutisme, un fil de la pensée des contes.

Devant ce soulier abandonné dans le faux pas d'une marche trop rapide et ramassé par un personnage qui suit l'héroïne, le lecteur pense certainement à la fameuse pantoufle de Cendrillon. J'y viendrai. Mais arrêtons-nous d'abord à un type de conte où, comme dans *La Mensongère*, secret et démesure sont liés, et où des chaussures apportent une preuve. Il s'agit des *Souliers usés à la danse*, dont je résume une version nivernaise (C.P.F., I, 167-169) :

Tous les jours, le cordonnier de la cour apporte des souliers neufs à la fille du roi. En effet, chaque matin on retrouve ceux-ci complètement usés, bien que, la nuit, la princesse soit enfermée à clé dans sa chambre à coucher. Le roi promet la main de sa fille à qui percera son secret, mais le prétendant qui échoue sera humilié publiquement. Après plusieurs princes, un soldat démobilisé se présente. Il a rencontré en chemin une vieille à qui il a fait l'aumône. En contrepartie, celle-ci lui a conseillé de ne pas boire le vin qui lui sera offert, et elle lui a fait don d'une cape d'invisibilité. Le soldat, conduit dans la chambre voisine de celle de la princesse, fait semblant de boire le verre proposé par celle-ci. Lorsqu'il donne les signes d'un profond sommeil, la princesse ouvre une trappe et descend un escalier souterrain en compagnie de douze autres jeunes filles, puis traverse trois bois - de cuivre, d'argent et d'or - et, enfin, une pièce d'eau au bord de laquelle ses compagnes et elle sont attendues par douze princes. Sur une île, un château illuminé et une musique sur laquelle on ne peut s'empêcher de danser jusqu'à usure des souliers. Le soldat, invisible, a suivi la princesse, prélevé une branche de chacune des sortes d'arbres, gardé l'une des coupes dans lesquelles on a servi à boire, et s'est recouché comme si de rien n'était. Le lendemain, il demande à être entendu par le roi en présence de la princesse. A l'appui de ses dires, il montre les différents objets qu'il a rapportés de son équipée nocturne. La princesse se déclare délivrée d'un enchantement et se marie avec le héros.

Une soixantaine de versions de ce conte ont été recueillies en Europe. La plus célèbre est celle de Grimm, très proche de la version que je viens de résumer. Les différences essentielles sont les suivantes : les douze princesses sont sœurs, la plus jeune se montre, davantage que dans la version nivernaise, inquiète des bruits suspects qu'elle entend derrière elle lorsque le héros casse des branches, et ses sœurs la rassurent. A la fin, ce sont, tout à l'inverse, les princes avec qui dansaient les filles du roi qui, du fait de l'intervention du héros, ne sont pas

délivrés de leur enchantement. Dans d'autres versions, il arrive que la princesse aille rejoindre le diable, ce qui s'accorde bien avec le caractère irrésistible de ces danses de chaque nuit.

Comme dans tous les contes qui s'ouvrent sur un concours de prétendants annoncé par le père de la princesse, le comportement de celle-ci constitue un défi presque impossible à relever. Il y a là quelque chose qui dépasse les prétendants, et seul le héros parvient à ramener la princesse à la mesure. En l'occurrence, notre princesse sort doublement de l'ordinaire : d'abord, il est impossible de savoir ce qu'elle fait la nuit (pourtant, la chambre est bien close, et chaque prétendant s'est promis de veiller) ; ensuite, ses activités nocturnes sont pleines de frénésie. Des chaussures usées en une nuit, retrouvées chaque matin : seul indice témoignant de son secret. A cette preuve initiale à partir de laquelle s'enclenche le récit répondent celles qui apportent le mot de la fin : c'est preuves en main que le héros révèle publiquement le secret. Le premier indice est le résultat inévitable du comportement d'une princesse qui, littéralement, ne tient pas en place. Les preuves fournies par le héros sont au contraire délibérément produites par lui. Car, si une preuve est toujours ce qui rend une inférence incontestable, les contes nous invitent à en distinguer de deux sortes, ou plutôt à considérer une preuve sous deux points de vue différents selon qu'elle place en position assujettie ou au contraire dominante par rapport à quelqu'un d'autre : vous laissez malgré vous une trace dont un autre se sert pour reconstruire avec certitude ce que vous ne vouliez pas qu'il sache ; ou bien vous vous procurez délibérément quelque pièce à conviction et l'utilisez pour cautionner ce que vous désirez faire savoir à d'autres. A cette ambiguïté de l'indice, le conte associe en contrepoint le match entre deux formes d'insaisissabilité : trappe secrète d'un côté, cape d'invisibilité et sommeil feint de l'autre¹⁶.

Si maintenant nous rapprochons *Les Souliers usés* de l'épisode de la chaussure perdue dans *La Mensongère*, nous voyons apparaître des relations de transformations qui peuvent s'écrire sous la forme du tableau de la page précédente [ou : du tableau ci-contre].

Les trois premières lignes du tableau ne sont que le rappel des deux formes symétriques du rapport entre le héros et ce qui lui est désigné comme désirable : d'un côté l'héroïne sera punie d'avoir cherché à connaître le secret de son patron, tandis que de l'autre, au contraire, le héros serait puni s'il ne parvenait pas à percer le secret de la princesse. L'opposition de la quatrième ligne entre dedans et dehors est à nuancer et à préciser. En effet, la princesse folle de danse, une fois enfermée dans sa chambre, quitte secrètement le château paternel pour se rendre dans un lieu souterrain et mystérieux. A cet égard, elle ressemble au patron de

¹⁶. Feindre le sommeil pour surprendre un secret : tous les enfants connaissent cela. Se souvenir du Poucet qui écoute ses parents au lieu de dormir.

la "mensongère" que nous avons vu, dans plusieurs versions, entretenir un commerce - repoussant et non plus séduisant - avec le corps de ceux qui sont sous terre. En fait, le conte des *Souliers usés à la danse* associe en un seul motif le secret de la chambre et celui des mystérieuses sorties, alors que le conte de *La Mensongère* présente ou l'un (première forme), ou l'autre (seconde forme).

Passons aux dernières lignes du tableau. La première colonne associe les deux formes de preuve que j'ai distinguées plus haut, puisque la chaussure est à la fois involontairement perdue par l'héroïne et délibérément utilisée contre elle par le patron qui l'a ramassée ; preuve qu'elle a percé ou cherché à percer son secret, et preuve que le maître connaît son secret à elle, qui n'est rien d'autre que son désir de percer son secret à lui. Dans *Les Souliers usés à la danse*, ces deux formes de rapport à la preuve sont au contraire dissociées : la preuve que l'héroïne ne tient pas en place n'est pas directement retournée contre elle, il faudra attendre que des preuves spécifiques viennent témoigner de ce qui la "fait marcher". Traces inévitables de l'agitation du corps d'un côté, gestes volontaires du héros de l'autre.

Ainsi, que l'héroïne perde une chaussure ou qu'elle use ses souliers, il est question dans les deux cas de ce qui la fait courir. D'où la difficulté dont il s'agit ensuite de venir à bout : mettre un terme à l'excès auquel elle s'est laissée entraîner ; c'est la tâche quasi insurmontable du temps de silence ou bien celle qui échoit aux prétendants. Notons également la contradiction apparente : la connaissance du secret est tantôt le mal, tantôt le remède. Contradiction apparente, car dans un cas cette connaissance équivaut à être pris dans le sillage de jouissance laissé par l'antagoniste, maître absolu auquel l'héroïne est assujettie, tandis que dans le second elle a pour fonction de circonvenir l'excès, le héros disposant de références et de moyens extérieurs à la piste qu'il suit (importance du tiers, déjà soulignée à propos de *Barbe-Bleue*).

Les Souliers usés à la danse demande également à être situé par rapport aux contes du type *L'Esprit de la lumière bleue*, célèbre par la version qu'en a donnée Andersen en 1835 sous le titre *Le Briquet*. Je résume d'après la version de Grimm (*La Lumière bleue*) l'épisode central qui seul nous intéresse ici :

Un soldat démobilisé est entré en possession d'une lumière magique. Grâce à celle-ci, il se fait apporter la nuit à son auberge la fille du roi, et la fait reconduire au chant du coq. Celle-ci raconte à son père ce qu'elle pense avoir été un rêve. La nuit suivante, le roi s'arrange pour que des pois marquent sa trace, mais l'esprit de la lumière bleue déjoue la ruse. On recommande alors à la princesse de laisser l'une de ses chaussures sous le lit du soldat. Le lendemain, les chambres d'auberge sont fouillées, le ravisseur identifié grâce à la chaussure et condamné à mort. Conduit au lieu de son exécution, le soldat renversera la situation en sa faveur grâce au pouvoir de sa lumière magique.

Ici, donc, même fossé entre deux scènes, l'une diurne, l'autre nocturne, et même question au départ de l'enquête : où la princesse se rend-elle toutes les nuits ? Le secret, cependant, n'est plus celui de la princesse mais du soldat, et l'enquête n'est plus conduite par lui mais par le roi. Quant aux chaussures, loin de placer le roi devant un mystère, elles lui en apportent au contraire la solution. Enfin, au lieu d'être une trace produite malgré elle, la chaussure est volontairement laissée par la princesse. Ainsi, le hiatus entre les deux lieux est comblé, non plus par le soldat et malgré la princesse, mais par celle-ci malgré le soldat.

Un autre conte, qui reprend encore les éléments des *Souliers usés à la danse*, mais dans une organisation différente, va nous permettre de mieux en saisir la logique. Nous allons y retrouver une princesse qui court comme un lièvre et use quotidiennement une paire de chaussures, mais le jour et non la nuit. Du coup, le point de départ et le point d'arrivée de l'enquête du héros se substituent l'un à l'autre: au lieu de la suivre dans son équipée nocturne à partir de sa chambre, il la suit dans sa course diurne jusqu'à sa chambre. Il s'agit d'un récit recueilli dans les Côtes-du-Nord en 1869 par Luzel: *Le Lièvre argenté*¹⁷.

Un riche seigneur a trois filles et un fils. Alors que celui-ci va tous les jours en forêt, ses sœurs, en dépit des précautions prises, se font enlever l'une après l'autre, chacune par un redoutable géant. Après s'être enfermé quelques jours pour pleurer, le jeune Malo repart à la chasse. Apercevant un beau lièvre au poil argenté, il essaie de s'en emparer: impossible! Il tire: le lièvre n'est jamais touché par les plombs. L'animal, ainsi, fait courir Malo toute la journée. Alors que la nuit tombe, il lui adresse la parole pour lui indiquer la maison où vit sa sœur aînée.

Celle-ci accueille son frère avec joie et, lorsque son ogre de mari rentre de la chasse aux hommes et le découvre caché, elle intercède en sa faveur. Malo repart le lendemain avec un talisman: l'ogre lui en a fait cadeau, à défaut de pouvoir lui indiquer la retraite du lièvre que lui-même n'a jamais réussi à atteindre. Nouvelle journée de poursuite du lièvre et, le soir, Malo est hébergé chez sa seconde sœur, qu'il quitte le lendemain muni d'un autre talisman. La troisième journée se déroule comme les deux précédentes. Le quatrième jour, Malo poursuit encore le lièvre argenté. Celui-ci, arrivé à un bras de mer, le franchit d'un saut. Resté sur la rive, le héros avise la hutte d'un cordonnier. "En réalité, lui dit le vieil homme, vous n'avez pas affaire à un lièvre, mais à une princesse. Tous les jours, je lui apporte moi-même une paire de souliers neufs." Sur la proposition du cordonnier, Malo revêt un manteau qui le rend invisible, se fait emmener par lui au palais et rejoint la princesse dans sa chambre. Celle-ci l'invite à se montrer, tout heureuse que son "amoureux" l'ait retrouvée. Les jeunes gens se marient.

Mais, quelque temps après, la princesse recommence à sortir, toujours sous la forme d'un lièvre. Elle a confié les clés à son époux, en lui recommandant bien de ne jamais ouvrir telle porte, sous peine des plus grands malheurs. Malo finit

¹⁷. Luzel, t. III, pp. 181-202. Il faudrait pouvoir donner le texte intégral de ce récit: ici, le charme et l'humour avec lesquels il est conté sont perdus.

par succomber à la tentation: le diable s'échappe et lui déclare qu'il va emporter sa femme. Cependant, grâce au talisman donné par le premier ogre, Malo convoque toutes les bêtes à cornes: le diable s'enfuit. Le lendemain, il fait venir à son aide les oiseaux. Et enfin, grâce au troisième talisman, ce sont les bêtes à poil qui arrivent à la rescousse. Alors, définitivement vaincu, le diable renonce à la princesse, et le mariage de Malo et de celle-ci est à nouveau célébré.

Dans le type de contes auquel s'apparente cette version, *L'Homme à la recherche de son épouse disparue*, il arrive souvent que le héros, entraîné loin de chez lui, découvre une princesse métamorphosée en animal. Il la délivre en se mariant avec elle, la perd pour avoir transgressé l'interdit qu'elle lui a formulé et ne la retrouve qu'après une longue recherche au cours de laquelle il est aidé par des auxiliaires (souvent des animaux ou des géants). Ici, c'est avant même d'avoir rejoint la princesse-lièvre que le héros reçoit l'aide de ces redoutables auxiliaires, et il utilisera leurs dons, non pour retrouver la princesse, mais pour empêcher qu'elle lui soit enlevée.

Ainsi, c'est le lièvre qu'il ne peut atteindre qui lui donne la possibilité de rejoindre ses sœurs. Et ce sont les ogres qu'il n'a pu empêcher d'enlever ses sœurs qui lui offrent le moyen de ne pas perdre sa femme. L'intrigue, tout en étant construite de telle manière que le héros ne puisse avoir près de lui à la fois ses sœurs et son épouse, introduit cependant une solidarité indirecte entre elles. Quant à voir ses sœurs avec leur mari, c'est pour le héros une situation pour le moins risquée. La tension que l'intrigue instaure entre relations de sang et d'alliance permet l'apparition d'une chaîne de médiations, et celle-ci conduit jusqu'au dénouement: le lièvre-princesse dirige le héros vers les sœurs qu'il avait perdues, celles-ci intercèdent auprès de leurs maris ogres qui donnent à Malo un objet magique, lequel a pouvoir sur les animaux, qui ont eux-mêmes pouvoir sur le diable, lequel perd son pouvoir sur la princesse.

Cependant, cette chaîne ne suffit pas à constituer le récit, et deux autres maillons lui sont ajoutés qui sont extérieurs à toute relation de parenté: les chaussures usées (donc le cordonnier) et la chambre interdite (donc le diable). Le cordonnier, médiateur par excellence (comme les chaussures qu'il fabrique), permet au héros de passer de la forêt au palais et du lièvre à la princesse. Le diable, au contraire, séparateur, ravisseur. Les ogres, eux, participent à la fois de la nature du diable et de celle du cordonnier: comme le premier, ils enlèvent les sœurs du héros pour en faire leurs épouses; comme le second, grâce à leurs pouvoirs magiques, ils permettent au héros de retrouver son épouse. En somme, des beaux-frères hyperboliques en bien comme en mal, des beaux-frères qui y vont fort.

Ce que je viens de retracer ressemble à une partition musicale dans laquelle plusieurs voix s'entrelacent, se combattent, se répondent et,

finalement, conduisent à une résolution. Le conte semble se contenter d'exister à la manière d'un morceau de musique, sans rien vouloir dire. Et pourtant, bien qu'il ne fasse peser sur nous aucun message, nous sentons bien que quelque chose de nous y est intéressé.

Tentons donc de formuler ce que les contes liés entre eux par le fil conducteur des chaussures présupposent d'une logique qui serait préservée, invariante, à travers leurs transformations. Une logique qui, semble-t-il, se calque sur une sorte d'économie fondamentale des rapports à l'autre.

Dans ces contes, comme dans beaucoup d'autres, deux lieux : d'abord un espace ordinaire, normal, maîtrisé. Et puis, très différent de celui-ci (mais pourtant connecté avec lui), un autre espace, un lieu d'illimitation, aussi irrésistible que destructeur.

Dans le premier espace, l'empreinte du second : des traces. Des traces susceptibles d'être converties en preuves. La trace - quelque chose qui échappe, à quoi on ne peut rien - est effet de jouissance. Là où il y a traces, il y a précipitation, impossibilité de tenir en place, franchissement, passage sans repères, contact avec une zone d'excès.

La trace, lorsqu'elle est relevée par l'autre, devient preuve. La trace, en tant qu'elle est vouée à tomber sous le regard d'un autre, referme le cercle qui lie jouissance et culpabilité.

Dans le cas de *Barbe-Bleue* et *La Mensongère*, l'instance qui lit les traces participe de l'inhumain, est elle-même prise dans la démesure. Pour cette raison même, la sanction qu'elle inflige à l'héroïne ne saurait la réintégrer du côté de l'humain, bien au contraire. D'où l'enjeu, qui porte à son comble la tension narrative : parviendra-t-elle à trouver recours et à interposer entre elle et son anéantissement un tiers qui la rattache au monde des autres ? L'héroïne de *Barbe-Bleue* se reconnecte avec l'espace social en prenant appui sur la petite marge temporelle qui, arrachée au maître, rend possible une distance minimale entre elle et lui, entre elle et la mort. La « mensongère » met à profit une autre brèche infime dans le pouvoir de l'instance maîtresse, mais demeure longtemps en souffrance (dans un état, pourrait-on dire, de stress post traumatique). Elle ne parvient reprendre pied dans l'espace social, à retrouver lieu d'être, à reprendre sa place dans les liens humains d'épouse et de mère qu'à la toute fin du conte.

Lorsqu'on passe de *La Mensongère* aux *Souliers usés à la danse*, on voit s'inverser la position de celui qui lit la trace. Ce personnage n'est plus l'antagoniste mais le héros, il n'est plus du côté de la violence mais de la coexistence. Son rôle n'est plus de faire passer l'héroïne du côté de l'excès : celle-ci a déjà transgressé et se trouve sous l'empire de ce qui la dépasse. La difficulté est au contraire de la réinscrire dans l'espace de coexistence, elle qui ne tient pas en place.

Le héros résout cette difficulté en produisant au sein de l'espace social les preuves prélevées dans la zone de l'enchantement ; ainsi

réinscrit-il l'héroïne dans l'espace commun. Celle-ci, de son côté, trouve dans le héros une nouvelle forme de rapport à ce qui la dépasse : non plus ce qui la dépasse en la vouant à une frénésie sans bornes ; mais ce qui la dépasse en s'imposant à elle comme l'ordre de coexistence dans lequel elle a lieu d'être.

La variation contrapunctique apportée par *La Lumière bleue* nous montre sous une autre face la liaison entre trace et preuve, lui conservant son rôle de connecteur entre espace de jouissance (la nuit), et espace social (le jour).

Le Lièvre argenté met davantage en valeur le jeu qui se noue entre le héros et l'héroïne en soulignant l'insaisissabilité grâce à laquelle chacun des personnages, tour à tour, prend barre sur l'autre. Le point intéressant étant que, comme dans *Les Souliers usés à la danse*, la princesse fait courir Malo parce qu'elle-même ne tient pas en place, en proie à quelque chose de plus fort qu'elle, arrachée à ses limites, femme ou lièvre, sans identité stable. Jusqu'à ce que Malo, au terme de son parcours, après avoir connecté les uns aux autres tous les lieux qui jalonnent le récit, fasse état à son tour d'un pouvoir contre lequel le diable lui-même demeure impuissant.

Tous ces récits, en somme, présupposent que chacun des personnages, dès lors qu'il entre en relation avec l'autre, voit sa propre zone de maîtrise altérée et se trouve atteint dans son être : dans cette rencontre se noue l'interdépendance de leurs désirs. Le désir qui agite l'un se transmet à l'autre (les chaussures usées de celle qui ne tient pas en place mettent en mouvement l'autre personnage). Mais, comme nous le verrons mieux dans le chapitre suivant, cette interdépendance ne se traduit pas seulement par le fait que les deux personnages sont entraînés dans un courant passionnel. Elle s'accompagne également d'un processus actif au terme duquel chacun trouve sa place par rapport à l'autre, les chaussures conduisant finalement à l'inscription sociale du lien qui s'est noué entre les deux personnages.

6.

C'est bien lui, c'est bien elle

La pantoufle de Cendrillon

Dans le recueil de Perrault, *Cendrillon* et *Peau d'Ane* sont des contes bien distincts. Mais dans la tradition orale ils s'entremêlent pour ne former qu'un seul type de conte aux multiples variantes. Ceux qui se rangent plutôt du côté de *Cendrillon* sont presque universels. Voici un résumé de la version de Grimm, légèrement différente de celle de Perrault :

Veuf, le père de Cendrillon se remarie. Sa seconde épouse et ses deux filles font la vie dure à l'héroïne.

Un jour qu'il s'est rendu à la foire, le père ramène aux trois filles ce qu'elles lui ont demandé : jolies toilettes et pierres précieuses pour les unes, une simple branche de noisetier pour Cendrillon. Celle-ci la plante sur la tombe de sa mère : un arbre se développe et un oiseau aux pouvoirs magiques vient s'y poser¹.

Le roi donne un bal. La mère n'y emmène que ses deux filles, bien que Cendrillon (aidée par des oiseaux) soit venue à bout de la tâche impossible qu'elle lui avait imposée pour condition de sa venue. Demeurée seule, Cendrillon se rend sur la tombe de sa mère, et l'oiseau lui donne de beaux vêtements. La voici au bal : elle est éblouissante, le prince ne veut danser qu'avec elle. Puis elle lui échappe et redevient la pauvre Cendrillon. La même chose se produit le lendemain. Cependant, le surlendemain, le prince, qui avait fait enduire de poix les marches du perron, y ramasse le petit escarpin que l'héroïne a perdu dans sa fuite. "Je ne veux point d'autre épouse que celle à qui cette chaussure d'or ira", déclare-t-il à son père.

La fille aînée se coupe l'orteil pour parvenir à chausser l'escarpin. Le prince l'emporte alors sur son cheval, mais, averti par le chant de l'oiseau magique, il décèle l'imposture. De même pour la seconde sœur, qui s'est coupé le talon. A Cendrillon seule l'escarpin va à merveille. Elle s'est lavé mains et visage, le prince la reconnaît, ils se marient, la belle-mère et ses filles sont punies.

Le conte met en scène deux lieux du conte, la maison et le bal, auxquels correspondent les deux faces de Cendrillon, humiliée et triomphante. Dans son va-et-vient entre ces lieux, l'intrigue propose un compromis entre les deux mouvements contraires qui cohabitent en tout conte : d'un côté, un accomplissement qui va bien au-delà de ce qui est possible dans la vie ordinaire (ici, cet accomplissement répond aux rêveries de grandeur les plus banales : ceux qui humiliaient sont à leur tour humiliés, et l'ancienne souillon affiche maintenant beauté, richesse, amour et pouvoir). D'un autre côté, épreuve de réalité, médiation indispensable entre les deux lieux du conte et les deux faces de Cendrillon : le test de la chaussure. L'héroïne et le prince savent dépasser la fascination des apparences, ce qui ne les empêche pas de toucher en

¹ Ce dernier motif se retrouve dans les contes du type *Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé* et *Unœil, Deuxyeux, Troisyeux*.

prime le prix qui s'attache à celles-ci. L'héroïne est reconnue au sens d'être identifiée, mais reconnue aussi au sens où sa valeur éclate aux yeux de tous. On pourrait dire, en reprenant la distinction lacanienne entre l'imaginaire et le symbolique, que les contes dans lesquels il s'agit de se faire reconnaître ménagent un équilibre entre imaginaire (réalisation de soi dans ce qui fait impression, dans la complétude de la beauté) et symbolique (réalisation de soi dans une relation où l'on a sa place, où l'on sait à qui on a affaire).

Dans sa précipitation, Cendrillon perd sa chaussure, telle la "mensongère" dans nombre de versions². Que la preuve relevée par l'autre conduise selon les cas à la confusion de l'héroïne ou à son triomphe se comprend : ce qui prouve l'identité de quelqu'un est, par définition, un indice qui ne trompe pas, une marque dont il n'est pas maître, à laquelle il ne peut rien (nous l'avions déjà constaté, dans le conte de *La Mort-parrain*, à propos des milliers de bougies qui constituent un registre universel d'état-civil). Une marque liée au fait qu'il est pris dans un processus qui le dépasse et qui témoigne de son inscription dans un champ d'interdépendance. Le personnage, pour autant, n'est pas passif ; il agit, mais son action, loin d'être pure expression de sa volonté propre, s'intègre dans un réseau d'interactions.

Cela n'empêche pas les contes de répondre au rêve de transfiguration glorieuse que nourrit chacun d'entre nous. Voici, par exemple, une sorte de Cendrillon masculin (*Le petit jardinier aux cheveux d'or ou le teigneux*), aussi répandu dans la tradition orale que l'héroïne du conte de Perrault. La version citée par P. Delarue (*C.P.F.*, I, 242) comporte à la fois le motif de la clé tachée de sang à la suite de la transgression du héros et celui des cheveux dorés après que celui-ci s'est plongé dans une fontaine (mais en général, le conte présente seulement le second motif : les cheveux et parfois les doigts du héros prennent couleur d'or après leur immersion dans une fontaine interdite, comme dans la version de Grimm, *L'Homme de fer*).

Dans la suite de ses aventures, le jeune homme, modeste domestique, dissimule l'éclat de ses cheveux (il se fait passer pour teigneux). Malgré cela, un jour, la fille du roi les aperçoit ; de plus, il les exhibe lorsqu'il accomplit des exploits si brillants que personne ne reconnaît en lui le petit domestique. Le roi veut connaître ce beau et mystérieux cavalier qui disparaît après chaque victoire. Un soldat finit par le blesser, et la pointe de son arme reste dans la plaie. Parmi les faux blessés qui se présentent devant le roi, le héros est identifié : la pointe retrouvée sur lui s'adapte seule à l'arme. Les imposteurs sont confondus et le "teigneux" se marie avec la princesse.

². Pour ce motif, on peut se reporter à l'étude de Cosquin, "La pantoufle de Cendrillon dans l'Inde" *Les Contes indiens et l'Occident*, pp 30 et suivantes.

On se souvient que le motif de la tache d'or apparaît dans les versions françaises de *La Mensongère*. Mais, ici, elle change de fonction: loin de trahir le héros, de le confondre aux yeux d'un maître omniscient, la marque attire sur lui l'amour de la princesse et l'admiration jalouse des guerriers. Associée à l'autre preuve, celle que fournit la pointe brisée restée dans sa blessure, elle lui permet de se faire reconnaître, aux deux sens de l'expression : sa valeur est proclamée, et il est identifié.

Certains motifs des *Souliers usés à la danse* sont repris dans *Cendrillon*, mais sous une forme inversée : le point d'excès, de désordre, se trouve figuré, dans un cas, par le lieu inconnu où la princesse se rend pour danser, dans l'autre par le lieu familial où elle subit violences et injustices. Aussi faut-il, dans *Les Souliers*, soustraire la princesse à l'emprise du bal enchanté (le héros est donc l'antagoniste des danseurs), et dans *Cendrillon* l'arracher aux excès de sa famille (du coup, le héros est son cavalier au bal). Dans un conte, les chaussures tantôt font surgir le problème, dans l'autre elles permettent de le résoudre. D'un conte à l'autre, elles passent donc de la fonction de trace d'une transgression à celle de marque identifiante. Les traces sont également ambiguës sous un autre rapport : si elles procurent à celui qui les relève un pouvoir sur celui à qui elles échappent, elles confèrent aussi à ce dernier (en l'occurrence à Cendrillon) le pouvoir de "faire courir" l'autre après lui.

Dans *Cendrillon*, donc, l'escarpin perdu permet au prince de retrouver l'héroïne : après une série de rencontres où se nouent des rapports de séduction, une nouvelle rencontre où il est pris acte des premières, où est apposé sur elles le sceau de l'identification. Voici l'exemple d'un conte qui insiste, plus nettement encore que *Cendrillon*, sur la nécessité de ces deux temps. Il s'agit du *Chasseur adroit*, que je résume d'après une version de Basse-Bretagne³ :

Une femme reste veuve avec trois fils. Comme on entend, chaque nuit, du bruit dans la chambre où le père est décédé, la mère charge ses fils de veiller à tour de rôle. Les deux premiers s'endorment (dans d'autres versions, pris de peur, ils s'enfuient), le troisième seul voit le fantôme de son père. Celui-ci lui demande d'accomplir à sa place le pèlerinage qu'il avait promis de faire. Le garçon se met en route, rencontre des géants qui lui demandent - il est très bon chasseur - d'abattre la bête qui garde un château. Le héros y pénètre, tue les géants par ruse au lieu de leur ouvrir la porte, découvre des trésors, et enfin une princesse endormie dans le lit de laquelle il se glisse. Puis, la voyant se réveiller, le héros s'enfuit, laissant dans sa hâte l'un de ses souliers et chaussant l'une des pantoufles de la princesse.

En revenant de pèlerinage, il s'arrête à une auberge où l'hôtesse lui demande de raconter son histoire (il s'agit en réalité de la princesse : elle a ouvert une auberge au bord de la route pour avoir des chances de retrouver le héros). Le jeune homme lui montre, comme preuve de ses aventures, la pantoufle qu'il a

³Luzel, t. III, ouvrage cité, pp. 203-215.

emportée. A côté de celle-ci, la princesse place la pantoufle qui lui reste, elle se fait ainsi reconnaître et tous deux se marient.

La preuve, ici comme dans certaines versions de *Cendrillon*, est fournie par le fait que les deux chaussures font la paire.

Luzel s'étonne du motif initial : le conteur, suppose-t-il, aura réuni arbitrairement deux histoires pour allonger son récit. Cette association n'est cependant pas le fruit d'une initiative individuelle, et les contes de ce type s'ouvrent fréquemment sur le même épisode. Les deux parties du conte sont donc liées par une logique interne. Quelque chose reste en souffrance, qui demande résolution. Dans l'épisode initial, puisqu'un engagement symbolique a été pris, il faut maintenant que l'action correspondante soit réalisée. Dans le second, puisqu'un événement a eu lieu, il faut ensuite que l'acte symbolique correspondant soit effectué. En outre, étant mandaté par son père pour agir en son lieu et place, le fils se trouve ainsi engagé sur la bonne voie, celle qui fera de lui un homme.

Dans certaines versions d'un autre type de conte (*Les Fils en quête d'un remède merveilleux pour leur père*) où le héros est également chargé d'une mission par son père, il arrive aussi qu'il passe la nuit avec une inconnue et lui laisse en partant "un billet de son nom" (C.P.F., II, p. 359). La jeune femme, après avoir accouché, retrouvera le père de l'enfant grâce à cette sorte de carte d'identité. En outre, elle rétablira la vérité au sujet du héros, ses frères l'ayant injustement accusé afin de s'arroger les mérites qui lui reviennent. C'est donc à double titre que la jeune femme intervient pour que l'on prenne acte de ce qui a eu lieu.

L'épisode initial de *Peau-d'Ane* a quelque chose de commun avec une histoire de revenant, puisque le père de l'héroïne croit retrouver en sa fille l'épouse qu'il a perdue. Si, dans *Le Chasseur adroit*, le père mort revient troubler les vivants parce que l'engagement pris n'a pas été tenu, dans *Peau-d'Ane*, la mère morte vient elle aussi troubler ses proches parce que le roi n'en a pas fait son deuil, n'a pas pris acte de sa mort. Bien des contes merveilleux répondent au désir de s'élever au-dessus de sa condition. Mais cela ne les empêche pas d'insister, comme pour contrebalancer ce rêve d'évasion, sur la nécessité que les relations entre les êtres ne restent pas indéfinies, que les places qu'ils occupent les uns par rapport aux autres soient explicitées et reconnues.

Dans de nombreuses versions de *Peau-d'Ane*, on voit l'héroïne se rendre trois fois de suite au bal vêtue de ses belles robes, comme dans la version de *Cendrillon* que j'ai résumée. Dans *Peau-d'Ane*, point de chaussure perdue, mais un anneau qui joue exactement le même rôle.

Voici, en résumé, la version de *Peau-d'Ane* que l'on trouve chez Grimm sous le titre *Toutes-fourrures*, version sans doute moins familière au lecteur français que celle de Perrault :

Une reine, sur son lit de mort, fait promettre au roi de ne se remarier qu'avec une femme au moins aussi belle qu'elle. Aucune princesse ne trouve grâce aux yeux du veuf si ce n'est, en définitive, sa propre fille, vivant portrait de la défunte. La princesse, pour faire obstacle à la volonté de son père de se marier avec elle, lui pose d'exorbitantes conditions : des robes, l'une semblable au soleil, l'autre à la lune, la troisième aux étoiles, et puis un manteau qui soit fait de toutes sortes de fourrures. Le roi étant parvenu à faire confectionner ces vêtements, il ne reste à l'héroïne, pour se soustraire à l'inceste, qu'à fuir.

Un autre roi, chassant dans une forêt, la trouve revêtue de ce qui semble être un étrange pelage et endormie dans un arbre creux. On décide de l'employer aux cuisines.

Fête au château. Toutes-fourrures se débarrasse de sa pelisse, se lave et revêt sa robe couleur de soleil. Le roi est séduit par sa beauté. Mais elle s'éclipse sans que personne sache où elle est allée. Elle a de nouveau l'apparence d'une souillon lorsque le cuisinier lui demande de préparer la soupe du roi. Ce qu'elle fait, non sans déposer au fond de la soupière son anneau d'or. Le roi trouve l'objet, demande à voir celle qui lui a préparé sa soupe. Toutes-fourrures dit ne rien savoir de la bague. L'épisode du bal puis de la soupe se répète. Mais, à la troisième fois, dans sa hâte, Toutes-fourrures n'a pu, après avoir quitté le bal, qu'enfiler sa pelisse par-dessus sa belle robe et se barbouiller imparfaitement. Le roi, l'ayant fait appeler, lui saisit la main (l'un des doigts est resté blanc) ; alors qu'elle tente de se dégager, sa pelisse s'entrouve, découvrant la robe couleur d'étoiles. L'héroïne, alors, ne peut dissimuler davantage sa véritable identité et le roi se marie avec elle.

Le conte de Perrault et celui de Grimm correspondent bien à la tradition orale. Si l'âne qui fait de l'or est particulier à Perrault, il est fréquent, en revanche, que l'héroïne se cache sous l'apparence rebutante d'une peau d'âne (ou de vache). Elle se donne toujours vilain aspect, allant jusqu'à faire croire qu'elle a des poux. Il arrive que l'héroïne soit remarquée à la messe plutôt qu'au bal; souvent, se croyant seule, elle revêt l'une de ses robes et (comme chez Perrault) est observée à son insu par le prince. Celui-ci tombe malade ou feint de l'être et déclare qu'il ne se mariera qu'avec celle à qui ira la bague trouvée dans le plat préparé à son intention par l'héroïne.

Comme *Cendrillon*, *Peau-d'Ane* oppose à l'abus dont elle est victime la réparation qui le compense, et plus nettement encore, joue sur la distance qui sépare les apparences de la réalité : d'un côté, un père qu'il faut fuir parce que, abusé par l'image que lui présente sa fille, il entreprend de se rapprocher d'elle au-delà de ce qui est permis. De l'autre, un prince dont l'héroïne met à l'épreuve la capacité et le désir de se rapprocher d'elle malgré son apparence ("Cette gardeuse de pourceaux doit être autre chose que ce qu'elle paraît", se dit le prince qui l'observe à son insu⁴).

L'aveuglement du père est parfois figuré d'une manière telle que *Peau-d'Ane* s'en trouve, comme *Cendrillon*, injustement rejetée.

⁴. *La Fille du roi d'Espagne*, dans Luzel, t. III, p. 253.

L'épisode initial est alors emprunté aux contes du type *Aimé comme le sel*, et n'est pas sans rapport avec la méprise du vieux roi Lear (le thème shakespearien trouve d'ailleurs son origine dans la tradition orale⁵) : le père interroge tour à tour ses trois filles sur l'amour qu'elles lui portent. Les deux premières répondent sur un mode emphatique et superlatif alors que la troisième s'exprime de manière simple et prosaïque : "A mes yeux, vous êtes aussi aimable que le goût du sel dans les aliments⁶" ; "Je vous aime autant que vous aimez le sel" (dans ce cas il a d'abord été précisé que le roi est friand de sel)⁷. L'héroïne, chassée par son père, connaît alors les tribulations de *Peau-d'Ane*, pendant que son père, qui a imprudemment donné ses richesses à ses deux filles aînées, subit les conséquences de son manque de discernement et comprend trop tard que sa troisième fille seule l'aimait sincèrement⁸. Je n'ai trouvé que quatre versions françaises qui débutent ainsi, mais ce motif est largement attesté dans le reste de l'Europe⁹. Les contes, soit dit en passant, nous montrent souvent des pères absents ou défaillants comme celui de *Peau d'Ane*. Et pourtant, la fonction paternelle y est bien présente ; mais c'est le conteur qui l'assume par sa parole, par l'intrigue qu'elle déroule et notamment la place que celle-ci donne aux objets ou personnages tiers.

Pour que l'héroïne soit prise pour ce qu'elle est et, par conséquent, entretienne une relation viable avec un autre personnage, il faut qu'intervienne un élément tiers, un indice identifiant, en général un anneau. D'autres contes font le même usage de l'anneau, notamment un conte du recueil de Grimm, *L'Homme à la peau d'ours*, dont le héros est à certains égards un *Peau-d'Ane* masculin¹⁰ :

A la suite d'un pacte avec le diable, un soldat dispose d'autant d'or qu'il en veut, mais ne doit se laver, se raser ni se changer durant sept ans. Il vient en aide à un pauvre aubergiste qui lui propose en contrepartie l'une de ses filles. Seule la troisième accepte le repoussant personnage à la peau d'ours. Celui-ci

⁵. Voir E. Cosquin, ouvrage cité, pp. 106-108.

⁶. P. Sébillot, *Littérature orale de la Haute-Bretagne*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1967, p. 45. Réponse analogue dans *la Gardeuse d'oies à la fontaine* de Grimm.

⁷. Bladé, t. I, p. 252, et Klimo, *Contes et légendes de Hongrie*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1969, p. 172.

⁸. Contrairement à ce que suggère Freud dans son article sur "Le thème des trois coffrets", la question du discernement n'est pas ici un simple jeu de surface, un aspect du contenu manifeste qu'il faudrait dépasser pour parvenir à une interprétation symbolique plus profonde (*Essais de psychanalyse appliquée*, Idées, Gallimard, 1971, p. 101).

⁹. Voir E. Cosquin, pp. 99 et suiv., et *C.P.F.*, II, p. 278.

¹⁰. Ce récit fut mis par écrit pour la première fois par Grimmelshausen en 1670. On en trouve également une version dans *Isabelle d'Égypte* d'Achim von Arnim (in *Romantiques allemands*, Gallimard, 1973, t. II, pp. 491-496), et Brentano s'en inspire également.

casse en deux une bague et lui demande de l'attendre trois ans. Lorsqu'il revient, le pacte étant venu à échéance, l'homme apparaît beau et riche: sa fiancée ne le reconnaît pas. Il laisse tomber sa demi-bague dans une coupe de vin destinée à la jeune fille, et celle-ci constate que les deux fragments s'ajustent parfaitement.

On voit qu'ici - et c'est également le cas dans nombre d'autres contes - la preuve n'est pas fournie par la convenance exclusive d'un anneau à un doigt, mais par l'adaptation exacte des deux moitiés d'une bague. Les contes font donc le même double usage de la bague que des chaussures : seul le corps de telle personne "va avec" tel objet, ou bien seul tel objet s'ajuste à tel autre. Dans le premier cas, c'est l'identification d'un corps (d'une personne) qui est soulignée ; dans le second, c'est plutôt le caractère unique de la relation entre deux personnages. De toute façon, la marque d'identification permet que ce qui a eu lieu soit comme repris et inscrit dans le cadre d'un ordre stable où les noms et les êtres correspondent enfin avec exactitude.

La marque d'identité, on l'a vu, a pour corrélat le discernement : Peau-d'Ane et Cendrillon ne sont pas passivement élues par un prince charmant comme le voudrait un stéréotype familial. Car, si le prince teste leur identité, elles, de leur côté, l'ont d'abord placé en position de leur donner la preuve de son discernement¹¹. Se manifeste ici encore l'ambiguïté de la preuve, intermédiaire entre la trace et le signe, l'involontaire et le délibéré. Car le prince aussi, en même temps qu'il maîtrise le processus d'identification de l'héroïne, trahit - surtout lorsqu'il tombe malade - l'attraction qui le pousse vers elle.

Il est temps de compléter la distinction entre indice et signe que le conte de Barbe-Bleue m'avait conduit à articuler. Les contes examinés depuis invitent à placer la preuve entre l'indice et le signe comme le montre le tableau ci-dessous :

¹¹. Il faudrait rappeler ici l'analyse de certains rituels de mariage proposés par Nicole Belmont (*Dictionnaire des mythologies*, Flammarion, Paris, 1981, t. II, p. 196). La coutume suivante était encore en usage en France à la fin du XIXe siècle : peu avant le mariage, la fiancée et des amies se déguisaient, le fiancé insistait pour les voir, on finissait par lui ouvrir, il faisait danser successivement chacune des jeunes filles et devait identifier sa fiancée, faute de quoi il devenait un sujet de raillerie pour toute la soirée. Ou bien des jeunes gens "du côté du fiancé" se présentaient le matin des noces à la porte de la maison de la fiancée. Non seulement on leur en rendait l'accès difficile (jouant ainsi les réticences des "donneurs de femmes" à l'égard des "preneurs de femmes"), mais encore il leur fallait trouver la fiancée, qui s'était cachée ou déguisée. N. Belmont souligne l'analogie entre ces coutumes et le conte de *La Fiancée substituée*. Pour ma part, j'élargirais cette analogie à un épisode des contes du type *La Fille du diable*, où l'une des épreuves imposées au héros consiste à distinguer celle-ci de ses soeurs.

Jusqu'ici, nous avons vu la marque de reconnaissance fonctionner comme une tessère. La *tessera* latine, comme le *sumbolon* grec, était un objet, de terre cuite ou d'os, que des hôtes fractionnaient et dont ils gardaient chacun la moitié, pour la transmettre à leurs descendants. En rapprochant l'une de l'autre - c'est l'étymologie du mot grec - les deux moitiés complémentaires, on établissait l'existence de liens antérieurs¹².

Poursuivons notre enquête en examinant un autre type de contes qui met en scène les modalités de la reconnaissance d'une autre manière, moins schématique.

A la recherche de l'époux disparu

Dans les contes du type *A la recherche de l'époux disparu*, très répandus en Europe et même en Asie, on retrouve le même schéma général que dans *Peau-d'Ane* : d'abord, une distance à maintenir sous peine de court-circuit (le rapprochement est possible, mais il ne faut pas), ensuite, au contraire, un écart à réduire (il faut, mais c'est - presque - impossible). En somme, une dramatisation de la distance entre homme et femme.

Je commence par présenter au lecteur ce type de contes. Les récits qu'il regroupe sont souvent fort différents les uns des autres. On a essayé d'ordonner cette diversité en classant les versions en sous-types. Ainsi, au sous-type A appartient une version écrite et "mythologisée", si je puis dire : *Psyché*, récit qui figure dans les *Métamorphoses* d'Apulée, un philosophe platonicien du II^e siècle après Jésus-Christ¹³. On n'a pas relevé en France plus de huit versions de ce genre: les versions orales les plus nombreuses, tant françaises qu'internationales, relèvent du sous-

¹². En France, il y a quelques dizaines d'années encore (je tiens l'information d'un habitant de la région de Saumur), un objet de ce genre était utilisé comme médiateur entre les boulangers et leurs clients. D'une fine baguette de bois fendue dans le sens de la longueur, chacun conservait la moitié. Lors de l'achat d'un pain, la fraction détenue par le boulanger et celle qui était conservée par le client étaient rassemblées, et une entaille était faite qui les marquait toutes deux du même coup. A la fin du mois, le boulanger et ceux à qui il avait fait crédit pouvaient se mettre d'accord sur le nombre de pains dus en rapprochant à nouveau les deux moitiés et en comptant les encoches.

¹³. On trouvera une présentation détaillée de l'histoire de *Psyché* par Jeannie Carlier, dans le *Dictionnaire des mythologies*, Flammarion, Paris, 1981, t. II, pp.314-316.

type B ¹⁴. C'est à celui-ci que j'emprunte la version que je résume, *Le Roi-cochon* ¹⁵ :

Un roi se marie, mais, au bout de quatre ans, n'a toujours pas d'enfant. Le diable lui en promet un, qui aura une tête de cochon ! Lorsque le monstre a vingt ans, il demande qu'on le marie. La fille aînée d'un bûcheron accepte, mais, lors de la nuit de noces, se montre incapable de lui manifester la moindre tendresse. De colère, son mari la tue. La seconde sœur se porte volontaire, mais connaît le même sort. Seule la troisième sœur se montre aimante et, à la surprise de ses beaux-parents, demeure en vie.

Une nuit, voici qu'elle n'entend plus le ronflement de cochon de son mari. Elle approche une bougie: "Oh ! mon chéri, comme tu es beau !" s'exclame-t-elle. Son époux lui demande de garder le secret de son heureuse métamorphose. Plusieurs jours passent. Sa belle-mère, la voyant si contente, l'interroge à maintes reprises, de sorte qu'à la fin la jeune femme ne peut s'empêcher de lui dire le secret de son mari.

"Malheureuse, tu m'as trahi, je vais te quitter", lui annonce le roi-cochon. "Et si tu veux me retrouver, il te faudra user sept paires de sabots de bois et sept paires de sabots de fer." Le lendemain, l'héroïne achète les chaussures nécessaires et se met en route. Un soir, alors qu'elle a déjà usé quatre paires, elle demande asile à une femme. "Je veux bien, mais mon mari pourrait vous manger." L'ogre rentre. "Ne lui fais pas de mal, lui dit la dame, c'est la femme du roi-cochon." Et l'ogre lui donne une noix magique. Après plusieurs mois de marche, l'héroïne arrive chez un frère de l'ogre, et tout se passe comme la première fois. Elle parvient enfin chez le troisième frère, le plus terrible, mais qui lui aussi se laisse amadouer, lui annonce que son mari va bientôt se remarier, et l'aide à atteindre le château où il réside. "Justement, lui dit-on, on cherche quelqu'un pour laver la vaisselle." Le soir de la noce, elle casse la première noix, en sort une robe de soie et la revêt. La nouvelle épouse la voit et veut la lui acheter. "Je ne demande pas d'argent, lui est-il répondu, mais je veux que vous me laissiez passer la nuit auprès de votre mari." Marché accepté - mais la nouvelle épouse verse un narcotique dans le café du roi-cochon ! De toute la nuit, l'héroïne ne parvient pas à le réveiller. Le soir suivant, c'est une robe d'argent qui sort de la seconde noix, et la même scène se répète, sans plus de résultats. Au cours de la journée du lendemain, une personne qui dormait dans la chambre voisine avertit le roi-cochon: "Qu'est-ce qui se passe dans votre chambre ? Toute la nuit, j'ai entendu une femme vous parler, se rappeler à vous." Le soir venu, lorsque l'héroïne, après avoir vendu une troisième robe, gagne la chambre de son ancien mari, celui-ci (il s'est arrangé pour ne pas boire son café) l'attend bien éveillé, et les époux tombent dans les bras l'un de l'autre. Le lendemain, l'homme annonce qu'il repart chez lui avec sa vraie femme.

Le motif initial diffère souvent beaucoup d'une version à l'autre: l'important est qu'il justifie l'apparence monstrueuse du héros et/ou la nécessité pour l'héroïne de conclure une union a priori repoussante.

¹⁴. Cinquante-quatre versions appartenant à ce sous-type ont été recueillies en France ; voir *C.P.F.*, II,108.

¹⁵. Ch. Joisten, *Contes folkloriques des Hautes-Alpes*, Erasmé, Paris, 1955, pp.45-57.

Fréquemment, le père des trois filles leur promet un cadeau; alors qu'il trouve et prend l'objet demandé par la plus jeune, un personnage monstrueux fait valoir son droit de propriété sur cet objet et demande en échange le premier être vivant qui viendra à la rencontre du père lors de son retour chez lui. Celui-ci espère que ce sera son chien, mais c'est la plus jeune des filles. (Ce motif - un personnage fait peser sur un autre une dette abusive -, est repris dans *La Belle et la Bête* et sert également à amorcer d'autres contes.)

La nature de la monstruosité de l'époux est très variable: il a l'apparence d'un animal précis (loup, porc, ours, serpent, corbeau, etc.), est simplement nommé "Bête" ou "Monstre", est prisonnier d'un fourneau dans une version de Grimm (*Le Fourneau*) ou, par exemple, citrouille le jour, homme d'une extraordinaire beauté la nuit, dans une version roumaine¹⁶.

Passons à la condition imposée par le héros à son épouse. Celle-ci ressemble dans certains cas à celle à laquelle nous ont habitués les chapitres précédents: l'époux a son secret et il interdit à l'héroïne de le percer; le plus souvent, il ne doit pas être vu sous l'apparence humaine qu'il retrouve la nuit. Généralement - et c'est le cas notamment dans la version d'Apulée -, l'héroïne porte une lumière et le réveille en laissant tomber involontairement une goutte d'huile ou de cire sur son corps¹⁷. Parfois, l'époux interdit l'accès d'une chambre. Ainsi, dans une version des Deux-Sèvres, les sœurs aînées, en visite chez leur sœur lors d'une absence de l'époux, pénètrent à l'insu de celle-ci dans la chambre interdite. Le mari revient et les chasse avant de disparaître lui-même¹⁸.

On trouve fréquemment l'interdiction non pas de connaître, mais de transmettre le secret de l'époux. A cet égard, la version que j'ai résumée comporte un trait peu représentatif: ce n'est généralement pas auprès de sa belle-mère que l'héroïne se prévaut des qualités cachées de son époux, mais de ses sœurs qui l'assaillent d'une curiosité jalouse ou qui, en la plaignant, l'humilient (dans *Le Roi-cochon*, le conteur, ayant déjà fait mourir les deux sœurs, ne pouvait plus leur faire remplir leur rôle habituel). Voici, par exemple, comment l'affaire est présentée dans une version recueillie dans la région de Pontivy:

Un jour, en l'absence de son mari, la châtelaine reçut la visite de ses sœurs. Elles se répandirent hypocritement en paroles de commisération: "Comme nous plaignons ton sort ! Combien nous sommes peinées de te voir ainsi unie pour la vie à une affreuse bête !"

A la fin, elle n'y put résister: "Gardez donc vos condoléances pour plus malheureux, répliqua-t-elle. Vous m'envieriez sans doute mon mari si vous saviez ce qu'il est.

¹⁶. Arthur et Albert Schott, *Contes roumains*, Maisonneuve et Larose, 1982, p. 213.

¹⁷. Voir par exemple *Le Roi des corbeaux* dans J.-F. Bladé, t. II, p. 25, ou *C.P.F.*, II, 78.

¹⁸. *Le Crapaud* in R.M. Lacuve, *La Littérature orale dans le département des Deux-Sèvres*, Paris, 1906, p. 130.

- Vraiment ! Et qu'est-il donc ?

- En tout cas, nullement un loup-lévrier, mais le plus beau des gentilshommes. Son déguisement est dans une chambre dont j'ai la clé, et je vous le montrerais volontiers s'il n'y avait grand inconvénient à entrer dans la pièce."

Son secret lui avait échappé, et elle le regretta aussitôt: "Bah ! pensa-t-elle, elles seront parties demain, et mon mari ne s'en doutera pas."

Elle avait compté sans la jalousie de ses sœurs, qui avaient conçu le plus perfide des projets. Elles profitèrent en effet de son sommeil, la nuit, pour dérober la clé, décrochèrent la peau de loup-lévrier et la jetèrent au feu. Elle achevait de se consumer quand la jeune femme se réveilla. "Malheureuses, s'écria-t-elle, vous me perdez !"

Déjà sur la route elle entendait le galop des chevaux de son mari. Celui-ci avait senti au loin l'odeur de la peau qui brûlait, et il arrivait à toute allure. Il avait une grande tristesse sur le visage: "Tu as manqué à la parole que tu m'avais donnée, lui dit-il, et trahi ma confiance. Tu sais ce qu'il me reste à faire maintenant. Adieu !"¹⁹

Dans *Barbe-Bleue*, le secret avait trait à l'inhumanité de l'époux, et l'héroïne devait se prémunir des effets ravageurs de son dévoilement grâce à l'aide de ses consanguins. Ici, le secret a pour contenu l'humanité d'un époux qui n'est inhumain qu'en apparence, et c'est la communication de ce secret à des consanguins qui entraîne des effets désastreux.

Il est fréquent que la condition porte sur la peau: personne, dit l'époux, ne doit y toucher. La peau, alors, est brûlée par les sœurs, ou par l'héroïne à l'instigation de celles-ci. Il arrive également que l'héroïne désire rendre visite aux siens. Dans ce cas, elle ne devra pas rester chez eux au-delà d'un certain délai, ou ne pas dire plus de trois paroles à son père, comme c'est le cas dans l'une des versions de ce conte donnée par Grimm, *Le Fourneau*. Dans l'autre version de Grimm, *La Fauvette-qui-saute-et-qui-danse*, l'époux ne doit pas être touché par le moindre rayon de lumière durant la nuit, et c'est parce qu'il finit par accompagner l'héroïne invitée aux noces de sa sœur que cette condition est enfreinte (malgré les précautions prises, la porte de sa chambre présente une imperceptible fente).

Comme on voit, l'interdit que l'époux demande à sa femme de respecter varie largement d'une version à l'autre. On serait tenté de croire que seul importe le fait qu'une condition soit imposée : celle-ci introduit un enjeu dans la narration et, par contrecoup, fait de la transgression une péripétie majeure. Le conteur suscite ainsi l'intérêt des auditeurs et, en outre, leur apporte le plaisir qui s'attache à la représentation d'une transgression qui, ici, procède du voyeurisme. L'interdit, cependant, n'est pas seulement rhétorique. Pour le

¹⁹. *Le Loup-lévrier*, in D. Laurent, *Récits et contes populaires de Bretagne*, Gallimard, Paris, 1978, t. I, p. 93. Épisode identique, par exemple, dans *Les Souliers d'acier*, L. Pineau, *Le Folklore du Poitou*, p. 19; ou *Le Crapaud*, G. Massignon, *Contes traditionnels des teilleurs de lin du Trégor*, Picard, Paris, 1965, p. 106.

comprendre, nous devons passer par un type de contes voisin: *L'Homme à la recherche de son épouse disparue*. Dans ce type de récits, le héros désenchanté une femme-animal en se mariant avec elle, puis, faute d'avoir respecté une condition qu'elle lui a fixée, la perd; il lui faut alors effectuer un long voyage au terme duquel il la retrouve. Apparaissent ici, plus distincts que dans *La Recherche de l'époux*, deux types de conditions: ou bien l'interdiction de voir (le héros ne devra pas chercher à voir sa compagne pendant un certain temps, mais un jour la curiosité le pousse à la regarder par le trou de la serrure²⁰); ou bien l'incompatibilité entre sang et alliance (le héros, au bout d'un certain temps de vie commune, désire revoir ses parents, la princesse l'y autorise mais il ne devra pas dévoiler leur mariage, ou bien il devra résister au désir de provoquer l'admiration de ses parents en la faisant venir d'un coup de baguette magique).

Ceci nous aide à ordonner les motifs correspondants de *La Recherche de l'époux* : les bonnes relations avec le conjoint apparaissent suspendues à la capacité du héros ou de l'héroïne à supporter la division, le "pas-tout" qu'elles impliquent. Dans un certain nombre de versions, c'est la distance entre relations de sang et relations d'alliance qui doit être respectée; dans d'autres, c'est la division du conjoint en deux versants, inhumain et humain. Dans ce dernier cas, lorsqu'il s'agit de *L'Homme à la recherche de l'épouse* (notamment dans les versions proches des légendes mélusiniennes), le héros ne doit pas chercher à approcher la part non humaine de sa femme ; tandis que, dans *La Recherche de l'époux*, l'héroïne ne doit pas approcher de trop près ce qu'il y a d'humain chez son mari. Infraction qu'elle peut commettre de deux manières : en voyant son aspect humain ou en détruisant son aspect animal. Dans les deux types de contes, l'époux ou l'épouse se réserve une part de soi, il n'est pas tout à son conjoint et il exige de lui qu'il supporte l'incomplétude ou la division qu'engendre l'écart entre relations de sang et relation d'alliance.

Cette part réservée se manifeste souvent, on l'a vu, à travers le refus de livrer sa nudité au conjoint. Il faut souligner ici combien fréquemment l'animalité de l'époux est présentée comme une enveloppe amovible, une peau, une sorte de vêtement. Trait que l'on retrouve dans nombre de versions de *L'Homme à la recherche de l'épouse*: un jeune homme voit - à leur insu - trois cygnes s'abattre sur un étang, poser leur plumage et se baigner sous la forme de jeunes filles. Il s'empare du "vêtement" de l'une d'elles et la contraint ainsi à devenir son épouse. Un

²⁰. C'est toujours ce type de condition que Mélusine impose à son époux en contrepartie de la richesse et de la fécondité qu'elle lui apporte. Voir à ce sujet, J. Le Goff et E. Le Roy Ladurie, "Mélusine maternelle et défricheuse", *Les Annales*, mai-juin 1971, n° 3. Voir aussi l'article de Cl. Lecouteux, "La structure des légendes mélusiniennes" (*Les Annales*, mars-avril 1978, n° 2, pp. 294-306), d'où il ressort clairement que ces légendes, écrites entre le XIIIe et le XVe siècle, relèvent des contes du type *L'Homme à la recherche de son épouse*.

jour, elle retrouve la robe de plumes cachée par son mari, la revêt et s'envole.

Les motifs de la peau animale amovible, de l'écart à maintenir entre relation de sang et d'alliance, ainsi que celui des trois robes merveilleuses acquises par l'héroïne de *La Recherche de l'époux* nous ramènent au conte de *Peau-d'Ane*. Essayons de préciser les relations qu'entretiennent ces deux types de contes.

Une analogie générale : un premier temps centré sur le court-circuit (et, dans nombre de versions des deux types de contes, ce court-circuit équivaut au non-respect de l'écart entre relations de sang et d'alliance). Cet écart n'étant pas maintenu, la distance entre les deux termes qu'il devrait séparer se reproduit sous une forme à la fois différente et radicale. Ce qui conduit, dans un second temps, à un processus de médiation.

Mais aussi des relations de transformation précises: alors que *Peau-d'Ane* fuit son père pour éviter l'inceste, l'autre héroïne voit au contraire son époux la fuir parce qu'elle n'a pu éviter la transgression. Du coup, la peau animale change elle aussi de fonction, car, si dans les deux cas l'un des personnages ne peut être tout à l'autre, l'apparence animale est ce que *Peau-d'Ane* revêt pour rétablir cet écart, alors que cette apparence animale est ce que perd l'époux du fait même du court-circuit. Quant aux trois robes merveilleuses, elles constituent bien de part et d'autre le prix payé par l'un des personnages pour se rapprocher de l'autre. Mais, dans *Peau-d'Ane*, le père cède à sa fille ce qui se vend à grand prix dans l'espoir de gagner ce qui ne s'achète pas. Tandis que dans *La Recherche de l'époux*, l'héroïne cède à la seconde femme de son mari ce qui se vend à grand prix pour retrouver ainsi ce qui ne s'achète pas. Dans un cas, l'aveuglement est du côté du père qui projette sur sa fille le mirage de son épouse défunte, dans l'autre, il est du côté de la seconde femme, qui cède au mirage des robes merveilleuses.

Dans les deux contes, donc, l'éclat séducteur de l'image joue un rôle. Non pas celui d'une simple apparence destinée à être dépassée et disqualifiée par la réalité vraie (le paganisme des contes les éloignent de la morale ascétique). Mais celui d'un bien visible dont il est légitime de jouir dès lors qu'il respecte les liens invisibles qui définissent les places et les identités. Ainsi, dans l'écart entre ces deux versants, visible et invisible (imaginaire et symbolique) se déploie un processus de reconnaissance, une médiation dans laquelle opère le discernement.

Chaussures et médiation

Nous avons vu que dans sa longue marche, l'héroïne à la recherche de son époux disparu doit - c'est un motif très fréquent - user plusieurs

paires de chaussures de fer. Ici, les chaussures ne servent plus à relier, comme dans *Cendrillon*, apparences et réalité, mais deux lieux séparés par une distance immense.

Je me souviens d'avoir lu, étant enfant, une version du conte comportant ce motif (dans un recueil de contes roumains édité pour la jeunesse). Je pouvais, bien sûr, imaginer des parcours plus longs que ceux que j'avais moi-même effectués, mais une marche tellement prolongée qu'elle vienne à bout de plusieurs paires de chaussures et, qui plus est, en fer ! Voilà qui invitait à imaginer l'inimaginable ; plaisant vertige auquel les contes (ou d'autres formes de récits) nous engagent volontiers. Nouvel exemple de la nécessité de distinguer entre deux formes de désirabilité: d'une part, désir de l'héroïne de rejoindre son époux; ce désir se communique aux auditeurs ou aux lecteurs du conte qui, eux aussi, souhaitent que "ça s'arrange". D'autre part, une désirabilité qui est assumée directement par le lecteur : une si longue marche est une grande souffrance pour le personnage qui l'accomplit, mais pour le lecteur, l'immensité de la distance à parcourir est comme une image de l'immensité de son propre espace psychique, de sorte qu'elle se traduit par une dilatation de son être et un plaisir d'imagination.

La distance même qui sépare deux lieux ou deux états, fût-elle déchirante, ou plutôt parce qu'elle est déchirante, vaut comme figure de complétude, comme figuration d'un point d'excès (de la même manière que le temps de silence infligé à la "mensongère"). Elle fait plaisir pour autant qu'elle donne place, dans cet espace partagé qu'est l'énonciation du récit, à une part de nous-même qui, autrement, ne trouve guère à s'exprimer que par la voie du symptôme.

Cet étrange plaisir témoigne sans doute de ceci: les rapports entre ce que j'ai appelé court-circuit et médiation ne se réduisent pas à une simple opposition; il semble en effet que celle-ci implique celui-là, comme si l'énergie engagée dans la médiation (la médiation figurée à l'intérieur du conte mais aussi celle que constitue l'énonciation même du conte) avait pour source celle qui résulte du court-circuit. L'idée d'une équivalence énergétique entre les deux processus s'impose également lorsque l'on compare *La Recherche de l'époux* aux *Souliers usés à la danse*. On y voit en effet la médiation (la tâche impossible) et le court-circuit (la précipitation compulsive) échanger leurs places d'un conte à l'autre comme si celles-ci étaient équivalentes:

LES SOULIERS USÉS A LA DANSE A LA RECHERCHE DE L'ÉPOUX

Le héros doit, tâche impossible,

L'héroïne ne peut s'empêcher de

percer et/ou transmettre le secret de

la princesse.

son époux.

Il se mariera avec elle s'il remplit

Elle le perdra si elle enfreint

cette condition.

Elle ne peut s'empêcher d' user ses chaussures. Elle doit, tâche impossible,

Pour suivre la princesse, Pour entendre sa femme,
il doit suivre le conseil d'un tiers et ne pas absorber de soporifique.

Depuis le soulier perdu par la "mensongère", nous avons maintenant rencontré suffisamment de chaussures pour qu'une vue synthétique de leurs fonctions soit possible. D'une manière générale, elles établissent un lien entre deux personnages. Comme trace (perte ou usure), elles témoignent d'une force qui pousse au mouvement; comme médiation, elles conservent la même valeur (y compris dans le cas des bottes de sept lieues (que le Poucet, selon Perrault, utilisera pour transmettre des messages d'amour), mais elles apportent également la preuve que "c'est bien lui", que "c'est bien elle".

Le personnage du cordonnier, que nous avons rencontré à propos des souliers usés qu'il renouvelle, a aussi sa place dans d'autres formes de représentations populaires qui font écho aux contes. Ainsi, le Juif errant était supposé cordonnier. Une gravure du musée de Quimper le montre dans sa boutique et porte la légende: "Avance et marche donc". Et l'échoppe des cordonniers était encore couramment, au XIXe siècle, ornée d'une image du Juif errant, avec sa romance²¹. Dans les chansons, les chaussures sont considérées comme un moyen permettant, au cordonnier surtout, de satisfaire un désir sexuel: un cordonnier réparera les chaussures d'une jeune fille contre un baiser d'elle²²; un curé propose des souliers de danse à Simone à condition qu'elle accepte de venir chez lui²³; un cordonnier de passage, partageant la chambre de la jeune fille de la maison, se justifie auprès des parents en déclarant qu'il lui apprend à faire des souliers²⁴. J'ai moi-même entendu à Guérande (Loire-Atlantique) une chanson traditionnelle qui raconte comment une jolie fille choisit un cordonnier et comment celui-ci se rend chez elle sous le prétexte de lui porter des chaussures (situation comparable à l'un des épisodes du *Lièvre argenté*). Argument analogue dans la chanson bien connue : *Aux marches du palais*. Dans une chanson, enfin, qui était à la mode dans les années 1950, un petit cordonnier, rebuté par celle qu'il aime, lui confectionne des chaussures enchantées, de sorte que la jeune fille ne peut plus s'arrêter de danser.

Si, dans *La Recherche de l'époux*, la reconnaissance ne s'opère pas au moyen d'une tessère mais, comme nous le verrons plus loin, par ce qu'on pourrait appeler une communication indirecte, l'image de la tessère est

²¹. Voir Paul Sébillot, *Légendes et curiosités des métiers*, Flammarion, Paris, s.d., pp. 12 et 14.

²². E. Rolland, *Chansons populaires françaises*, Maisonneuve et Larose, Paris, t. I, 1883, p. 187.

²³. Idem, p. 465.

²⁴. Idem, p. 152.

cependant évoquée dans un motif par lequel, fréquemment, se clôt le récit. Ce ne sont pas la chaussure ou l'anneau qui, alors, fonctionnent comme tessère, mais la clé. Après la nuit où l'épouse est enfin parvenue à se faire entendre de son mari, celui-ci adresse ces paroles aux parents de sa seconde femme:

“ Si vous aviez fait faire une clé pour en remplacer une perdue, et si vous retrouviez ensuite la première, de laquelle vous serviriez-vous, de l'ancienne ou de la nouvelle ?

— De l'ancienne.

— Eh bien, moi, j'avais une femme et je la perdis; j'en pris une autre et, à cette heure, j'ai retrouvé la première : c'est celle-là que je garde²⁵. ”

La "vraie" clé est donc supposée mieux correspondre à la serrure que la nouvelle. La parabole employée est fondée sur une analogie explicite entre la relation clé/serrure et femme/mari (et non pas, comme un symbolisme sommaire nous y aurait préparés, sur une analogie entre clé et homme, femme et serrure).

La métaphore placée dans la bouche de l'époux fait songer à certaines de celles qu'emploie un personnage du *Banquet* de Platon pour parler des relations entre les deux moitiés de l'homme primitif, coupé en deux par Zeus : "Chacun de nous, dit Aristophane, est fraction complémentaire, tessère (en grec, *sumbolon*) d'homme, et coupé comme il l'a été, une manière de carrel, le dédoublement d'une chose unique: il s'ensuit que chacun est constamment en quête de la fraction complémentaire, de la tessère de lui-même." (*Banquet*, 192 d.)

C'est donc par l'image d'une sorte de *sumbolon* que le mari évoque le lien qui l'unit à sa "moitié". Mais ce n'est nullement par la seule vertu de la correspondance qui existerait entre eux comme entre clé et serrure que les époux se sont retrouvés : c'est grâce à une série de médiations. En ce sens, les contes où intervient la question de la reconnaissance diffèrent radicalement de ce que donne à penser le discours d'Aristophane. Celui-ci, en effet, ne conçoit pas l'intervention d'un tiers médiateur comme étant une condition *sine qua non* des retrouvailles. Si, à la suite de J.-P. Vernant²⁶, on écrit ainsi le compte de la totalisation selon Aristophane: $1/2 + 1/2 = 1$, on constatera que pour les contes la formation du couple exige, en plus des deux "moitiés", l'addition d'une unité tierce. Pour Platon lui-même, la formule d'Aristophane est inexacte, car union sexuelle implique procréation, ce que Vernant résume par la formule: $1 + 1 = 3$. Quant à la forme d'accomplissement que préconise le philosophe à

²⁵. Je cite le texte d'une version de Gascogne, in *C.P.F.*, II, 81. Ce motif se trouve également utilisé à la fin des contes du type *La Fuite magique ou la fille du diable*, et *L'Homme à la recherche de son épouse*. Dans une version bretonne déjà citée, *Le Loup-lévrier*, le héros oppose "une chaussure en bon état à laquelle le pied est habitué" à "une chaussure neuve que l'on ne connaît pas" (D. Laurent, ouvrage cité, p. 98).

²⁶. Voir l'*Annuaire du Collège de France*, 1979-1980, p. 460-461.

la place de celui auquel aspire l'Aristophane du *Banquet*, on pourrait le formuler ainsi : $1 + 1 = 1$. On sait en effet que Platon distingue le désirable du désirable ; puis ce qui est à première vue désirable de ce qui l'est réellement et absolument. L'élément qui guide le désirable vers le véritable objet de son désir, Platon le conçoit comme étant une trace de ce qui a été perdu (la Réalité en soi), trace qui permet la réminiscence, le passage du semblant à la Réalité et, finalement, les retrouvailles avec ce qui est absolument désirable, l'assimilation à Dieu. On voit que chez Platon, le tiers ne se différencie pas radicalement du désirable ; ainsi, l'Un est au bout du chemin, même si l'on doit y parvenir par une voie très différente de celle que préconise Aristophane.

Si les contes, comparés à l'idée d'un objet absolu du désir, n'en sont qu'un semblant, leur contenu prend acte de la perte irréversible de cet objet, précisément parce que, comme parole instituant un espace social de coexistence, il leur faut se rendre désirables à la place de l'objet de complétude. Ainsi se tournent-ils vers celui-ci tout en acceptant l'absence. Il ne faut donc pas s'étonner si, pour les contes, ne plus faire qu'un avec l'autre, loin de constituer la guérison que propose Aristophane (*Le Banquet*, 191 d et 192 e), est la formule même d'une jouissance de cauchemar, comme nous l'ont montré les contes de loups et d'ogres. Chaque fois, au contraire, qu'un conte présente le fait de rejoindre l'autre comme un beau rêve, c'est toujours sous l'égide du Tiers et non de l'Un. Comme si l'intervention du Tiers, non seulement faisait médiation, mais encore conjurait la possible résorption du deux en un. Point de couple, donc, hors de ce qui fait médiation: temps, distance, déplacements, rencontres effectuées en chemin, transactions, discernement, signes de reconnaissance.

A la différence des discours religieux et métaphysiques, les contes, nous l'avons constaté, ne rendent possible le surgissement du désirable pour un personnage qu'à l'intérieur de ses relations avec un autre personnage. Nous avons vu que trace de jouissance et marque d'identité ont ceci de commun qu'on n'y peut rien : elles dépassent celui qui, à travers elles, se voit lié à un autre. Cependant, contrairement à la trace, la marque ne place pas le personnage qu'elle identifie dans une relation d'assujettissement à l'autre. Car la marque d'identité, le *symbolon*, s'impose à l'un et l'autre, et ainsi, protège l'un de l'autre, constitue un tiers, un recours, permettant d'échapper au duel dans lequel l'un "mange" l'autre.

La communication indirecte (parole qui sépare, parole qui réunit)

Venons-en aux motifs par lesquels, dans les contes du type *A la recherche de l'époux disparu*, s'accomplit la reconnaissance. Ces motifs, je

l'ai dit, ne s'appuient pas sur la figure du *sumbolon*, mais sur d'autres, plus complexes.

Complétons d'abord le dossier en présentant un autre type de contes, *L'Épouse substituée*, dont l'un des deux sous-types fait intervenir la séquence où la femme cherche à se faire entendre de son époux endormi. Je résume ce sous-type d'après une version recueillie à Plouaret en 1869²⁷. Le début du récit reprend le conte type *Les Fées* (ou: *Les Fileuses près de la fontaine*) bien connu grâce à la version de Perrault:

Un homme a de sa première femme une fille charmante, nommée Lévénès, tandis que sa nouvelle épouse garde d'un premier mariage une fille laide et méchante, Margot. Voulant se débarrasser de Lévénès, la marâtre la charge, un dimanche soir, d'aller rechercher son livre de messe oublié à l'église. Arrivée à un carrefour, Lévénès aperçoit de petits hommes qui dansent une ronde. "Voulez-vous danser avec nous? - Volontiers", répond la jeune fille, malgré sa peur. Pour prix de sa gentillesse, les danseurs de nuit lui font des dons : elle sera encore plus belle, ce qu'elle touche se changera en or, des perles sortiront de sa bouche à chacune de ses paroles. Au vu de ce résultat, la marâtre se hâte d'envoyer Margot à la rencontre des Korrigans. Mais celle-ci se montre si déplaisante avec eux qu'ils l'affligent des dons les plus désagréables.

Bientôt, Lévénès se marie à un gentilhomme et donne naissance à un fils. La marâtre, après consultation d'une sorcière, enfonce une aiguille magique dans la tête de la jeune mère, qui se métamorphose aussitôt en cane et s'envole par la fenêtre. Margot s'alite à sa place et feint d'être malade. Le mari, trompé par l'obscurité, désire dormir auprès de celle qu'il croit être son épouse. La nuit venue, la cane vient voltiger autour du berceau et adresse ses plaintes au nourrisson. L'homme a absorbé à son insu un soporifique: il n'entend rien, à la différence de la nourrice. Après une seconde nuit, celle-ci prévient son maître. La troisième nuit, la cane revient voleter au-dessus de son enfant: "C'est la dernière fois que je viens te voir, et ton père dort encore..." Mais celui-ci n'a pas bu le soporifique que lui destinait la marâtre, il se lève, retire l'aiguille de la tête de l'oiseau²⁸: Lévénès reprend sa forme première et embrasse son enfant. Margot et sa mère sont punies.

La légende de Mélusine présente un motif comparable. On sait que Mélusine, après la transgression de son époux, le quitte et s'envole sous la forme d'un serpent ailé. Elle revient la nuit - mais seules les nourrices la voient, ou l'entendent - pour s'occuper de ses deux plus jeunes enfants, se signalant par un lugubre ululement²⁹. Le sombre écho

²⁷. *Les Danseurs de nuit et la femme métamorphosée en cane*, Luzel, t. III, pp. 103-114.

²⁸. Le motif de l'épingle qui métamorphose n'est pas propre à cette version. Voir E. Cosquin, *Les contes indiens et l'Occident*, pp. 61 et suiv. : "L'épingle qui métamorphose et la fiancée substituée", en particulier p. 62, une version recueillie en Inde et analogue à celle que je résume. On trouve également l'épingle qui métamorphose aux Açores, en Italie, en Grèce. Quant au conte de *L'Épouse substituée*, il est répandu, au-delà du domaine indo-européen, dans certaines parties d'Amérique et d'Afrique (Voir S. Thompson, *The Folktale*, New York, 1946, p. 118). En Asie, on le trouve mêlé à *Cendrillon*.

²⁹. J. Le Goff et E. Le Roy Ladurie, "Mélusine maternelle et défricheuse", *Annales*, mai-juin 1971, n° 3, pp. 589 et 591.

apporté par la légende mélusinienne souligne la profondeur douloureuse de l'attachement maternel (chaleur du berceau et cri lointain d'un oiseau de nuit, contraste entre l'humanité de la mère et sa forme de sirène ou de femme-serpent).

Dans le conte de *L'Épouse substituée* aussi bien que dans *La Recherche de l'époux*, l'essentiel est de se faire entendre de celui qui dort, ce qui n'est possible que par la médiation d'un tiers qui l'avertit. Ce motif revient avec insistance dans ces deux contes, mais aussi dans quelques autres: *L'Oiseau bleu* de Mme d'Aulnoy³⁰ ; ou chez Grimm: outre les deux versions de *La Recherche* déjà citées, *Frérot et sœur* et *Les Trois Petits Hommes dans la forêt*. Dans ces deux derniers contes, l'épouse revient prendre soin de son enfant ou l'allaiter, tel un fantôme (son mari, une fois le message entendu, lui rend la vie). En général, les contes du type *Frérot et sœur* ne présentent pas le motif de la mère qui revient voir son enfant et cherche à se faire entendre. S'ils ont en commun avec *L'Épouse substituée* le fait que la femme légitime est écartée au profit d'une fille envieuse, ils en diffèrent en ceci: ce n'est pas l'héroïne qui est métamorphosée en animal, mais son frère ; l'héroïne est généralement jetée dans un puits (ou dans la mer). La fausse épouse demande alors à manger le frère-animal, celui-ci s'enfuit, se réfugie auprès du puits où un serviteur l'entend échanger des plaintes avec sa sœur. Averti, l'époux se rend au puits (ou au bord de la mer) et retrouve sa femme. Punition de la (ou des) coupable(s), retour du frère à la forme humaine.

Je n'ai pas encore évoqué le sous-type A de *L'Épouse substituée*. Celui-ci, au moins en France, se distingue nettement de la forme B, résumée plus haut par l'histoire de la femme métamorphosée en cane :

L'héroïne a des frères. Ceux-ci, partis au service du roi, contemplent tendrement, chaque jour, un portrait de leur sœur. Le roi aperçoit le tableau et apprend des frères que l'héroïne fait tomber du blé de ses cheveux en se peignant (ou de l'or de ses mains en se lavant). Il désire se marier avec la jeune fille et demande aux frères de la lui amener. Celle-ci se rend donc chez le roi en voiture, accompagnée de sa méchante belle-mère et de sa hideuse fille.

"Belle Jeanneton, dit l'un des frères qui conduit la voiture, prends garde que le vent de la mer ne gâte ton beau visage³¹.

—Marâtre, demande la jeune fille, qu'a dit mon frère aîné ?

—Ton frère a dit : "Donne tes souliers blancs à ta sœur."

Jeanneton obéit sans se plaindre. La recommandation est renouvelée par le frère cadet. La marâtre traduit : "Donne ta robe blanche à ta sœur."

Ainsi, l'héroïne est peu à peu dépouillée au profit de sa demi-sœur. Souvent, elle doit s'arracher les yeux. Puis la belle-mère la jette à l'eau. Le roi se rend compte de la supercherie, châtie les frères et renvoie les deux femmes (ou bien il épouse la fiancée substituée, par fidélité à sa parole).

³⁰. Mme d'Aulnoy, *Les Contes de fées*, Mercure de France, Paris, 1956, t. 1, pp. 72 et suiv.

³¹. Je restitue le dialogue d'après la version donnée par Bladé, *Le Drac*, t. I, pp. 231-232.

L'héroïne, de son côté, a été recueillie par un être humain de condition modeste ou bien par un monstre marin. Souvent, elle envoie quelqu'un vendre à sa marâtre un objet précieux en échange de ses yeux: elle retrouve ainsi la vue. Se croyant seule, elle déroule ses cheveux d'or (ou revêt les belles robes données par le personnage surnaturel dont elle est captive). Un témoin de la scène informe le roi. Celui-ci reconnaît en elle sa vraie fiancée et l'épouse.

Grimm donne deux versions de ce conte: *La Gardeuse d'oies*, et *La Noire et la Blanche Épousée*. Dans cette dernière, l'héroïne est métamorphosée en cane et vient tous les soirs s'informer auprès d'un marmiton du sort de son frère, ainsi que de la fausse épouse. Le marmiton avertit le roi; celui-ci retrouve ainsi sa vraie fiancée. Dans *La Gardeuse d'oies*, l'épouse substituée fait abattre le cheval de l'héroïne. Celle-ci, modeste domestique à la cour du roi, se fait donner la tête de l'animal et, chaque jour, lui adresse la parole. La tête répond :

Majesté qui passez là,
Si votre mère savait ça,
Son cœur volerait en éclats !

Le garçon qui garde les oies avec l'héroïne rapporte le fait au roi, lui parle également de ce qu'il a entrevu: les beaux cheveux dorés qui s'étalent sur ses épaules lorsqu'elle défait sa coiffure. La jeune fille refusant de parler au roi qui l'interroge, celui-ci l'écoute à son insu confier ses plaintes à un poète³².

On retrouve ce motif à la fin des contes du type *L'Ogre maître d'école et la pierre de pitié*. Ici, l'héroïne se confie à une pierre qui - tel le cœur de la mère dans la version de Grimm que je viens de citer - s'enfle et éclate de douleur. Je traduis le résumé de l'intrigue donné dans Aarne et Thompson (p. 307):

Une princesse aperçoit son maître d'école occupé à dévorer un cadavre. Il lui jette un sort : malade, elle devra rester couchée durant sept ans, sept mois et sept jours, puis sera transportée par un nuage sur une montagne. Tout se déroule comme il a été prédit. Sur la montagne, dans un palais, elle découvre un prince, étendu et comme mort ; une inscription dit qu'il se réveillera si durant sept ans, sept mois et sept jours il est frotté avec une certaine herbe par une jeune fille; celle-ci deviendra sa femme.

Épuisée, la princesse finit par confier sa tâche à une esclave, de sorte que, lorsque le prince se réveille, il se marie avec celle-ci, et la princesse est reléguée au rôle de servante. Elle demande au maréchal du roi un couteau et une "pierre de patience". Celui-ci l'entend par hasard raconter son histoire à la pierre qui s'enfle de pitié. Le prince vient l'écouter, voit la pierre éclater et s'interpose au moment où l'héroïne va se tuer. Ils se marient, l'esclave est punie.

³². Voir aussi, dans le recueil de Grimm, *Demoiselle Méline, la princesse*.

Cosquin cite un conte indien analogue (bien qu'il débute et s'achève comme une version de *Peau-d'Ane*) où les confidences que l'héroïne fait à des fées sont entendues par un bûcheron, lequel avertit le prince³³. Calvino donne une version du même conte où le roi, qui s'est dissimulé sous le lit de l'héroïne, l'entend confier le récit de sa vie à un couteau; celui-ci répond, confirme ce qu'elle dit. Là encore, le roi intervient juste à temps pour empêcher l'héroïne de se tuer³⁴.

Maintenant que nous avons une vue d'ensemble des variations sur le thème de ce que j'ai appelé la communication indirecte, dégageons-en les traits essentiels. On peut en distinguer trois :

1 - C'est grâce à la médiation d'un tiers que l'héroïne est tirée de l'état douloureux où elle est retranchée de l'humanité et coupée des liens vitaux qui l'attachent à une autre personne.

2 - L'héroïne ne se sait pas entendue par celui dont l'intervention sera décisive.

3 - Au moyen de ses robes merveilleuses ou d'autres objets précieux, l'héroïne achète ce qui ne se vend pas.

1. *L'intermédiaire et l'intercepteur*

Le thème si répétitif d'un personnage qui en informe un second de ce qu'il a entendu dire par un troisième, condition indispensable aux retrouvailles du couple et au rétablissement de la vérité, ce trait ne fait que confirmer les conclusions de la section précédente sur le signe de reconnaissance. Seulement ici, au lieu que ce soit un objet (chaussure, bague, etc.) qui fait trait d'union entre la femme et l'homme, c'est un personnage. Et celui-ci est bien, à chaque fois, en position de tiers : son intervention n'est motivée par aucun intérêt personnel

En revanche, le conte de *L'Épouse substituée*, sous sa forme A, comporte régulièrement un motif qui, mettant en valeur le rôle néfaste d'un intercepteur, inverse le personnage du bon intermédiaire. Alors qu'ils conduisent leur sœur chez le roi, les frères - on l'a vu dans la version résumée plus haut - s'adressent à celle-ci, qui ne les entend pas. La marâtre (sans doute placée entre les frères et la sœur) joue les intermédiaires, mais à son profit : au message des frères, elle substitue celui qui lui convient, à l'insu de l'émetteur comme du destinataire. Première substitution qui lui permet d'accomplir la seconde : l'élimination de la fiancée au profit de sa propre fille.

On retrouve le même schéma dans un type de contes très répandu, qui oppose lui aussi la substitution à la reconnaissance de la véritable identité: *Les Trois Enfants d'or* ou *L'Oiseau de vérité*. Alors que le roi est à

³³. Cosquin, ouvrage cité, p. 101.

³⁴. *Le Palais du sieur mort*, dans I. Calvino, *Contes populaires italiens*, t. I, pp. 222-223.

la guerre, la reine met au monde des enfants porteurs d'une marque valeureuse. Elle désire dépêcher un messenger pour en avertir son mari. Mais la mère de ce dernier fait porter un autre message : "La reine a fait un chat et un chien³⁵." Le roi répond: "Chien et chat, que tout soit gardé". La mère intercepte à nouveau le message et y substitue celui-ci: "Fille et garçon, que tout soit noyé". Le même motif, exactement, est utilisé dans les contes du type *La Fille aux mains coupées*.

Sur la base de ces exemples, on pourrait croire que les contes opposent deux versants de la parole : mensonge et vérité, l'un produisant des effets néfastes et l'autre, favorables. Ce schéma s'ajusterait bien au lieu commun moral selon lequel il est mal de mentir et bien de dire la vérité. Mais d'autres contes obligent à réviser cette hypothèse : on y voit le même type de ruse produire au contraire des effets favorables. Le Poucet, une fois dérobées les bottes magiques, se fait messenger; son premier soin est de porter à la femme de l'ogre un message dont ce dernier ne l'a aucunement chargé, et c'est à son profit qu'il détourne les richesses qu'il se fait remettre. Comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré aux contes d'ogres, dans ceux-ci, on ne cesse de voir ruses langagières et substitutions de personnes opérer comme recours contre l'antagoniste. Le Poucet, en Afrique comme en Europe, inverse les marques qui distinguent ses frères et lui des filles de l'ogre. Pour échapper au Cyclope, Ulysse se dissimule sous la toison d'un bélier. A l'ogresse qui a demandé à son cuisinier de lui préparer la chair d'un enfant, celui-ci substitue celle d'un animal. Etc. Des ruses analogues, nous l'avons vu, sont mises en œuvre dans les contes du type *Barbe-Bleue*, avec substitution de personnes dans de nombreuses versions, dont celle de Grimm, *L'Oiseau d'ourdi*. L'héroïne de Perrault, si elle n'intercepte pas un message pour le déformer sciemment, fait circuler des informations à l'insu de celui à qui elle donne le change au moyen d'autres messages. Autre exemple: le début des contes du type *Trois poils de la barbe du diable* et de ceux du type *La Prophétie* : un roi essaie de faire disparaître un nouveau-né car il a été prédit qu'il épousera sa fille ; il envoie l'enfant à la reine sa femme, avec une lettre ordonnant sa mise à mort immédiate. Mais, en cours de route, la lettre est échangée par des tiers compatissants contre une autre recommandant de bien le soigner.

Dans cette série d'exemples, celui qui substitue les messages ou les personnes (qu'il agisse pour le bien ou pour le mal) met en œuvre une forme de communication que l'on pourrait dire "diabolique". "Diable" vient du grec *diabolos*, celui qui désunit, qui calomnie (*diabolè*: brouille, calomnie). La *diabolè*, c'est l'opération inverse de celle qu'effectue le *sumbolon*; la tessère. "Parole" provient du grec *parabolè*, comparaison,

³⁵. Je suis ici la version de Bladé, t. I, p. 69. Il arrive également que la belle-mère, au lieu d'intercepter le message, substitue des animaux aux nouveau-nés.

rapprochement, mise en rapport : la parole établit un rapport, et elle peut aussi bien le faire pour séparer que pour réunir.

La substitution de messages et/ou de personnes comporte, nous l'avons vu, un enjeu de vie ou de mort pour le personnage qui en est la victime ou le bénéficiaire. Mais si, pour les contes examinés dans ce chapitre, la formule "quelqu'un d'autre à la place du héros ou de l'héroïne" est toujours celle du méfait auquel remédie la reconnaissance, dans les contes dont le héros court le risque d'être dévoré, la même formule est au contraire celle de la ruse salvatrice. Comment expliquer que, selon les contes considérés, le "diabolisme" entraîne la perte ou au contraire le salut du héros ?

Dans les contes d'ogre ou de chambre interdite, la question est : peut-il y avoir place pour deux? Puis-je avoir une existence psychique propre? C'est pourquoi le pouvoir qu'ont la pensée et la parole de séparer (de faire barrage entre soi et le lieu où il n'y a pas place pour deux) permet d'échapper à la confusion. Dans les contes auxquels nous avons affaire dans ce chapitre - contes où il est question de se faire reconnaître - l'enjeu est tout autre : il n'y suffit pas, pour être soi, d'échapper au lieu où l'un règne sans partage, il faut en outre être quelqu'un pour quelqu'un d'autre. Ces contes soulignent donc le caractère vital du lien qui existe entre deux êtres : comment, dans les liens entre parents et enfants, peut se transmettre le pouvoir de devenir homme ou de devenir femme. Et comment, dans le lien vital qui unit à une personne de la même génération, l'être-soi requiert l'explicitation véridique de ce lien (je ne suis pas moi tant que la vérité de la place que j'occupe par rapport à l'autre est faussée, méconnue, effacée). Dans ces conditions, seule la vérité permet d'échapper à la confusion. Alors que le pouvoir séparateur et trompeur de la parole produit au contraire de la confusion car il répond au désir d'occuper une place qui n'est pas la mienne.

Dans les contes d'animaux, on ne rencontre ni la difficulté de ne pas faire qu'un avec l'autre ni celle de se lier à lui en vérité. Dans ces contes, en effet, il y a d'emblée place pour deux car les personnages, étant toujours des animaux de différentes espèces, sont par nature distincts les uns des autres : le Renard est un renard, la Souris est une souris, et ainsi de suite. Le monde des contes d'animaux n'est pas menacé par le chaos et l'angoisse. C'est pourquoi, dans ces contes, la tromperie est un jeu, un jeu qui amuse auditeurs ou lecteurs³⁶. Trompeurs ou trompés, le Chat, la Souris, l'Ane ou le Lion demeurent en tout cas ce qu'ils sont. Les personnages d'animaux n'ont pas davantage besoin d'établir entre eux un lien véridique : l'être-soi du Chat lui est déjà donné dans son nom, il n'a donc pas à le fonder sur la vérité de ce qu'il est pour un autre (alors

³⁶. Voir A. Petitat et R. Baroni, "Dynamique du récit et théorie de l'action. Une approche interactionniste des contes d'animaux", *Poétique*, n° 123, Septembre 2000, Seuil.

que l'être-soi de l'homme implique qu'il soit un homme pour une femme, et réciproquement).

Les contes mettent en scène deux grands types de "méchants" : les "mangeurs d'âme" pour qui l'autre n'a pas de place, et les envieux qui désirent occuper sa place. Ces désirs violents n'habitent pas moins l'auditeur du récit que les bons sentiments qu'ils se reconnaît en sympathisant avec héros et héroïnes, mais l'attribution des mauvais désirs aux personnages antagonistes dispense évidemment l'auditeur du déplaisir d'avoir à les reconnaître comme siens. A cet égard, le miroir des contes - et des récits de fiction en général - se montre accommodant.

2. *La communication indirecte comme preuve de véracité*

L'intermédiaire qui, ayant entendu l'héroïne, informe celui dont elle cherche à se faire entendre, occupe bien la position tierce qui caractérise le *symbolon*. Reste à examiner ce qui, dans ce motif, fait preuve.

Notons d'abord que le rôle du personnage intermédiaire ne se confond pas avec celui de messenger: car un messenger n'est tel qu'à être envoyé par l'émetteur auprès du destinataire. Or, dans notre motif de la communication indirecte, c'est toujours de sa propre initiative que le tiers avertit le destinataire. Sur l'ensemble des occurrences du motif, on doit distinguer deux cas : ou bien l'héroïne essaie de se faire entendre du véritable destinataire mais, celui-ci restant prisonnier d'un sommeil maléfique (jusqu'à l'intervention du tiers), la jeune femme croit n'être entendue de personne; ou bien elle ne s'adresse pas à celui dont il importerait qu'elle soit reconnue mais à une autre personne, ou à un objet, et le tiers fera état des paroles qu'il a surprises. Ainsi, quelle que soit la situation, l'héroïne ne se sait pas entendue par celui dont l'intervention sera décisive.

Ce trait n'est pas difficile à expliquer. Un mensonge est, par définition, une parole calculée en fonction du destinataire. L'indice, en revanche, ne trompe pas, mais c'est une trace, non une parole. Il s'agit donc de trouver un dispositif de parole tel que celle-ci prenne la valeur véridique de l'indice. Une parole qui trahit la vérité est une parole qui n'est pas calculée en fonction de son destinataire. Or le personnage auprès duquel l'héroïne désire se faire reconnaître est précisément celui à qui - si l'héroïne n'était pas ce qu'elle prétend - elle aurait le plus intérêt à mentir. Les paroles qui prouveront son identité sont donc des paroles qu'elle prononce en croyant ne pas être entendue par celui dont elle désire être reconnue. Il faut donc qu'un tiers et/ou le destinataire surprennent des paroles qui ne leur sont pas adressées. Ainsi, grâce au dispositif de la communication indirecte, les contes résolvent l'antinomie entre indice et signe, entre preuve incontestable et parole possiblement mensongère.

Une version bretonne de *Peau-d'Ane* montre bien que le fait de mettre en scène des problèmes de reconnaissance conduit les contes à une sorte de spéculation sur le thème: parole, identité et véracité. Voici le résumé de l'épisode qui nous intéresse³⁷ :

Désireuse de marier son fils, la reine fait venir au château trois demoiselles. Le prince, de son côté, a déjà été conduit à s'interroger sur l'identité de la gardeuse de pourceaux. Sous le prétexte d'aller à la chasse, il se rend à une ferme voisine et se couche dans un lit placé sous l'escalier, où n'arrive pas la lumière du jour. La fermière est chargée d'aller dire au château qu'elle donne l'hospitalité à une mendicante malade, et de demander qu'on lui apporte du bouillon tous les jours. L'une des prétendantes vient lui en donner. La fausse mendicante s'accuse d'une voix faible d'avoir laissé mourir un petit enfant faute de soins. "Ne vous en faites pas, répond la demoiselle, moi aussi j'ai eu un enfant, du jardinier de mon père ; il est mort et personne n'en a jamais rien su." Les jours suivants, la seconde et la troisième prétendante viennent au chevet de la mendicante, et la même scène se reproduit. Puis c'est la gardeuse de pourceaux. Celle-ci réagit bien différemment à l'aveu de la mort d'un enfant naturel: "Dieu ! que me dites-vous là ! Et moi qui suis la fille du roi d'Espagne, j'ai quitté le palais de mon père et me suis faite servante pour ne pas tomber dans le péché !"

Revenu au château, le prince n'aura plus qu'à chasser les prétendantes indignes et à prendre pour épouse celle en qui il a su reconnaître une princesse.

La situation diffère sensiblement des exemples de communication indirecte considérés précédemment. Ici en effet ce n'est plus le hasard qui est à l'origine du fait que l'héroïne parle sans savoir qui l'entend : il s'agit d'une ruse ourdie par le prince. Comme elles le prennent pour un autre, ses interlocutrices disent des choses qu'elles ne lui auraient pas dites si elles avaient su à qui elles avaient affaire.

Cette chambre sombre où l'héroïne se penche au chevet d'une fausse malade rappelle la fille de la marâtre (dans *L'Épouse substituée*), alitée en lieu et place de la jeune accouchée, volets fermés afin, ici aussi, de dissimuler à l'époux les traits de son visage. Dans les deux cas, l'un des personnages occupe aux yeux de l'autre une place qui ne correspond pas à son identité véritable. Cependant, entre la scène de *L'Épouse substituée* et celle de notre *Peau-d'Ane* breton, il y a une différence essentielle. Dans le premier conte, se faire passer pour un autre est le but de la substitution, alors que dans le second il s'agit seulement d'un moyen, la fin étant précisément de démasquer des personnages à l'apparence trompeuse. Ce que j'ai appelé le "diabolisme" de la parole est ici au service de son pouvoir de vérité.

³⁷. Il s'agit de la version donnée par Luzel sous le titre *La Fille du roi d'Espagne*, t. III, pp. 247 à 261.

Un épisode emprunté à un tout autre conte, *Trois poils de la barbe du diable*, nous apporte une illustration complémentaire du lien entre "diabolisme" et "symbolisme" de la parole:

Le roi envoie le héros chez le diable, lui demandant de rapporter trois poils de sa barbe. En chemin, celui-ci rencontre successivement plusieurs êtres qui le chargent de questions qui leur importent, et dont le diable seul connaît la réponse. C'est une diablesse qui, en l'absence de son époux (ou de son petit-fils), accueille le héros et le cache. Le diable rentre et flaire la chair humaine ; la diablesse le calme, il s'endort sur ses genoux. Elle lui arrache un poil, ce qui le réveille. Elle prétexte un rêve, qui contient l'une des questions posées en route au héros. Le diable satisfait sa curiosité, ne sachant pas que le jeune homme écoute et que la diablesse est sa complice. Le diable se rendort, et la même scène se répète à propos des deux autres questions dont le héros souhaite connaître la réponse³⁸.

S'adressant à la diablesse, le diable est entendu à son insu par un héros qui, ainsi, le surpasse en fait de "diabolisme". Situation analogue à celle qui précède, à ceci près qu'ici le héros dissimulé ne cherche pas à discerner l'identité de celui qui lui parle, mais à prendre le pouvoir sur lui. Dire vrai est donner à l'interlocuteur un pouvoir sur soi. Il est donc vital de mentir pour se protéger et de faire parade pour se mettre en valeur. Mais il est vital aussi, comme le soulignent les motifs de la chaussure et de la communication indirecte, de dire vrai et de se montrer à découvert.

3. Acheter ce qui ne se vend pas

On se souvient que si l'héroïne de *La Recherche de l'époux disparu* parvient à passer trois nuits auprès de son ancien mari, c'est parce qu'elle a acquis ce droit auprès de la nouvelle épouse en lui cédant ses trois robes merveilleuses. On se souvient également que dans le sous-type A de *L'Épouse substituée*, l'héroïne envoie quelqu'un vendre à la marâtre un objet précieux, le prix demandé étant précisément les yeux qui lui avaient été arrachés et qu'elle recouvre ainsi.

C'est là un trait nouveau ; il ne se ramène pas au *symbolon*. Ce curieux marché où de l'aliénable est échangé contre de l'inaliénable - un motif que l'on retrouve dans bien d'autres contes - est l'opérateur d'un renversement dans le cadre d'un rapport de forces entre deux personnages. A ce titre, il constituera l'un des motifs centraux du conte qui nous occupera au prochain chapitre ; je me borne donc ici à en indiquer la logique générale.

³⁸. Dans le recueil de Grimm, *Le Diable et ses trois cheveux d'or* correspond exactement à ce scénario ; très proches, *Le Diable et sa grand-mère* et la fin de *L'Oiseau griffon*.

Dans toute transaction marchande, chacune des parties prenantes risque de n'être qu'un moyen pour l'autre. Celui qui espère "posséder" l'autre peut bien devenir, en fin de compte, celui qui "s'est fait avoir". Dans le motif qui nous intéresse, le perdant est celui qui ne comprend pas que, de cette transaction apparemment marchande, son partenaire escompte un profit d'une tout autre nature : il ne s'agit pas pour lui de ce qu'il a, mais de ce qu'il est. C'est l'intégrité de sa personne ou de son corps qui est en jeu. La future perdante accepte le marché parce qu'elle croit y gagner : ce qu'elle acquiert est un bien précieux, alors que ce qu'elle donne ne lui coûte guère (d'autant plus qu'elle triche, faisant absorber un somnifère à son mari pour qu'il ne se passe rien entre lui et la femme qui viendra à son chevet). De même dans le cas où la marâtre acquiert des objets en or contre des yeux qui ne lui servent à rien.

Le père de *Peau-d'Ane* est perdant, lui aussi, mais d'une autre manière. Certes, il est prêt à sacrifier l'avoir (les robes et l'âne d'un très grand prix) pour l'être. Mais cet être qu'il vise (être le mari de sa fille) repose sur une confusion et non pas sur une reconnaissance véridique. C'est pourquoi sa fille, tout en gardant le prix acquitté par son père, le prive de ce qu'il attendait en contrepartie. En revanche, lorsque la femme à la recherche de son mari sacrifie elle aussi ses trois robes merveilleuses, elle y gagne puisque, grâce à ce marché, elle finit par se faire entendre de son époux.

Face à un personnage abusif

Dans *Peau-d'Ane*, le père veut garder sa fille pour lui. Dans *Cendrillon*, la mauvaise mère veut empêcher l'héroïne de rencontrer un homme de sa génération (tandis que sa marraine, au contraire, lui fait le don vital de ce qui lui permettra d'accéder à son être-femme). L'abus, la démesure se caractérise, nous l'avons vu dans les premiers chapitres, par un refus de l'altérité qu'implique toute coexistence. Au chapitre suivant, c'est à l'intérieur même du couple que se situera l'excès, le héros devant faire face à une princesse qui, tout en cherchant un homme, ne peut s'empêcher de le disqualifier. Voici, pour clore ce chapitre et faire transition, l'exemple symétrique d'une femme qui oppose son discernement aux abus et à la confusion d'un tyran. Il s'agit d'un type de contes intitulé *L'Intelligente fille de paysan*. Je résume d'après la version de Grimm (qui porte le même titre):

Un paysan pauvre vit seul avec sa fille. Dans le pré que le roi lui a donné, le paysan trouve un mortier en or et décide de l'apporter au roi. Sa fille tente en vain de l'en dissuader: "Il nous réclamera aussi le pilon." De fait, le roi, soupçonnant le paysan d'avoir voulu garder le pilon, le fait mettre en prison. "Ah ! si seulement j'avais écouté ma fille !", ne cesse de se plaindre celui-ci. Ces paroles sont rapportées au roi ; admirant la pertinence du conseil donné par la fille, il demande à la voir. Le roi lui promet alors le mariage si elle résout

l'énigme suivante : elle devra venir à lui ni vêtue ni nue, ni à cheval ni en voiture³⁹, ni par la route ni hors de la route. L'héroïne, enveloppée seulement d'un filet de pêche, se fait tirer par un âne le long de l'ornière du chemin: le roi l'épouse.

Un jour, alors que la jument d'un paysan vient de mettre bas, le poulain va se réfugier sous le ventre d'une paire de bœufs appartenant à un autre. Dispute entre les deux paysans. Le roi tranche, attribuant le poulain au propriétaire des bœufs. Le paysan lésé a recours aux conseils de la jeune épouse ; "Tiens-toi sur le passage du roi, lui dit-elle, lance un filet et fais semblant de pêcher en terrain sec." Interrogé par le roi sur un comportement que celui-ci juge insensé, le paysan répond: "Aussi bien que deux bœufs peuvent avoir un poulain, aussi bien peut-on pêcher où il n'y a pas d'eau !" Le roi fait battre le paysan jusqu'à ce qu'il avoue qui l'a conseillé, puis, fâché contre son épouse, la chasse. Il lui permet seulement d'emporter avec elle ce qui lui est le plus précieux. Elle fait alors boire un soporifique à son époux et le transporte chez elle. "Vous m'avez permis d'emporter dans ma chaumière ce que j'aimais le plus", explique-t-elle lorsqu'il se réveille et s'étonne. Touché, il la ramène au château et fait célébrer à nouveau leurs noces.

Il arrive que le récit commence avec une énigme posée à deux paysans, l'un d'eux répondant conformément aux conseils de sa fille (ou encore, le roi rencontre la fille chez elle et est impressionné par l'intelligence de ses remarques)⁴⁰. L'épreuve imposée pour le mariage est elle aussi variable : tisser un vêtement à l'aide de deux fils seulement, résoudre cette énigme: quelle est la valeur de la barbe du roi ? Faire éclore des œufs bouillis, etc.⁴¹.

La version de Grimm comprend deux épisodes symétriques, l'un aboutissant au mariage et l'autre à la seconde célébration des noces.

Dans le premier épisode, le paysan exprime spontanément ses regrets de n'avoir pas suivi le conseil donné par sa fille, ce qui conduit le roi à faire venir celle-ci. Dans le second, le paysan lésé est au contraire forcé d'avouer qu'il a agi sur le conseil de l'héroïne, ce qui fait que le roi chasse celle-ci.

Dans le premier épisode, l'héroïne, tout en prenant le roi au mot, parvient à contourner l'impossibilité à laquelle celui-ci la soumet. Dans le second, le prenant également au mot, elle tire parti de la possibilité qu'il lui offre.

L'héroïne rend possible ce qui semblait ne pas l'être (elle trouve une issue au piège de l'énigme que le roi lui impose). Cependant, devant ce

³⁹. Le conteur a, semble-t-il, oublié d'ajouter: "ni à pied".

⁴⁰. C'est le cas dans les deux versions corses citées par G. Massignon, *Contes corses*, éd. Ophrys, Aix, 1963, pp. 142 et 237.

⁴¹. Voir Aarne et Thompson, p. 293. A part les versions corses auxquelles je viens de renvoyer, on n'a recueilli en France que deux autres versions. L'une, basque, très proche de la version de Grimm: seul y manque l'épisode initial du mortier (M. Cerquand, *Légendes et récits du Pays basque*, Pau, 1878, t. III, pp. 65-68) ; l'autre, ariégeoise, ne comporte que l'épreuve qui conduit au mariage et la ruse finale qui permet la réconciliation (*Revue des langues romanes*, vol. 3, 1872, pp. 403-404).

qui est réellement impossible (que des bœufs enfantent un poulain, qu'un œuf bouilli éclore), elle oblige l'autre à prendre acte de cette impossibilité (elle le soumet, pourrait-on dire, au principe de réalité). Puis elle met fin à la guerre des sexes et à l'abus de pouvoir en contraignant une nouvelle fois le roi à prendre acte de ce qui est - l'amour qu'elle lui porte -, l'invitant du même coup à ne plus confondre amour et soumission.

Les contes du type *Cendrillon/Peau-d'Ane* et *L'Intelligente fille de paysan* ignorent l'opposition, pour nous si familière, entre la passion amoureuse et la raison (le social). Ils n'idéalisent pas la passion, ils n'en font pas la pierre de touche du véritable amour. Ils n'assimilent pas non plus les comportements mesurés à une plate médiocrité. Ils semblent plutôt constater qu'à l'amour se mêlent séduction, confusion, démesure et désir de domination. Mélange excitant mais qui se révèle mortifère s'il n'est pas quelque peu tempéré par le discernement et le Tiers marquant aux deux qui ils sont l'un pour l'autre.

Le tiers, dans *L'Intelligente fille du paysan* comme dans d'autres contes, c'est ce à quoi l'autre ne peut rien. Ici, ce qui fait preuve n'est pas le *symbolon*, mais une réponse (en acte ou en paroles) dont l'autre ne peut que prendre acte et qui le ramène à la mesure. Un tel recours présuppose que l'autre, si abusé et abusif qu'il soit, reste tenu par ce qu'il a dit et par un certain sens de la réalité. Si l'autre reconnaît avoir dit "ni nue ni habillée", alors il devra également admettre que s'envelopper d'un filet de pêche respecte la double condition ; s'il a dit : "Tu peux emmener ce que tu as de plus précieux", alors il devra reconnaître que l'héroïne n'a fait qu'obéir à cette permission en l'emmenant avec lui ; et, s'il juge impossible de pêcher du poisson sur la terre ferme, alors il lui faudra également admettre l'impossibilité que des bœufs enfantent un poulain⁴².

Dans les versions de *Peau-d'Ane* où son père chasse l'héroïne faute d'avoir su comprendre qu'elle l'aime, celle-ci part sans lui fournir la preuve qui lui ouvrirait les yeux car ce n'est pas en ce point du récit que l'incidence du tiers doit se marquer, mais dans la relation de *Peau-d'Ane* avec le prince. Dans notre conte, en revanche, l'héroïne a à se faire reconnaître du personnage même qui, comme on dit, se montre "impossible". Pour se faire une place, il lui faut "le remettre en place", prendre appui sur un tiers qui le ramène à la mesure. Se faire reconnaître de lui, c'est, en somme, lui ôter le monopole du rapport à la complétude, monopole qui rend abusif son pouvoir.

D'où l'hypothèse qui sera mise à l'épreuve au cours du chapitre suivant : dans les contes, se faire reconnaître d'un autre impliquerait que celui-ci ne représente pas tout pour le héros, chose nécessaire pour que

⁴². Ce type de réplique à un abus de pouvoir ne se rencontre pas seulement dans des récits européens: ce conte est connu dans toute l'Afrique. Épisode identique dans un conte de l'Égypte ancienne, voir *Contes égyptiens*, traduits par G. Lefebvre, Maisonneuve, 1949, p. 167.

celui-ci puisse faire état d'un rapport à la complétude qui ne passe pas par cet autre. Le prochain chapitre nous donnera ainsi l'occasion d'analyser une dialectique de la reconnaissance qui, tout en n'étant pas sans rappeler le fameux texte de Hegel sur les rapports du maître et de l'esclave, permettra, je l'espère, de rafraîchir et de renouveler quelque peu la réflexion sur ce thème⁴³.

⁴³. Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hyppolite, Aubier-Montaigne, Paris, 1939, t. I, "Domination et servitude", pp. 155 et suivantes. On trouvera le commentaire non moins fameux de Kojève dans son *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, 1992 (1ère édition 1947), pp. 11 à 34.

7

Perdre pour gagner

L'énigme, ou la princesse devineresse

Toutes sortes de contes mettent en scène une princesse qui soumet ses prétendants à une condition qu'aucun - sauf le héros - ne parvient à remplir. Certains de ces contes exploitent la rivalité entre prétendants, rivalité souvent analogue à celle qui existe entre Cendrillon et ses demi-sœurs. Mais tous soulignent le fait que, face à la princesse, il est difficile de "faire le poids". Se faire reconnaître revient alors à donner la preuve de sa valeur; plus précisément, à faire état de quelque chose à quoi la princesse ne peut rien, un peu comme dans *L'Intelligente fille de paysan* où il s'agit pour l'héroïne d'imposer une limite à ce qu'il y a d'excessif chez son futur conjoint.

Le plus élaboré, le plus riche parmi ces différents contes est sans doute *La Princesse qui ne peut résoudre l'énigme*. Dans ce type de contes, la condition du mariage n'est pas qu'une jeune fille résolve une énigme posée par le roi, mais au contraire qu'un prétendant en propose une dont la princesse ne puisse venir à bout. Je résume d'après une version recueillie à Plouaret en 1871, *Petit-Jean et la princesse devineresse*¹:

La fille du roi de France fait publier dans tout le royaume qu'elle prendra pour époux l'homme qui lui proposera une énigme dont elle ne parviendra pas à trouver la réponse dans les trois jours. Quant aux prétendants malchanceux, ils seront mi à mort. Beaucoup tentent leur chance, mais en vain. Bientôt, la princesse siège entourée de cadavres et de squelettes suspendus aux murailles de la cour.

En dépit des conseils de sa mère, Fanch de Kerbrinic est décidé à soumettre une énigme à la princesse. C'est alors qu'il fait la connaissance de Petit-Jean. Celui-ci résout sur-le-champ les deux énigmes dont Fanch croyait être armé, puis s'institue son compagnon et conseiller. Les deux jeunes gens dînent chez la mère de Kerbrinic ; celle-ci, malgré la demande de Petit Jean, refuse de laisser partir son fils: "J'aimerais mieux le voir mourir sous mes yeux", dit-elle. Le lendemain matin, Fanch et Petit-Jean se préparent néanmoins pour le voyage. La mère semble en prendre son parti et leur offre un verre de liqueur (en réalité, du poison). Mais Petit-Jean veille : nos deux héros font semblant de boire et versent le liquide dans l'oreille de leur cheval. Le soir venu, les chevaux meurent. Le lendemain, sur les cadavres, quatre pies, mortes de les avoir picorés. Sur l'avis de Petit-Jean, les voyageurs les emportent, et, plus loin, confectionnent huit gâteaux contenant chacun un morceau de pie. La nuit venue, ils tombent sur un groupe de seize voleurs. En échange de la viande que ceux-ci leur offrent, Petit-Jean partage et distribue les gâteaux : tous les brigands meurent. Les deux compagnons s'emplissent les poches de leur or et

¹. Luzel, *Contes populaires de Basse-Bretagne*, tome III, Maisonneuve et Larose, reprint 1967, pp. 326 à 350.

rachètent des chevaux. Pendant qu'ils cheminent, Petit-Jean fait apprendre par cœur à Fanch le texte de l'énigme qu'il devra proposer :

"Quand nous partîmes de la maison, nous étions quatre ; de quatre il est mort deux; de deux il est mort quatre; de quatre nous avons fait huit; de huit il est mort seize, et nous sommes encore venus quatre vous voir."

Une fois à Paris, Fanch va réciter son énigme à la princesse, qui est fort contrariée de ne pouvoir la résoudre séance tenante. En attendant que le délai de trois jours vienne à expiration, Fanch et son domestique sont logés au palais. La princesse envoie alors l'une de ses femmes auprès de Petit-Jean pour lui acheter le secret de son maître. Mais celui-ci refuse l'argent : ce qu'il demande, c'est qu'elle couche avec lui. Elle finit par accepter. De son côté, Petit-Jean demande à Fanch de venir chez lui peu après l'heure du rendez-vous, feignant la colère et faisant du vacarme. La femme de chambre est donc au lit et dévêtue lorsque Fanch se manifeste. "Mon maître est très violent lorsqu'il a bu, s'exclame Petit-Jean, sauvez-vous vite". La malheureuse s'enfuit en abandonnant ses vêtements. Le second soir, la princesse envoie une autre de ses femmes qui connaît le même sort. La troisième nuit, elle se rend en personne auprès de Petit-Jean, mais sans plus de succès que ses deux femmes de chambre.

Le lendemain, elle s'avoue vaincue. Cependant, avant de mettre à exécution ses engagements, elle demande que Fanch de Kerbrinic lui remplisse un sac de vérités. Un peu plus tard, Petit-Jean se présente à la cour, son sac plein. Il l'ouvre, en tire des vêtements de femme et désigne leur propriétaire, qui devient rouge de confusion. C'est ensuite aux vêtements de la seconde femme de chambre de soulever les rires de l'assistance. "N'allez pas plus loin", s'écrie la princesse.

Le mariage est célébré. Kerbrinic deviendra roi et Petit-Jean premier ministre.

Le récit qu'on vient de lire est bien représentatif d'un type de contes répandu dans toute l'Europe (en particulier dans les pays nordiques et en Irlande). Quelques versions éparses ont même été recueillies en Amérique du Sud et en Afrique noire, sans doute introduites par des Européens (dans le cas de l'Afrique noire, cela n'est pas certain puisque le thème du récit figure déjà dans les manuscrits arabes des *Mille et Une Nuits* ²).

Triompher et faire perdre la face

Commençons par préciser le schéma élémentaire que ce conte partage avec toutes les histoires où il s'agit de remplir une condition pour obtenir la main d'une princesse. L'épreuve varie beaucoup d'un conte à l'autre. Nous avons déjà rencontré un conte où il s'agit de découvrir où la princesse passe ses nuits. Dans d'autres, il faut parvenir à la faire rire ; apporter à son père les plus beaux fruits et garder un troupeau de lapins ; échapper au regard de la princesse qui perce toutes les cachettes (Grimm, *L'Ouistiti*) ; deviner à quoi elle pense (comme dans

2. Voir Fabre et Lacroix, *La Tradition orale du conte occitan*, PUF, 1974, t. II, p. 119.

la version donnée par Andersen sous le titre *Le Compagnon de voyage* ³⁾ ; lui répliquer de telle manière qu'elle ne trouve plus rien à dire⁴. Ou, plus crûment, la faire jouir⁵.

En revanche, il est un trait qui caractérise invariablement le prétendant victorieux : il prête attention à ce qui se présente en chemin ; ce qui pourrait lui sembler sans intérêt ou même indésirable, il en tient compte. Son comportement contraste avec celui des autres prétendants, surtout lorsque ceux-ci, comme c'est souvent le cas, sont ses deux frères aînés. C'est ainsi que, dans une autre version de *L'Énigme*, les deux aînés, beaux et instruits, préparent chacun une énigme bien compliquée. Toutefois, arrivés sous les murs du château et y voyant pendus à des crocs les prétendants malchanceux qui les ont précédés, la peur les conduit à renoncer. Leur jeune frère, qui est bossu, a lui aussi préparé une énigme. Mais il l'abandonne et en forge une autre qui lui est suggérée par les péripéties de son voyage⁶.

Les deux aînés, assurés de leur valeur, croient pouvoir atteindre directement le but qu'ils poursuivent. Aussi, ce qui croise leur chemin, ils le négligent ou l'écartent. Pour le héros, au contraire l'obstacle apparent se révèle un moyen. On le voit souvent échanger des paroles bienveillantes avec un personnage insignifiant, partager avec lui son casse-croûte ou lui rendre quelque service et ce personnage, précisément, lui donnera le moyen de triompher de l'épreuve. Il ne faut pas trop se hâter de ramener ce genre d'épisodes au thème moral de la bonté récompensée. Le héros, en effet peut aussi bien ramasser en route quelque objet de rebut, ce qui n'est ni bien ni mal; et il lui arrive également de s'en tirer, dans ses relations avec d'autres personnages, par un comportement qui est loin d'être édifiant. En fait, la démarche qui fait le succès du héros peut bien être morale ou amoral ; l'important est que la princesse, si désirable soit-elle, ne compte pas seule à ses yeux ; l'important est qu'il soit en état de prêter attention à d'autres réalités qu'elle.

Les héros de ce genre de contes ne sont aucunement des surhommes ; ce sont plutôt des anti-héros : sans le parti qu'ils tirent de leurs rencontres et l'aide qu'ils en reçoivent, ils ne parviendraient à rien. C'est leur cheminement qui les dote de quelque chose contre quoi la princesse ne peut rien. Là s'achèvent la plupart des récits. Mais certains

3. *Contes*, Le Livre de poche, t. I, 1963, p. 79.

4. Voir par exemple *Kryptadia*, Heilbronn Henninger Frères, 1883, vol. II, p. 72, Andersen, *Contes*, t. II, p. 345, et G. Massignon, *Récits et contes populaires de Bretagne*, 2, Gallimard, 1981, pp. 132-145.

5. Voir *Kryptadia*, vol. II, p. 349.

6. *La Princesse devineresse et le bossu*, dans Luzel, *Contes inédits*, tome I, texte établi et présenté par Françoise Morvan, Presses Universitaires de Rennes, Terre de Brume, Rennes, 1994.

connaissent un rebondissement. Ainsi *Le Troupeau de lapins*, dont voici l'intrigue type :

La fille du roi épousera celui qui lui apportera les plus beaux fruits. Trois frères tentent leur chance. Les deux aînés échouent: à un personnage rencontré en route et qui leur demande ce qu'ils portent, chacun répond grossièrement (déclarant par exemple que son panier contient de la crotte ou autre ordure). Et voilà que, par l'action magique de ce personnage, le contenu se révèle correspondre à leur réponse ! Le troisième frère, en revanche, se montre aimable; le personnage rencontré rend ses fruits encore plus beaux et lui remet un objet magique. Le héros remporte donc l'épreuve, mais on lui en impose une seconde : garder un troupeau de lapins. Le soir venu, grâce à son objet magique (souvent un sifflet), il les réunit au complet. Devant cette réussite inespérée, le roi, la princesse ou quelque autre personne de la cour, déguisés, viennent successivement lui acheter un lapin. Il n'accepte pas d'argent, mais soumet l'acheteur à une épreuve mortifiante: celui-ci devra recevoir des coups de pied, baiser un âne sous la queue, donner un morceau de sa peau (fesse ou paume de la main), etc. Pour la princesse, c'est parfois jusqu'à son pucelage qu'il lui faut donner⁷. En outre, la bête cédée s'échappe et retourne auprès du héros : il lui suffit d'utiliser son objet magique. Le roi doit convenir de son succès, mais lui demande encore de remplir un sac de vérités. Le héros révèle alors publiquement les manœuvres cachées par lesquelles on a cherché à le faire échouer. On l'interrompt avant qu'il ait tout dit et lui accorde la main de la princesse.

Le récit s'achève, comme le conte de *L'Énigme*, par l'épisode du sac de vérités. L'épreuve des fruits permet d'opposer le comportement du plus jeune frère à celui de ses deux aînés. Il n'est pas sans analogie avec le premier épisode de *La Fiancée ou l'épouse substituée*, celui des dons inverses (tout le monde connaît ce motif par *Les Fées*, de Perrault).

Il est également apparenté aux contes du type *Le héros prend la princesse à ses propres mots*, du moins avec ses versions scatologiques, qui sont fréquentes. Dans celles-ci en effet, ce sont des objets de rebut qui, ramassés en chemin, assurent le succès du héros (et non les beaux fruits dont il se pourvoit au départ); c'est également son insolence à l'égard de la princesse (et non plus sa courtoisie à l'égard du personnage auxiliaire). Il arrive que le héros ait conservé ses propres excréments dans son bonnet. Nullement impressionné par la princesse, il demande qu'elle lui fasse cuire des œufs. "De la merde, mon foutu sot !" lui répond-elle. "Tenez, en v'là tout plein mon bonnet", réplique-t-il. Et la princesse reste sans voix⁸. Dans les deux récits, la même interjection

⁷. Voir *Kryptadia*, vol. I, p. 187 et vol. II, pp. 45 à 53.

⁸. Je suis la version donnée dans *Kryptadia*, vol. II, pp. 72-73. Avoir le dernier mot est toujours une manière de faire reconnaître sa maîtrise. L'Inde ancienne avait déjà ses récits de joutes d'énigmes. Le signe de la défaite était le silence et/ou la requête d'être accepté comme disciple du vainqueur. Mais ces énigmes, très différentes de celle de Petit-Jean, jouaient sur la polysémie des mots et les métaphores philosophiques qu'ils permettaient; elles étaient conçues par et pour des lettrés. Voir L.

grossière suscite en réplique la chose qui correspond au mot. Dans les deux cas également, le personnage pris au mot a, de ce fait, le dessous. Les frères du héros perdent parce qu'ils sont incapables de réserver bon accueil à l'imprévu. Le héros gagne pour la raison inverse (il sait tirer profit d'un besoin imprévu et fâcheux), et aussi parce qu'il prend lui-même la princesse au dépourvu.

Dans *Le Troupeau de lapins*, le héros remporte un double succès sur les puissants : non seulement il leur reprend ce qu'ils lui ont acheté, mais, grâce au prix que ceux-ci ont dû payer, il leur fait perdre la face. Revanche sociale, bien sûr. A cet égard, le conte de *L'Énigme* est très proche du *Troupeau de lapins*. L'un et l'autre se laissent diviser en deux étapes. La première pourrait avoir pour titre : *Comment le parcours du héros lui permet de faire montre des qualités requises*. Et la seconde : *Comment les manœuvres occultes auxquelles se livrent la princesse et ses proches sont étalées au grand jour et se retournent contre eux*.

Les récits de fiction qui agitent la question de la reconnaissance satisfont par procuration notre désir de briller superlativement aux yeux des autres. D'où les thèmes de renversement des positions et de transfiguration (un ressort bien mis en lumière par Marthe Robert dans *Roman des origines et origine du roman*⁹). Non seulement le héros se montre "plus fort" que les autres prétendants, mais, confondant la princesse ou le roi, étalant au grand jour leurs infractions cachées aux règles qu'eux-mêmes avaient établies, il juge ses juges. Voici qui répond bien à nos rêves de grandeur.

Comme mille autres récits, *La Princesse devineresse* nous offre ce plaisir. Mais il nous l'offre grâce à des motifs qui lui sont propres. Tout en illustrant manifestement nos rêveries de grandeur, ces motifs, dans la spécificité de leur agencement, répondent à une logique moins visible. Entrons donc dans l'analyse détaillée du conte. La seconde partie du récit présente des affinités avec plusieurs autres contes. L'épisode qui aboutit à constituer le texte de l'énigme est, en revanche, plus insolite. Je commencerai donc par la fin en analysant l'épisode du marché de dupes. Après quoi nous reprendrons le chemin qui mène le héros de la maison de ses parents au château de la princesse.

Le lit et la vérité

Renou, "L'énigme dans la littérature ancienne de l'Inde", in *Diogenes*, n° 29, 1960, notamment pp. 41 à 44.

⁹. Grasset, Paris, 1972, pp. 81 et suiv. L'ouvrage porte essentiellement sur le roman et il y est davantage question de l'accomplissement de désir des auteurs que de celui de leurs lecteurs.

L'Énigme témoigne, mieux encore que d'autres contes où il est question des rapports entre un homme et une femme, d'une difficulté fondamentale dans la logique du désir. Si je ne me reconnais pas de manque, je ne laisse pas de place en moi pour l'autre ; il ne peut donc pas se sentir désiré. Mais si je ne suis que manque et si, par conséquent, j'attends de l'autre qu'il soit l'Objet qui répare ce manque, cet autre ne trouve en moi rien d'autre que lui ; rien donc qui lui résiste et puisse me rendre réellement désirable pour lui. Pour que je me réalise dans une relation avec cet autre, il faut donc d'abord que quelque chose s'élabore en moi qui puisse me rendre désirable pour l'autre, quelque chose qui existe indépendamment du désir que j'éprouve pour lui.

Les deux frères aînés illustrent *a contrario* la nécessité vitale de ce processus. En effet, ceux-ci ne laissent pas de place au manque puisqu'ils sont suffisants (ils croient "avoir ce qu'il faut" avant même de s'être mis en chemin). Ce qui ne les empêche pas, en un autre sens, de rester vides : fermés à toute autre chose qu'au but qu'ils poursuivent, il ne leur arrive rien en chemin, si bien qu'au bout du compte ils ne sont faits de rien d'autre que de leur désir d'obtenir la main de la princesse.

De son côté, la princesse, telle qu'elle est mise en scène par le conte, apparaît également travaillée par une contradiction. Elle tient la dragée haute aux hommes et désire manifestement rester en position de domination. Cependant, à cette démesure se mêle confusément un désir contraire : qu'un homme se fasse reconnaître d'elle en mettant un terme à sa domination. C'est cette contradiction que le héros saura exploiter dans la seconde partie du conte à l'occasion des démarches nocturnes entreprises par la princesse pour acheter le mot de l'énigme.

A la fin du chapitre précédent, dans la section "Acheter ce qui ne se vend pas", j'ai indiqué quelle était la logique propre à ce type de transaction. On se souvient de cet étrange marché : "Ma belle robe contre une nuit auprès de votre époux", et de l'héroïne de *La Fiancée substituée* qui, après avoir confectionné de précieux objets, les échange contre les yeux qui lui avaient été arrachés. Marché de dupe, puisque, l'intégrité de son corps retrouvée, elle pourra regagner auprès du roi la place qui lui a été traîtreusement ravie¹⁰. Dans d'autres contes, qui mêlent *Peau-d'Ane* à *La Recherche de l'époux*, l'héroïne cède successivement trois objets merveilleux contre une nuit auprès de son époux¹¹. Dans le conte de Grimm, *Prince et Princesse, enfants de roi*, c'est encore en vendant ses robes merveilleuses à celle qui prend sa place que l'héroïne obtient la possibilité de se faire entendre de son bien-aimé. Péronic (qui donne son

¹⁰. Les choses ou les services sont aliénables, mais non les parties du corps. C'est pourquoi on dit de ce qu'on ne veut pas vendre: "J'y tiens comme à la prunelle de mes yeux"; et de ce qu'on ne peut pas acheter: "Ça coûte la peau des fesses". Le conte que je viens d'évoquer, aussi bien que *Le troupeau de lapins*, sont donc dans la logique de ces expressions.

¹¹. Voir *Le Bouc blanc*, in L. Pineau, ouvrage cité, pp. 99 à 109 ; et *Peau-d'Ane* dans Bladé, ouvrage cité, t. I, pp. 267-274.

nom à un conte recueilli en Bretagne par Luzel) est entré en possession, après bien des aventures, de plusieurs objets merveilleux et rares. Devenu domestique chez le roi, il obtiendra, en échange de ceux-ci, que la princesse couche avec lui. Quelques mois plus tard, lui seul saura diagnostiquer le "mal" dont souffre la princesse. Celle-ci avouera et le roi la mariera à Péronic. Dans certaines versions du *Troupeau de lapins*, il arrive, on l'a vu, que la princesse, désireuse de faire échouer le héros, aille jusqu'à céder son pucelage en échange de l'un des lapins du troupeau. Une version de *L'Énigme* recueillie en Haute-Bretagne, insiste sur l'épisode scabreux. Le domestique - ici, un petit bossu - a d'abord couché avec les deux chambrières de la princesse et gardé leur chemise. La troisième nuit, c'est son maître, et non lui, qui couche avec la princesse. Le lendemain, le bossu donne publiquement la solution de l'énigme que la princesse n'a pu trouver ni acheter ; puis il pose au roi une nouvelle "devinaille" :

J'ai tiré trois coups,
J'ai tué trois perdrix,
Les perdrix se sont envolées,
Et j'ai leurs plumes dans mon sac.

La solution, énoncée crûment par le héros, arrache à la princesse cette exclamation: "Ce n'est pas vrai, ce n'était pas toi, vilain bossu !" Le mensonge volontairement glissé dans l'énigme par le bossu a fonctionné comme l'appât d'un piège; en se défendant d'avoir couché avec le bossu, la princesse trahit la vérité avant même que celui-ci ait commencé de vider son sac¹².

La relation sexuelle n'est pas un plaisir comparable à celui de manger : la nourriture est une chose, le partenaire est une personne. C'est pourquoi, si le plaisir sexuel peut s'acheter comme le plaisir de manger, il engage aussi le "vendeur" et l'"acheteur" bien plus profondément que l'échange de biens marchands. Le statut des personnes qui sont entrées dans une relation sexuelle est modifié par celle-ci. L'une des deux risque d'y mettre sa vérité au pouvoir de l'autre et, ainsi, de perdre la face. La princesse croyait acheter la vérité du héros contre un service ; mais en fait, par là-même, elle lui livre sa propre vérité.

Sa vérité, c'est qu'elle est dominée par son désir de le dominer. En prenant acte de cette vérité, en en produisant la preuve, le héros renverse donc en sa faveur le rapport de force initial.

12. *Le bossu*, dans *Kryptadia*, vol. II, pp. 21 à 28. Cette version, par l'aveu arraché à la princesse, rejoint celle où le héros force la princesse à dire: "C'est un mensonge". Voir aussi *La Princesse qui ne peut pas résoudre une énigme* (Ch. Joisten, *Contes populaires du Dauphiné*, Grenoble, 1971, t. II, pp. 17- 18): "Toute la nuit, elle a voulu lui faire dire, mais lui n'a pas voulu". Le lendemain, le héros va trouver le roi et lui dit: "Voyez sire, votre fille doit se marier avec moi, j'ai là un bout de sa chemise, j'ai couché avec elle."

Au cours du chapitre précédent, je me suis attaché à des récits où il s'agissait de se faire reconnaître en informant l'autre d'une vérité. Dans *L'Énigme*, il est également question d'être quelqu'un pour l'autre. Mais le changement qui opère la reconnaissance n'est pas du même ordre, il ne s'agit pas de faire entendre à l'autre la vérité d'un lien déjà noué, il s'agit pour le héros de montrer à la princesse qu'il est un homme, et en le lui montrant, de nouer avec elle le lien qui fera d'elle la femme de cet homme.

La mise en scène du moment de vérité ressemble à ce que nous avons déjà rencontré : un homme et une femme; une chambre et un lit où l'un d'eux est couché; une vérité, détenue par l'un, et que l'autre saura ou non capter.

Certes, dire la vérité à l'autre ou faire l'amour avec lui, ce n'est pas la même chose. Pourtant, plusieurs contes associent les deux comportements, à commencer par notre histoire d'énigme elle-même. Car, si la princesse accepte de coucher avec le héros, c'est pour qu'il lui dise la vérité sur son énigme; et si lui-même garde les vêtements de celle-ci, c'est pour tirer un effet de vérité du dévoilement de son corps. Comme dans *La Recherche de l'époux*, l'avenir de la relation à l'autre est suspendu au fait que cette vérité soit reconnue, soit rendue publique. Mais *L'Énigme* joue sur ce qu'on pourrait appeler le paradoxe du désir de maîtrise : plus la volonté de maîtrise est forte, plus elle est l'effet d'un désir lui-même immaîtrisable. Ainsi, la volonté de maîtrise, en méconnaissant sa propre cause, laisse échapper l'indice dont l'autre peut se saisir pour renverser le rapport de forces. En rendant manifeste ce qui témoigne d'un désir immaîtrisable, le héros désarme la princesse. Ce qui, en un sens, était précisément ce qu'elle attendait de lui. Pour relier ces remarques aux premières lignes de cette section où j'évoquais une difficulté fondamentale du désir, ajoutons que la preuve détenue par le héros est à la fois insigne de sa propre désirabilité et trace laissée par le désir de la princesse, une trace qui atteste de sa non-suffisance, du manque qui se dissimulait sous sa parade de maîtrise.

Le recueil de Grimm contient une variante de *L'Énigme* qui confirme les articulations que j'ai dégagées :

Après avoir connu des aventures analogues à celles qui sont contées dans la version bretonne résumée plus haut, un prince soumet son énigme à la princesse : "Un qui n'abat personne et qui pourtant en terrasse douze, qu'est-ce que c'est ?" Celle-ci envoie par deux fois sa femme de chambre se glisser en cachette auprès du lit du prince, espérant que celui-ci parlera en rêve et livrera ainsi la clé de son énigme. Mais, malin, le serviteur s'est couché à la place de son maître et, chaque fois, dépouille la femme de chambre de son manteau. La troisième nuit, le prince reprend sa place. La princesse elle-même, dissimulée sous un manteau couleur de brume, vient à la tête de son lit. Elle l'interroge, pour qu'il parle dans son sommeil. Et lui, qui fait semblant de dormir, lui livre volontairement le mot de l'énigme (un corbeau

empoisonné tue les douze voleurs qui en ont mangé); mais, au moment où elle s'en va, lui arrache son manteau.

Lorsque, le lendemain, la princesse donne publiquement la solution, le prince déclare qu'elle n'a pu la fournir que grâce à lui et exhibe pour preuve le manteau. On les marie.

Les deux premières nuits, donc, le domestique remplace le maître comme dans la version grivoise mentionnée plus haut où le bossu et son maître prenaient bien autre chose que le manteau des jeunes filles. Ce qui n'empêche pas la vérité ici arrachée à la princesse d'être si précieuse que le héros ne craint pas de lui livrer en échange le mot d'une énigme patiemment élaborée. On notera enfin que le service sexuel, moyen d'obtenir la solution dans notre version de référence, est ici remplacé par le fait de parler sans maîtriser ses paroles. Un autre conte, *Rhampsinite*, combine ces deux modalités. Je résume la fin de l'histoire d'après une version qu'on trouve chez Hérodote¹³ :

Un voleur, seul à pouvoir accéder secrètement à la chambre du trésor du roi Rhampsinite, échappe à tous les pièges tendus par celui-ci. Pour finir, le roi place sa fille dans une maison de prostitution ("ce qui, dit Hérodote, est pour moi chose incroyable"), avec pour mission d'accueillir tout visiteur et de l'interroger sur ce qu'il aurait fait de plus ingénieux et de plus scélérat. Le voleur, bien qu'ayant flairé le piège, se présente. Mais il s'est muni d'un bras postiche, coupé sur un cadavre. Comme le poseur d'énigme du conte de Grimm, il répond sans mentir aux questions de la fausse prostituée. Celle-ci, alors, veut se saisir de lui, mais son bras lui reste dans la main et il s'échappe ainsi une nouvelle fois.

Le roi, tant il est admiratif, lui promet l'impunité et lui donne sa fille en mariage.

La relation de transformation entre cette scène et l'épisode correspondant de *L'Énigme* peut s'écrire ainsi :

L'ÉNIGME

RAMPSINITE

À celle qui croit tenir sa vérité
le héros échappe

car il lui

car elle lui

arrache

un vêtement
qui lui est propre

une partie du corps
qui n'est pas sienne

¹³. Hérodote, *Histoires*, livre II, chap. 121, Les Belles Lettres, Paris, 1972. Un exemple d'une version moderne dans Luzel, op. cit., t. III, p. 361-369 (mais le dernier épisode, qui seul ici nous intéresse, n'y figure pas). L'Antiquité a connu plusieurs variantes de ce conte; voir par exemple l'histoire de Trophonios et Agamédès, Pausanias, IX, 37.

La version donnée par Grimm de l'épisode du lit et de la vérité peut également être regardée comme une transformation de plusieurs autres scènes mettant en jeu une communication indirecte: non seulement celle où l'épouse abandonnée cherche à se faire entendre de son mari, mais celle où la mère, métamorphosée en cane, fait de même durant trois nuits successives; et surtout, la scène présentée par cette version atypique de *Peau-d'Ane* où un prince, comme nous l'avons vu au précédent chapitre, feint d'être une mendicante malade et fait parler les prétendantes et l'héroïne venues à tour de rôle à son chevet¹⁴.

Revenons à cette formule : pour apprendre la vérité d'une personne, il suffit de l'entendre sans être celui à qui elle s'adresse. Elle s'applique aussi à l'épisode final de *Rhampsinite* et à la version de *L'Énigme* donnée par Grimm. "Croyant, est-il écrit dans Grimm, que le seigneur dormait et qu'il rêvait peut-être, elle lui parla doucement avec l'espoir qu'il lui répondrait dans son rêve comme font beaucoup". La parole immaîtrisée, c'est celle que l'on prononce en se trompant de destinataire ou dans l'ignorance de celui-ci. Mais ici, puisque le prince ne dort que d'un œil, la situation se renverse. Un autre conte de Grimm met en jeu un dispositif analogue : dans *Sept d'un coup ou le hardi petit tailleur*, le héros qui, jusqu'alors, a réussi à en faire accroire à tous, finit par se trahir: au cours d'un rêve, il laisse échapper des paroles grâce auxquelles son épouse, la reine, comprend qu'il n'est en réalité qu'un modeste tailleur. Le héros ne se sauvera de ce mauvais pas qu'en faisant semblant de rêver encore une fois, la nuit suivante, et en prononçant alors des paroles qui, en apportant un nouveau contexte à celles de la veille, rétablissent sa réputation d'invincibilité.

Dans la scène du lit et de la vérité telle que la figure *L'Énigme*, on a quelque chose de comparable au lien de désir que mettent en jeu *Barbe-Bleue* ou *La Mensongère*: "Je détiens ta vérité", aurait pu dire l'antagoniste et maître, "qui n'est que ton désir de jouir de la mienne." Cependant, dans ces histoires de chambre interdite, le récit renvoyait à l'étape inaugurale où se structure ce lien de désir, et où le processus-tiers qui permet de sortir du duel implique qu'une frontière protectrice soit tracée entre l'ordre de la coexistence humaine et la part d'inhumain à quoi mène le vertige de jouissance. Alors que dans *L'Énigme*, pour échapper au duel, il suffit que le processus-tiers vienne aménager et humaniser la relation. La vérité de la princesse, on l'a vu, est dans son désir de capter celle du jeune homme. Mais la vérité du jeune homme ne réside pas, elle, dans son désir d'obtenir la main de la princesse. Du coup, une fois que celle-ci a dû reconnaître qu'il y a en lui quelque chose à quoi elle ne peut rien, tous deux se trouvent situés l'un par rapport à

14. *La Fille du roi d'Espagne*, in Luzel, ouvrage cité, t. III, pp. 247-261.

l'autre en tant qu'homme et femme. La relation peut donc passer du duel à l'amour.

La cure analytique a elle aussi pour cadre un divan et un enjeu de vérité entre le patient et l'analyste. Un dispositif qui en dissuade beaucoup de se soumettre à pareille épreuve : même quelqu'un qui n'a aucune idée de ce qu'est l'analyse portée en lui, semble-t-il, la scène du lit et de la vérité ; aussi, voyant à l'avance la cure comme une réalisation de cette scène, il se rebelle à l'idée de perdre la face en livrant à un autre ce qui n'appartient qu'à lui. Il est fréquent aussi qu'une fois engagé dans la cure, le patient, désirant préserver une indivision à laquelle, toute imaginaire qu'elle soit, il tient comme à la prunelle de ses yeux, prête à l'analyste un désir de domination, légitimant ainsi sa propre position de résistance.

Il est vrai que dans l'histoire de sa mise en place, le dispositif analytique a connu une phase où le rapport entre l'analyste et l'hystérique n'était pas sans rappeler la relation entre la princesse devineresse et le héros. Il ne s'agissait pas de faire parler la patiente dans ses rêves (et pas encore de ses rêves), mais de la faire parler en état d'hypnose, afin qu'elle révèle son secret, donne le mot de l'énigme que constituent ses symptômes. Du coup, il arrivait que la patiente réponde en s'appuyant sur le désir que l'analyste engageait dans l'opération: puisqu'il me suppose un secret, jusqu'à quel point puis-je jouer sur son désir de le maîtriser et de me le faire dire ?¹⁵

Le lit, nous l'avions déjà constaté à propos des contes d'ogre ou de loup, est un élément essentiel du mobilier scénique des contes. Quelques autres contes vont nous permettre de préciser le lien entre vérité et relation sexuelle. En voici un qui rappelle à la fois l'histoire d'Hamlet et celle d'Œdipe :

Une reine ne met au monde que des filles. Afin d'avoir un héritier, le roi se résout à faire un enfant à une bûcheronne (celle-ci a déjà donné naissance à plusieurs garçons). La reine se venge: son "galant" enferme le roi dans une tour inaccessible et prend sa place auprès de la reine. Pendant ce temps, le fils du roi grandit. Un jour, sa mère la bûcheronne l'instruit de sa naissance et l'envoie à la recherche de son père. Il finit par arriver au Louvre ; en l'absence de son nouvel époux, la reine l'accueille. Séduite par la beauté du jeune homme (qui se garde bien de lui révéler son identité), elle l'invite à coucher avec elle. Il accepte, la fait parler, apprend ainsi comment retrouver son père, et étrangle aussitôt la reine. Il repart et, en chemin, vient à rencontrer le

¹⁵. Voir l'étape des investigations de Freud dont témoignent ses *Études sur l'hystérie* écrites en collaboration avec Breuer (PUF, Paris, 1981). Voir aussi le commentaire de S. Cottet, dans *Freud et le désir du psychanalyste*, Navarin éditeur, Paris, 1982 (les deux premières parties du livre, essentiellement).

nouveau roi. Il lui refuse le passage et le tue. Enfin, il délivre son père, et celui-ci lui cède sa place sur le trône¹⁶.

Comme Hamlet, le fils venge son père, tuant celui qui a succédé au roi sur le trône et dans son lit. Comme Œdipe, il couche avec la femme de son père, tue sinon celui-ci au moins son remplaçant, et occupe son trône. Freud attribue à Hamlet les mêmes racines psychologiques qu'Œdipe-roi : ce conte, on le voit, apporte un argument en faveur de ce rapprochement¹⁷. Ici, au lieu de la clé d'une énigme, il s'agit de trouver celle - au sens propre - qui ouvre la prison où se morfond le père détrôné. Qui fait l'amour avec quelqu'un d'autre se livre à lui, un peu comme celui qui parle en rêve. Le héros réussit là où la princesse devineresse échoue : il apprend la vérité de la reine parce qu'il l'entend sans être celui à qui elle croit s'adresser.

Les Trois Objets magiques et les fruits merveilleux exploite d'une autre manière la relation entre lit et vérité. En voici l'argument¹⁸ :

Trois frères sont entrés en possession de trois objets magiques différents. Mais, séduits par une femme, ils le perdent. Dans une version nivernaise, par exemple, une princesse les invite successivement à des fêtes, obtient les trois objets contre promesse d'une nuit avec leur possesseur, et fait chasser les deux premiers alors qu'ils vont se mettre au lit. Cependant, le troisième frère, ici comme dans les autres versions, enlève la princesse dans son manteau magique et atterrit sur une île lointaine. Grâce au même manteau, la princesse repart seule. Le héros découvre alors deux sortes de fruits : les uns provoquent chez qui en mange une métamorphose très fâcheuse (de longues cornes lui poussent, par exemple) ; les autres fruits rétablissent l'état initial. Revenu dans la ville où habite la princesse, le héros lui vend, incognito, les premiers fruits. Personne ne parvenant à la soigner, le héros se déguise en médecin et propose ses services. Il prétend alors que la princesse doit confesser ses fautes. Dans une version bretonne, il se déguise à nouveau, en

¹⁶. Résumé d'après *Le Roi enchaîné*, dans Bladé, ouvrage cité., t. I, pp. 85 à 102. Dans le même volume, un autre récit nous montre encore un fils vengeur de son père: le fantôme de ce dernier lui apprend que la reine l'a empoisonné et le charge de faire justice. Le prince brise ses fiançailles, puis, après avoir tardé, exécute le vœu de son père (*La Reine châtiée*, pp. 57 à 66).

Le folkloriste Max Lüthi a souligné la parenté de ce conte avec le *Hamlet* de Shakespeare. Il est possible, estime-t-il, que le conte dérive de l'*Amleth* de Saxo Grammaticus (dont Shakespeare s'est lui-même inspiré). Voir M. Lüthi, *Volksmärchen und Volksage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung*, Berne et München, Francke Verlag, 1961, pp. 97 à 108.

¹⁷. Voir *L'Interprétation des rêves*, PUF, Paris, 1973, pp. 230-231. Le livre d'Ernest Jones, *Hamlet et Œdipe* (Gallimard, Paris, 1980) n'ajoute à mon avis pas grand-chose au court texte de Freud et présente le défaut de confondre personne et personnage.

¹⁸. D'après *C.P.F.*, II, pp. 437-443. Ce type de récit est répandu de l'Islande jusqu'à l'Inde. On en trouve même une version dans les *Contes populaires du Viet-Nam d'autrefois*, réunis par F. Zucchelli, Coconnier éditeur, 1968, p. 55. Il a donné lieu au XVe siècle, en Allemagne, à un roman populaire qui connut un immense succès dans toute l'Europe au cours des siècles suivants : *La Merveilleuse Histoire de Fortunatus* (dont s'est inspiré Chamisso pour son *Peter Schlemihl*).

prêtre cette fois, et se fait restituer les objets volés à ses frères et à lui-même¹⁹. Puis il guérit la princesse grâce à la seconde sorte de fruits. Il se fait alors reconnaître et épouse la princesse (ou non, selon les versions).

Au cours d'un premier épisode, le lit joue le même rôle que dans *La Princesse devineresse*, avec cette différence que la séduction féminine a raison du secret qui fait la richesse des deux premiers frères. Vient à la fin l'épisode symétrique, où les objets sont restitués. Dans nombre de versions, c'est un moment de vérité : la princesse - qui se méprend sur l'identité de son interlocuteur - avoue. La confession répond à la séduction. Dans les contes, d'ailleurs, le médecin, vrai ou faux, a rapport à la vérité (sans doute parce qu'il dispose d'un savoir sur les corps alités) : le médecin de *La Mort parrain* sait à l'avance si le malade va mourir ou guérir. *La Jeune Fille au pot de basilic* nous avait déjà montré un faux médecin arrachant des paroles de vérité à son malade. On se souvient aussi que Péronic, déguisé en médecin, révèle que la princesse est enceinte, après quoi celle-ci n'a plus qu'à confesser le nom du futur père, qui est Péronic lui-même.

Péronic avait cédé un merle d'or en échange de trois nuits avec la princesse. Mais, contrairement aux objets magiques, le merle est aliénable au sens où il ne se confond pas avec l'être de celui qui le possède, il ne fait pas sa vérité (de même, dans *La Recherche de l'époux disparu*, les robes merveilleuses pouvaient sans inconvénient être cédées contre trois nuits.) Dans *Les Trois Objets magiques*, la nuit avec la princesse est le leurre, et le talisman, la vérité de celui qui le possède. Inversement, dans l'histoire de Péronic, c'est l'objet qui est le leurre et la nuit avec la princesse, la vérité. J'ai déjà noté l'ambiguïté de la relation sexuelle par rapport à l'opposition aliénable/inaliénable, économie marchande/économie des rapports à l'autre. L'objet magique, le talisman illustre à sa manière la même ambiguïté : il peut être acquis ou perdu comme n'importe quel bien marchand. Mais, en même temps, il joue le rôle d'une marque valeureuse, il permet au héros de se faire reconnaître, il est aussi précieux qu'une partie du corps.

Ainsi, la question d'un objet qui tient au corps et à la personne de son détenteur ou qui, au contraire, peut en être séparé, d'une vérité qui tombe ou non aux mains de l'autre, jouent un rôle fondamental dans le réseau des contes que nous avons vus s'entrecroiser au cours des pages précédentes²⁰. Une longue variante italienne du conte de *L'Énigme*, présente tour à tour les deux sortes d'objets. D'un côté, l'énigme qui, cousue au fil même des aventures du héros, n'est pas séparable de lui, donc impossible à percer par quelqu'un d'autre. De l'autre, une baguette

¹⁹. *Le Laboureur, le Prêtre et le Clerc*, Luzel, ouvrage cité., t. III, pp. 46-48.

²⁰. Souvenez-vous, notamment, de la relation de symétrie entre l'arrachement du faux bras (dans *Rhapsinite*) et du vrai manteau (dans *L'Énigme*, version Grimm).

magique, gagnée, perdue, retrouvée et à nouveau perdue²¹. Au début de ses aventures, le héros rencontre une vieille fée qui lui fait cadeau d'un chien: "C'est lui qui t'aidera à former ta devinette", lui dit-elle. Plus tard, l'épreuve une fois remportée, un autre épisode vient s'ajouter au contenu habituel du conte : le héros se rend chez l'Enchanteur et celui-ci lui fait don d'une baguette magique qui réalise tous les souhaits de son possesseur. Mais l'Enchanteur le prévient: "Malheur à toi si tu te la laisses prendre ou si tu la perds²²." Deux modalités d'accomplissement du désir qui s'opposent comme l'inaliénable à l'aliénable. L'énigme ne permet pas un gain facile et rapide mais elle fonde l'être-soi sur un bien qui lui est propre. L'objet magique offre un gain immédiat et important, mais reste séparable de soi.

Une énigme forte comme la mort

Nous nous sommes intéressés aux épisodes de *La Princesse devineresse* qui viennent après que le héros a soumis son énigme. Abordons maintenant les épisodes qui précèdent : le cheminement au cours duquel le jeune homme élabore cette énigme.

Rappelons d'abord le lien qui unit la teneur d'une énigme (son énoncé) à l'acte de la proposer à quelqu'un (l'énonciation). Pour plus de clarté, commençons par distinguer l'énigme d'un autre artifice de parole : le mensonge. Un mensonge réussi, c'est une parole fausse, mais tellement vraisemblable qu'elle peut être reçue pour vraie par l'interlocuteur. L'énigme, au contraire, dit quelque chose de vrai, mais qui paraît à ce point impossible qu'on ne parvient pas à en formuler la vérité. Si je mens bien, l'autre ne s'aperçoit pas que je mens. En revanche, confronté à une énigme coriace, mon interlocuteur sait que j'en détiens la vérité et qu'elle lui reste cachée. C'est pourquoi le mensonge et la ruse servent avant tout des intérêts pratiques (le héros sauve sa peau), tandis que l'énigme produit essentiellement ses effets dans le champ de l'interlocution (le héros se fait reconnaître, se montre "plus fort" que l'autre). La vérité que le mensonge dissimule est factuelle, celle qu'abrite l'énigme est plus complexe : les termes de l'énigme se rapportent à une action ou une situation et, en ce sens, sa vérité est également factuelle. Toutefois, en cachant efficacement cette vérité, l'énigme crée et montre une autre vérité : le fait que celui qui l'énonce reste insaisissable par celui

21. *Le Fils du marchand de Milan*, in I. Calvino, *Contes populaires italiens*, Denoël, t. II, 1981, pp. 112-127.

22 On voit que cette variante fait intervenir des éléments merveilleux, même dans la première partie, là où les versions françaises en sont totalement dépourvues. Ceci ne change rien à l'histoire : simples différences de mise en scène.

à qui elle est soumise. Le fait de cacher est alors une manière de se montrer porteur d'un être-soi véritable.

1. Une énigme qui fait corps avec celui qui l'élabore

On dit quelquefois, sur un mode dépréciatif: "Untel, on en a vite fait le tour." La difficulté, pour le prétendant, est la suivante: il ne sera jugé favorablement que s'il parvient à montrer au jury que celui-ci ne saurait "faire le tour" de sa personne, le contourner, ni le circonvenir. Il lui faut faire reconnaître à la princesse la consistance de son être-soi.

Dès lors que, comme les autres prétendants, le jeune homme s'engage dans l'épreuve, c'est qu'il désire la princesse. Celle-ci, je l'ai déjà souligné, peut donc s'attendre à se retrouver dans ses prétendants sous les espèces de ce qui est désirable pour eux. Auquel cas ils sont aussi transparents pour elle que leur énigme. Le désirant doit donc parvenir à se montrer porteur de quelque chose de désirable qui ne se ramène pas à l'objet de son désir. Car, autrement, comment celui qui est désiré pourrait-il à son tour désirer celui qui le désire ?

Ou bien, donc, un désir est viable, mais à condition de ne pas se porter sur un objet absolu ; ou bien il s'attache à quelque Souverain Bien, mais il ne peut l'atteindre. C'est là, bien sûr, une "philosophie" de l'être-soi et du désir qui reste païenne, profane, et qui est loin de la tradition métaphysique occidentale. Pourtant, dans un passage du texte philosophique qui, par excellence, porte sur le désir, *Le Banquet* de Platon, la logique que les contes mettent en jeu trouve un écho. Il s'agit du passage dans lequel Alcibiade fait le récit de la nuit qu'il a passée avec Socrate. Ici aussi c'est en gardant caché son trésor que Socrate le fait valoir aux yeux d'Alcibiade. En refusant de se laisser séduire par lui, Socrate atteste en effet qu'il est lui-même tenu par quelque chose de plus désirable que le jeune homme. La beauté du corps ne s'échange pas davantage contre le Vrai et le Beau en soi que le cuivre ne se troque contre l'or; telle est la morale de l'histoire, explicitement formulée par Socrate (218 e). Mais on pourrait en tirer une autre, plus proche de notre conte : le Souverain Bien n'est tel qu'à susciter le désir de l'autre, dans une conjoncture relationnelle où, en s'en réclamant, on place ainsi son être hors d'atteinte de cet autre et on se fait reconnaître de lui²³.

Qu'est-ce qui tient lieu de Souverain Bien à notre prétendant ? Une énigme dont la teneur est bien prosaïque, comparée à la Beauté en soi. Précisément, dans la version italienne donnée par Calvino, l'énigme

²³. Sur Alcibiade et Socrate, on peut se reporter à la première partie du séminaire de Lacan consacré au *Transfert* (1960-1961), Seuil, 1991, pp. 29-195. En écho à ces considérations et sur des exemples bien différents, voir l'intéressant article d'A. Zempléni, "La chaîne du secret", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 14, 1976.

commence par mentionner le Beau. Mais "Beau" est le nom d'un chien qui meurt d'avoir mangé la pizza empoisonnée destinée à son maître:

La pizza tue le Beau.
Le Beau me sauve ainsi.
La mort tue le trio.
Et trois en tuent six.
Je tire sur qui j'ai vu,
Choît ce que je n'ai pas vu.
J'avale une chair pas née
Qui n'a cuit qu'en paroles,
Et couche entre ciel et terre²⁴.

Trois corbeaux entreprennent de becqueter le corps du chien : les voici morts à leur tour. Le héros emporte le corps des oiseaux, rencontre six voleurs qui les prennent et les mangent: empoisonnés eux aussi. A son tour, le héros a faim. Il vise un oiseau, le rate, touche le nid qui dégringole. Des oisillons s'échappent des œufs brisés, il les fait cuire en alimentant le feu des pages d'un livre. Enfin, il s'endort sur la branche d'un arbre. Dans une version bretonne déjà citée, le héros tue un lièvre sans le vouloir, l'ouvre, trouve dans son ventre deux levrauts et les fait cuire en brûlant un vieux journal. D'où, dans le texte de l'énigme : "ayant tué un sans le voir, il m'en a donné deux, que j'ai mangés, avant qu'ils fussent nés, après les avoir cuits avec des paroles"²⁵.

Dans la plupart des versions françaises, on retrouve les corbeaux, et dans la version de Grimm également. Dans toutes, un aliment empoisonné fait mourir le cheval du héros. C'est parfois le père qui empoisonne le cheval afin que le jeune homme ne relève pas le défi meurtrier lancé par la princesse. Mais, plus souvent, c'est la mère qui donne le poison, et elle le destine à son fils. La mère, par exemple, estime qu'il vaut mieux pour son fils mourir tout de suite empoisonné que plus tard la tête coupée²⁶. Dans une autre version, la mère s'exclame qu'elle préférerait voir son fils mourir sous ses yeux que de le laisser partir²⁷. Dans plusieurs, aucune justification n'est apportée par le conteur²⁸. Autre caractéristique (la plus fréquente, aussi bien en France que dans la tradition européenne en général): le poison passe du mangé dans le mangeur, tuant en cascade et faisant à chaque fois davantage de victimes. Quant à la nourriture bonne pour le héros, il s'agit d'animaux

24. Calvino, t. II, p. 117.

25. Luzel, *Contes inédits*, tome I, Presses Universitaires de Rennes, Terre de Brume, 1994, pp. 170-171.

26. *Pedi-Untu* (oint-aux-pieds), in G. Massignon, *Contes corses*, Aix, 1963.

27. Luzel, t. III, p. 331.

28. Ainsi: *Le Roi des devinettes*, in G. Mathieu, *Récits et contes populaire de Provence*, Gallimard, 1979, p. 65 ; Ch. Joisten, t. II, p. 17. J. B. F. Ortolì, *Les Contes populaires de l'île de Corse*, Maisonneuve, 1883, p. 123.

qui ne sont pas encore nés, et qu'il fait cuire en brûlant livre, journal, bible (dans les versions espagnoles), ou évangiles (une version de Haute-Bretagne²⁹).

"L'essence de l'énigme, dit Aristote, est de joindre ensemble, tout en disant ce qui est, des termes inconciliables" (*Poétique*, 1458 a, 23). Les énigmes populaires correspondent bien à cette définition. "Je n'ai couché ni en ciel ni en terre", dira le héros qui a dormi sur une branche ou un pont ; souvenons-nous également de l'énigme imposée par le seigneur à l'astucieuse fille du paysan (fin du chapitre précédent). Satisfaire aux termes de l'énigme, c'est faire quelque chose d'apparemment impossible. Réciproquement, pour composer une énigme impossible à résoudre, c'est rendre compte d'événements paradoxaux en les formulant dans des termes qui les font paraître impossibles.

Mais l'énigme qu'élabore notre héros n'est pas n'importe quelle énigme : d'une version à l'autre, on voit revenir toujours les mêmes éléments. Essayons de comprendre pourquoi.

Qu'un poison, puis un coup de fusil fassent une autre victime que celle qui était visée c'est d'abord le redoublement d'un même type de ratage. C'est aussi affaire de nourriture et de mort. L'association de ces deux derniers traits court tout au long des aventures de notre héros. On les retrouve même dans une version recueillie au Zaïre : le héros aperçoit en chemin un animal mort depuis longtemps ; affamé, il arrache son cœur et le mange (d'où ensuite, dans l'énigme : "J'ai mangé ce qui ne se mange pas³⁰"). Dans une autre version africaine (recueillie en langue swahili), le héros, traversant un désert, aperçoit une carcasse de brebis ; dans celle-ci, l'agneau auquel elle aurait bientôt donné naissance est encore vivant ; il le rôtit et le mange³¹. On comprend mieux l'insistant retour des corbeaux dans notre conte : en Europe, le corbeau est l'oiseau qui ressemble le plus à un charognard ; il mange une chair non seulement crue, mais abandonnée à la corruption. Le héros au contraire fait cuire son gibier, lequel n'est pas encore né. Grâce à ces aliments paradoxaux, il touche aux deux extrémités de l'axe de la vie ; il n'en faut pas moins pour soutenir un rapport à la complétude incontournable. En rejoignant ces deux extrêmes que sont la charogne et le fœtus, le héros effectue au plan alimentaire une opération qui n'est pas sans analogie avec le court-circuit des générations effectué par Œdipe³². J'y reviendrai.

²⁹. "Histoire d'une devinette", *Revue des traditions populaires*, t. XVIII, 1903, p. 366.

³⁰. *Séto et la plus belle fille du monde*, *Contes du Zaïre*, Edicef, Paris, 1977, p. 76.

³¹. A. Werner "African mythology", dans *The Mythology of all the Races*, vol. VII, New York, 1964, pp.355-357. La présence de ce conte en Afrique est vraisemblablement due à la circulation d'une version arabe.

³². Cf l'étude de J.-P. Vernant, "Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'Œdipe roi", in Vernant et Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspéro, Paris, 1972, en particulier pp. 127-130.

Pourquoi, outre une jonction des extrêmes, notre énigme exige-t-elle un ratage ? Le premier événement dans le cheminement du jeune homme - point de départ de son énigme - est le raté d'un cadeau empoisonné. En définitive, si le héros échappe à la mort qui attend les prétendants, c'est pour avoir tiré parti de l'énergie mortifère contenue dans le don maternel. Encore un parent abusif. Pour garder sa fille, le père de Peau-d'Ane lui offre ce qu'il peut trouver de plus précieux ; et c'est précisément en détournant ces cadeaux empoisonnés qu'elle suscitera l'amour du prince. Même processus ici, le poison remplaçant les robes merveilleuses³³. Le lien même qui retient la fille à son père, le fils à sa mère, à condition qu'il soit dialectisé (détourné, réinvesti dans un parcours qui, au lieu de se refermer en un cercle incestueux, s'ouvre au monde extérieur), fait de l'obstacle un moyen et devient la pierre d'angle sur laquelle le héros construit l'édifice de son être. Les contes n'ont cessé de nous le montrer : rien de désirable qui ne prenne origine dans l'absolu de la démesure, quitte à ce que celle-ci soit ensuite médiatisée. Le poison, nourriture insoutenable, rejoint l'excès de la chambre interdite ou de l'ogre (souvenons-nous aussi des contes dans lesquels objets merveilleux ou magiques qui font l'avantage et la désirabilité du héros ou de l'héroïne lui sont donnés en chemin par des ogres). Le trait fondamental de l'économie psychique dont les contes se font ici le miroir, on pourrait, à la suite de J. Laplanche le formuler ainsi : "La pulsion de mort est l'âme même, le principe constitutif de la circulation libidinale³⁴." Ce que Freud entend par "pulsion de mort" est cet horizon d'illimitation dans lequel s'inscrit le désir humain, et qui l'invite à une extension de soi sans partage, sans place faite au manque ni, par conséquent, à l'ordre de la coexistence. L'être-soi ne se construit qu'en prenant place dans la coexistence, mais il n'échappe pas pour autant à l'illimitation dont le cadeau empoisonné se transmet des parents aux enfants. Toutefois, cette illimitation mortelle, tout en étant l'adversaire du processus constructif, est aussi, dans une certaine mesure, son allié, car ce poison, moyennant une certaine élaboration, alimente son énergie vitale.

Le poison donné à notre héros en guise de coup de l'étrier est chargé de toute l'ambiguïté du *pharmakon* grec³⁵, substance en elle-même mortifère, mais qui pourtant, mêlée en petites doses à une autre substance, s'avère d'une efficacité irremplaçable. D'abord détourné d'une

33. Pour une approche clinique du cadeau empoisonné (au sens figuré) et de sa fonction de maintien de la dépendance de l'enfant par rapport à sa mère, voir S. Orgel et L.-L. Shengold, "The fatal gifts of Medea", *International Journal of Psychoanalysis*, 1968, 2-3, pp. 379-383.

34. J. Laplanche, *Vie et mort en psychanalyse*, Flammarion, Paris, 1977.

35. Voir l'article de J. Derrida, "La pharmacie de Platon", *Tel Quel*, n° 32 et 33, 1968 (repris dans *La dissémination*).

action directe sur son destinataire³⁶, le poison se diffuse à travers une chaîne de corps, semant une mort qui vient aider le héros à vivre. Substance "impossible", bien propre à fournir le premier noyau d'une énigme, le poison agit ici un peu comme ce concentré ontologique qu'est la "teinture" alchimique. Le but, toutefois, n'est pas le même : l'alchimiste recherche la totalisation, la restauration de l'androgynie, la désexuation, tandis que dans le conte c'est l'affirmation de l'intégrité d'un sexe en face de l'autre qui est visée. En outre, étant détourné, mélangé à autre chose, le poison, loin d'assurer un retour à l'origine, permet que quelque chose se passe ; il ouvre à l'imprévu, et comme nous l'avons vu, l'attention portée par le héros à l'imprévu, sa prise en compte de ce qui ne compte pas (dans certains contes, il ramasse en chemin des objets de rebut) sont toujours le ferment de son être-soi. A preuve l'autre raté qui, dans nombre de versions, s'ajoute à l'épisode du poison détourné :

Je tire sur ce que j'ai vu,
choît ce que je n'ai pas vu.

ou :

Ayant tué un, sans le voir.

Raté lui aussi favorable, en définitive, au héros. Il est donc à distinguer de l'échec des autres prétendants, lesquels n'atteignent pas ce qu'ils visent, mais en un tout autre sens. L'échec des prétendants provient d'un oubli de la réalité et des autres au profit du but sur lequel ils se sont trop exclusivement fixés. Le raté favorable est au contraire l'effet des aléas introduits par la réalité dans le cheminement du héros ; car s'il interagit avec celle-ci, il s'expose évidemment au risque d'être dévié de sa trajectoire idéale, par conséquent d'atteindre autre chose que ce qu'il visait. Autre chose qui, pourtant, l'aide à atteindre son but.

Mais les événements singuliers et inopinés qui jalonnent le parcours du jeune homme échoueraient à constituer son être si n'intervenait pas constamment la capacité d'en tenir compte (on pourrait même dire : d'en tenir le compte). Faculté qui constitue, dans la dialectique qui les unit, l'autre du cadeau empoisonné. Dans notre version de référence, cette capacité est le fait de Petit-Jean, le domestique de Fanch. Sans lui, Fanch de Kerbrinic ne parviendrait à rien, comme son nom l'indique : François de la maison des berniques, c'est-à-dire de rien du tout³⁷. Les énigmes

³⁶. A cet égard, ce cadeau empoisonné s'oppose à celui que Blanche-Neige se voit offrir par sa mère ou sa marâtre (conte recueilli dans toute l'Europe et même en Afrique. Voir *C.P.F.*, II, pp. 654-661).

³⁷. Les coquillages que l'on ramassait sur la grève étaient autrefois en Bretagne nourriture de Vendredi saint (voir P. Jakez-Hélias, *Le Cheval d'orgueil*, op. cit., p. 388). Brinic évoque également *brèn*: pourri, qui ne vaut rien (*ic* étant alors un simple diminutif).

qu'il projette de soumettre à la princesse ne résistent d'ailleurs pas un instant à la sagacité de Petit-Jean :

"Devine ce que je jette par-dessus la maison
Tout en en ayant un bout dans la main.
- Une pelote de fil", répond Petit-Jean.

"Je jette un par-dessus la maison;
Quand je vais voir, j'en trouve trois.
- Un œuf" Quand il est cassé, on trouve
le blanc, le jaune et la coque³⁸. "

Ces devinettes, qui en breton sont rimées, étaient familières aux auditeurs du conte : Fanch devait leur paraître encore plus dérisoire qu'à nous³⁹. En revanche, l'énigme élaborée par Petit-Jean au terme de leur voyage est tout à fait singulière. Elle constitue véritablement le chiffre d'une identité. Dans notre version de référence et dans d'autres, "chiffre" vaut aussi au sens propre : 4 - 2 - 4 - 8 - 16 - 4, tel est le décompte opéré par Petit-Jean.

Le texte de l'énigme est à la fois un décalque scrupuleux des événements vécus par les héros et un objet opaque qui cèle hermétiquement son contenu. A certains égards, l'énigme est comparable à la tessère (au *sumbolon*) et, comme elle, un objet symbolique indispensable à la reconnaissance. Comme elle encore, l'énigme joue sur l'exacte correspondance qui unit deux contours singuliers. Non plus la correspondance entre les deux bords d'une cassure ou entre une chaussure et un pied, mais la correspondance entre une chaîne d'événements et une chaîne verbale. Le *sumbolon*, on l'a vu, présuppose l'indexation d'une identité sur une trace, un objet ou un événement produits sans finalité, sans calcul. Dans le conte de *L'Énigme*, on a également un certain "profil" des événements, aussi aléatoire que le bord d'une tessère, et dont l'autre bord, l'énoncé de l'énigme, tient le compte. Cette élaboration implique que le héros (comme c'est le cas dans tous les contes du type: épreuve conditionnant un mariage) ait la capacité d'être présent à la réalité, c'est-à-dire ne pas se vouer absolument à la quête du désirable. Dans nombre d'autres contes, ce trait donne lieu à une figuration différente : parvenu en un lieu qui recèle des objets très précieux, le héros doit en choisir un qui n'ait l'air de rien et/ou ne pas prendre la chose attrayante (car c'est l'objet sans valeur qui se révèle profitable, et ce qui paraît désirable, néfaste⁴⁰). Dans ce cas

38. Luzel, t. III, p. 329.

39. Sur la devinette ou l'énigme dans la tradition orale, voir T. Todorov, *Les Genres du discours*, Seuil, Paris, 1978, pp. 223-245.

40. Par exemple *L'Homme chauffeur de la marmite du diable* où le héros, au moment de recevoir le paiement de son travail, doit refuser ou argent pour ne demander qu'une vieille culotte. Ailleurs, il s'agira, exemple, de choisir un vieux sabre rouillé de préférence à d'autres, garnis de diamants et de pierres précieuses. (Luzel, t. II, pp. 8-9).

comme dans celui des ruses interposées par le héros entre mangeur d'hommes et lui, c'est l'écart que celui-ci est à même de soutenir entre apparence et réalité qui marque la place où vient se loger le symbolique et consacre la rupture d'un rapport exclusif et immédiat à l'absolument désirable.

Pour la princesse à qui elle est soumise, l'énigme est une serrure dont elle ne peut reconstituer la clé. Si, d'un côté, l'énoncé-serrure est la contremarque fidèle des événements-clés, de l'autre, il est élaboré en calculant par avance les inférences que le destinataire est en mesure d'effectuer à partir de cet énoncé. En l'énigme se rejoignent "diabolisme" et "symbolisme" de la parole (au sens où j'ai employé ces termes au cours du chapitre précédent). D'où l'effet produit par l'énigme dans la conjoncture relationnelle où elle constitue un enjeu : "Tu pensais te retrouver en moi comme étant l'unique objet de mes désirs ?, pourrait dire notre héros. Non, j'ai pris consistance de ce que moi seul ai vécu, porté par la diffusion d'une substance forte comme la mort au long d'un parcours singulier ; parcours qui m'a fait ce que je suis et dont j'ai fait mon fil biographique. Je suis autre que toi parce que l'énoncé de mon énigme te montre que je l'ai formulé en prévoyant ce que tu pourrais en inférer; et, précisément, tu peux en inférer que tu n'es pas à ce point reine de mes pensées que je ne garde ma consistance propre, que symbolise mon énigme".

Le texte de l'énigme, on l'a vu, contient fréquemment la proposition: "cuit avec des paroles". Certes, la transmutation d'un poison violent en l'énoncé d'une énigme est comparable à une cuisson opérée par des paroles. Pour qu'ils fondent son être, les événements vécus par le jeune homme ont dû être, comme le texte de son énigme, mijotés au feu du langage.

Quand le héros fait le décompte des hasards qu'il a vécus pour les tisser en l'énigme unique de sa biographie, on peut deviner derrière lui le conteur qui, à travers son personnage, "cuit avec des paroles" l'aliment qu'il propose à ses auditeurs⁴¹. De la même manière, dans les contes du type *Tous collés ensemble*, derrière le héros qui assemble une chaîne hétéroclite de personnages rencontrés en chemin, les attachant l'un à l'autre par magie, se tient le conteur qui constitue la chaîne de son récit. Le héros montre à la princesse cette farandole ridicule et souvent assez rabelaisienne. La princesse ne peut s'empêcher de rire. Et comme la condition à remplir par le prétendant était précisément de parvenir à la dérider, le roi la lui donne en mariage. Ici aussi il s'agit, en se montrant

⁴¹. L'étymologie même du mot *conte* y invite. *Compter* et *conter* ne se sont pas distingués avant le XIII^e siècle (la séparation n'est définitive qu'à partir du XV^e siècle). Même racine latine: *computare*, compter, calculer, puis penser (*computare*, de *putare*; au sens le plus ancien: détacher en coupant, émonder d'où *amputer* et *députer*). En allemand, même parenté entre *zählen* (compter) et *erzählen* (conter).

disponible à ce qui se présente en chemin, de devenir l'auteur de quelque chose qui désarme la princesse.

2. *Énigme et inceste*

L'énigme, puisque l'impossible est à la racine de sa formulation, n'est pas seulement en affinité avec les singularités du réel mais aussi avec la démesure. Démesure de qui pose l'énigme (comme dans *L'Intelligente fille du paysan*), démesure de qui les résout toutes. Dans notre conte, l'excès est également à l'origine de l'énigme: amour empoisonné d'une mère qui, comme le père de Peau d'Ane, veut garder pour elle son enfant. Mais du coup, forte comme la mort, cette énigme a pouvoir de ramener la princesse à la mesure. La version de Luzel nous montre la princesse, hautaine et cruelle, environnée des cadavres et des squelettes de ses victimes, siégeant, dit le texte breton, *evel eun dirantès*, "comme un tyran"⁴².

Dans notre conte de référence, le fil du récit nous conduit des événements qui constituent la matière de l'énigme à l'énoncé de celle-ci. Toute une série de contes, qu'Aarne et Thompson appellent *Tales of Fate*, contes du destin, commencent, à l'inverse, par formuler quelque chose d'impossible, de transgressif et d'indésirable. En écoutant ce genre de récit, l'auditeur, au lieu de se demander comment le héros parviendra à élaborer une énigme insoluble, se demande au contraire comment les événements narrés dans la suite de l'histoire viendront vérifier la formule. Celle-ci se présente comme une prédiction concernant le héros ou l'héroïne. Le personnage à qui la prédiction a été faite s'emploie évidemment à en contrecarrer la réalisation ; mais l'obstacle placé sur la voie du destin se révèle être le premier pas de son inéluctable avancée. Il est prédit à un prince, par exemple, qu'il épousera la fille d'un paysan, et ce sont précisément ses efforts pour éviter l'accomplissement de l'oracle qui conduisent à sa réalisation. En regard, l'énigme élaborée par Petit-Jean apparaît comme une sorte d'anti-destin.

Parmi ces "contes du destin", il en est un, recueilli surtout dans l'Europe du Nord et de l'Est, qui s'impose doublement à notre attention : la démesure y joue un rôle aussi important que dans *L'Énigme*, et le héros de cette histoire se nomme, dans la tradition écrite, Œdipe.

Dans la tradition orale, l'histoire est simplifiée : plus d'énigme posée par le sphinx (mais il arrive que le héros débarrasse le pays d'un monstre, ce dont le récompense un mariage qui se révélera incestueux⁴³).

⁴². Luzel, t. III, p. 327.

⁴³. Voir par exemple la version albanaise citée par L. Constans, *La Légende d'Œdipe dans l'Antiquité, au Moyen Âge et dans les Temps modernes*, Maisonneuve, Paris, 1880, p. 104.

On est également très loin de la richesse du texte de Sophocle, que J.-P. Vernant a si bien analysé dans "Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'Œdipe roi"⁴⁴.

Dans un certain nombre de récits où le héros réalise un rêve ou une prophétie lui annonçant sa future grandeur (ainsi, *Le Rêve* ou *Les Trois langages*), la clé de sa réussite réside dans sa capacité à entendre la voix du destin. De même, dans un conte indien, le héros, alors qu'il s'apprête à coucher avec sa mère - il ignore qu'il est son fils - est averti par des animaux qu'il entend parler⁴⁵. L'Œdipe de la tradition orale, au contraire, accomplit une prédiction qu'il ne connaît pas⁴⁶, est étranger à sa propre identité : pas de tessère, pas de reconnaissance sinon trop tard, lorsqu'il ne reste plus qu'à expier. Dans l'utilisation du récit œdipien par Freud, le *Il ne sait pas* se maintient, mais change d'objet : *Il ne sait pas*, non plus *qui sont* ses père et mère, mais *quels liens de désir* le rattachent à eux. Le *Fatum* en tant qu'on en pâtit est ici encore inséparable du fait d'être à côté de la vérité de sa propre identité.

Si nous comparons le héros de *L'Énigme* à l'Œdipe des versions orales, nous voyons que tous deux résolvent la difficulté d'une union impossible. Mais ils la résolvent de manière opposée : Œdipe accomplit la prédiction qui le voue à la démesure, une énigme (la formule biographique) dispose de lui à son insu au lieu que lui-même en dispose. Au contraire, le héros de *L'Énigme*, dès lors qu'il sait que le cadeau que lui fait sa mère est empoisonné, y échappe et réussit l'impossible: ramener à la mesure une sorte de "tyranne" ou de sphinge pour en faire son épouse.

J.-P. Vernant a bien montré, pour l'*Œdipe* de Sophocle, comment sa transgression des lois les plus fondamentales a pour effet de le situer à la fois au-dessus et au-dessous de l'humanité : d'abord triomphant (ayant résolu l'énigme de la sphinge), il accède au statut de *turannos*, de demi-dieu⁴⁷. Puis, d'avoir percé une nouvelle énigme, celle du mal qui s'est abattu sur Thèbes, il apparaît au contraire comme un criminel, car c'est lui le coupable ; il est le *pharmakos* (la souillure, le bouc émissaire) qui doit être expulsé de la ville. Cette ambiguïté d'un héros qui dépasse la mesure à la fois vers le haut et le bas est tout à fait présente dans les

⁴⁴. In Vernant et Vidal-Naquet, ouvrage cité. Comme exemple d'une version orale recueillie en France, on peut se reporter à D. Fabre et J. Lacroix, *La Tradition orale du conte occitan*, t. II, pp. 121-129. Il est difficile de savoir si l'Œdipe de la tradition orale doit quelque chose aux récits grecs. A tout prendre l'inverse est plus vraisemblable. Mais, même si les versions orales dérivent de l'écrit, elles n'en sont pas restées dépendantes et elles ont circulé comme d'autres récits d'origine orale: une telle histoire d'inceste et de parricide est mémorable en elle-même.

⁴⁵. Voir Aarne et Thompson : *Détourné de l'inceste par des animaux parlants*.

⁴⁶. A la différence, donc, de l'Œdipe grec, à qui l'oracle avait parlé.

⁴⁷. Dans *La République*, Platon présente le tyran comme étant animé d'un désir sans mesure. Aussi peut-il être parricide (569 c) ou rêver qu'il s'unit à sa mère (571 c). Platon le compare également à un homme qui se serait transformé en loup pour avoir goûté à la chair humaine (565 d).

versions écrites médiévales à thème œpidien. Dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine (XIII^e siècle), l'histoire d'Œdipe est utilisée pour donner corps à la biographie de Judas : après la prédiction funeste qui précède sa naissance, Judas est exposé ; sans le savoir, il tuera son père et épousera sa mère. Le remords le jettera aux pieds de Jésus, mais sa nature monstrueuse reprendra le dessus. L'histoire de Judas sera sans cesse utilisée aux siècles suivants, dans les Mystères notamment, avant d'être diffusée par la Bibliothèque bleue⁴⁸. Voici pour le pôle du crime et de la souillure. Le pôle supra-humain n'est pas présent dans la légende de Judas. Mais on le retrouve dans la légende de saint Grégoire, lequel, s'il n'est pas parricide, est à la fois incestueux (sans le savoir, c'est sa mère qu'il épouse) et fruit d'un inceste (sa mère l'a conçu d'une union avec son propre frère). La découverte de la vérité par Grégoire est suivie d'une longue et solitaire expiation au terme de laquelle il est élevé au rang de pape⁴⁹ (la légende s'est transmise de bouche à oreille jusqu'à nos jours, elle correspond aux contes du type *Grégoire sur le rocher*). Judas et Grégoire ont beau ne pas savoir ce qu'ils font, la gravité de leur crime n'en est pas atténuée pour autant. Ceci en dépit de la doctrine chrétienne selon laquelle le péché est un acte commis en connaissance de cause. Comme si ces récits, tout christianisés qu'ils soient, restaient fidèles à l'idée qu'on peut être coupable sans le savoir⁵⁰.

Mais peut-être le lecteur pense-t-il que je joue sur les mots en présentant la prédiction du destin comme l'énoncé d'une énigme dont le développement du récit apporte ensuite à la fois la solution et la réalisation. Sans doute, pour l'Œdipe grec, peut-on arguer du caractère énigmatique des oracles et rappeler, comme le fait Vernant, que le héros, tout en résolvant l'énigme posée par le Sphinx, est bien une énigme pour lui-même⁵¹ ; mais pour les légendes médiévales ou les contes ? Pourtant, il est si vrai que la formule qui condense un destin vaut comme énigme que la légende de saint Grégoire en a inspiré une, cette fois explicitement présentée comme telle. C'est ainsi qu'une variante italienne, au lieu de commencer sur l'annonce du destin "impossible" du héros, se clôt sur l'épithète que voici :

⁴⁸. J. de Voragine, *La Légende dorée*, Librairie académique Perrin, Paris, 1929, pp. 160-163. Voir aussi L. Constans, *La Légende d'Œdipe*, pp. 95 suivantes. Cf. également G. Bollème, *La Bibliothèque bleue*, Paris, 1980, p. 224. *Le roman de Thèbes* (XII^e siècle), lui aussi, reprend l'histoire d'Œdipe.

⁴⁹. Voir L. Constans, pp. 111 à 128. Ici, donc, pas de parricide mais deux incestes. Dans la légende de saint Julien l'Hospitalier, au contraire, pas d'inceste, mais un double parricide (*La légende dorée*, p. 116-118). Voir G. Flaubert, *Trois contes*, Folio, Gallimard, Paris, 1981, avec la notice de Marcel Schwob sur saint Julien l'Hospitalier.

⁵⁰ Sur la faute du héros dans la tragédie grecque, lui aussi pris entre responsabilité et méconnaissance, voir Vernant et Vidal-Naquet, ouvrage cité. pp. 38-39.

⁵¹. Vernant, ouvrage cité, pp. 105-106. Voir également Vernant, "Le Tyran boiteux : d'Œdipe à Périandre", *Le Temps de la réflexion*, Gallimard, 1981, p. 236.

Ci-gisent deux corps,
La mère et le fils,
Le frère et la soeur,
L'épouse et le mari.

Solution : enceinte de son père, une fille donne le jour à un garçon qui, plus tard, l'épouse. Les XVI^e et XVII^e siècles fournissent de nombreuses mentions d'épithames de ce type, présentées comme figurant réellement sur une tombe⁵². Revenons une dernière fois au conte de *L'Énigme*. Son héros nous apparaît maintenant comme une sorte d'anti-Œdipe (et ceci, pas seulement parce qu'il est plus picaresque que tragique). Dans le conte interviennent deux repères aussi extrêmes que ceux qui bornent l'aventure de l'Œdipe grec : d'un côté l'action criminelle du poison maternel (poison se dit en grec *pharmakon*), de l'autre une princesse qui, se plaçant au-dessus des lois, exerce à son gré un droit de vie et de mort. Mais le héros ne coïncide avec aucun de ces termes ; bien au contraire, il déploie son action entre ces deux extrêmes, et même les métamorphose l'un et l'autre pour les amener à un statut compatible avec une existence moyenne ; renversement, nous l'avons vu, de la vertu mortifère du poison ; transformation, également, d'une inhumaine "tyrannie" en une simple femme. Notre héros est donc entré en relation avec l'inhumain, mais pour se comporter en homme, alors qu'Œdipe, au contraire, se trouve entraîné vers le supra- et l'infra-humain. Dans les deux types de récit, énigme et prédiction sont des formules de complétude. Mais pour le héros qui désarme la princesse devineresse, l'énigme, bien qu'élaborée à partir d'un poison incestueux, résulte aussi d'une alliance avec l'incomplétude et devient ainsi le support de sa "mêmeté", de son identité d'homme. Tandis que pour Œdipe, la prédiction d'inceste et de parricide annonce un retour au même transgressif, un refus de l'altérité qui sépare une génération de la suivante et par conséquent la perte de son identité d'homme.

Sacrifier un morceau de son corps

L'inceste, en subvertissant l'ordre des générations et les relations de parenté, boucle le temps sur lui-même. L'ordre de la coexistence, au contraire, implique la succession des générations et la place faite au manque. Pas d'être-soi sans incomplétude, pas de gain sans perte : tout est perdu pour qui ne veut rien perdre.

⁵². Voir L. Constans, ouvrage cité, pp. 118-121. Lévi-Strauss, dans le chapitre qu'il avait consacré au mythe d'Œdipe dans *Anthropologie structurale I* (Plon, Paris, 1958), avait déjà postulé (mais pour des raisons purement formelles) une analogie entre inceste et énigme.

Tournons-nous maintenant vers un autre ensemble de contes dans lequel, ici encore, le héros a à se faire reconnaître d'une princesse, mais avec cette différence que la place que le héros doit faire au manque est figurée par la perte d'un morceau de son corps.

Le lecteur se souvient que la femme à la recherche de son époux disparu doit user plusieurs paires de chaussures - des souliers de fer - avant de le retrouver: l'usure du métal donne à imaginer un temps très long⁵³. Dans le type de contes qui présente la situation symétrique d'un homme à la recherche de son épouse, il arrive que, pour atteindre le lointain pays où elle se trouve, le héros soit emporté sur le dos d'un oiseau. Mais ne croyez pas qu'il soit favorisé par rapport à l'héroïne de l'autre conte : la viande qu'il a emportée ne suffit pas à sa monture insatiable et il lui faut à la fin couper un morceau de sa propre chair ; ainsi l'animal reçoit-il l'énergie qui lui permet de ramener le héros auprès de son épouse ⁵⁴.

Ce motif se rencontre encore plus fréquemment dans *Les Trois Princesses enlevées et délivrées du monde souterrain*. L'extension de ce conte déborde largement l'Europe : on le trouve en Asie occidentale, Inde, Chine, Afrique du Nord. On le trouve également chez les Indiens du Canada (mais il est possible que ceux-ci l'aient emprunté aux colons français⁵⁵). Rien qu'en France, plus d'une centaine de versions ont été recueillies. Une version arabe a été recueillie par Galland, le traducteur des *Mille et Une Nuits* ⁵⁶. Voici la fin de l'histoire, où figure ce motif :

Poussé par la curiosité, le héros se fait descendre au bout d'un corde dans un puits très profond par ses deux compagnons ou ses frères. Parvenu dans un monde souterrain, il lui faut d'abord vaincre de redoutables adversaires. Après quoi il délivre une ou plusieurs princesses. Celles-ci lui donnent un gage (boule de métal, anneau, pantoufle, mouchoir brodé à leur chiffre), puis sont hissées jusqu'à la surface du sol. Lorsque c'est le tour du héros de se faire remonter, ses compagnons (ses frères) l'abandonnent. Il menace alors une vieille femme qui se trouve là et celle-ci l'informe: un animal - généralement un aigle - pourra le remonter, mais il lui faut emporter avec lui une importante quantité de viande. Ainsi, le héros s'élève sur le dos de l'oiseau, mais celui-ci,

53. Dans un conte de Grimm, *Le Petit Berger*, l'usure d'une montagne par un oiseau qui vient tous les cent ans y aiguiser son bec est donnée comme image de l'éternité.

54. Voir C.P.F., II, pp. 29-33, versions 7, 9, 15, 16, 19 et 26. Une intéressante variante dans Bladé, ouvrage cité., I, p. 190): après avoir voyagé sur le dos d'un aigle, le héros, en quête de son épouse, doit pour la retrouver pêcher d'abord le roi des poissons et, pour cela, amorcer sa ligne avec de la chair humaine. Renonçant à tuer un enfant ou à déterrer un mort, le héros coupe un morceau de sa propre cuisse.

55. Voir E. Petitot, *Traditions indiennes du Canada du Nord-Ouest*, Maisonneuve et Larose, 1967, pp. 174-175, et le *Journal of American Folklore*, vol. XXIX, p.52.

56. C.P.F., I, pp. 132-133. Pour ce motif dans des versions d'Afrique du Nord, voir C. Laoust, *Contes berbères du Maroc*, t. II, pp. 172-177, 243 et 251 et G. Huet, *Les Contes populaires*, p. 47.

dans son avidité, épuise la provision avant d'avoir atteint l'ouverture du puits. "Je commence à faiblir, crie-t-il, il me faut un morceau à tout prix ⁵⁷." Le héros se coupe alors cuisse ou fesse et parvient ainsi à la surface du sol. Il se fera ensuite reconnaître et prouvera la trahison de ses compagnons grâce au signe de reconnaissance qu'il détient.

Dans certaines versions, le héros est magiquement guéri de sa mutilation : pas étonnant puisque le scénario-type des contes pousse toujours à la réparation maximale, et que quelques mots de merveilleux l'apportent si aisément. Cela rend donc d'autant plus remarquables les versions où la mutilation n'est pas réparée.

A travers la circulation et la transformation du motif dans d'autres contes, on voit se dégager certaines constantes. Pour passer d'une situation d'aliénation ou de relégation à un état où l'on jouit de soi et où le lien à l'autre est restauré, il faut payer de sa personne. Le prix à payer peut être figuré par le sacrifice d'une partie de son corps. La distance qui sépare les deux états équivaut à celle qui sépare les vivants des morts. La différence des sexes, qui seule permet d'être un homme pour une femme, exige d'abord que soit établie la frontière entre morts et vivants.

1. Sortir du trou : le cadavre et l'oiseau

Un premier point à préciser concerne le rôle d'ascenseur de l'oiseau. Dans d'autres contes également, l'aigle se déplace sur un axe vertical qui joint le plus bas au plus élevé. Puisque l'aigle est réputé voler plus haut que tout autre oiseau, nous ne sommes pas étonnés de voir ce trait sollicité dans des récits comme *L'Aigle et le Roitelet* ⁵⁸ où les deux animaux se défient : lequel d'entre eux s'élèvera le plus ? Le même caractère est encore prêté à l'aigle dans un récit qui introduit souvent les contes du type *La Fille du diable aide le héros à fuir*, surtout en Europe de l'Est⁵⁹. L'aigle emporte alors sur son dos un personnage qui a soigné son aile blessée. La première version écrite de ce récit, *La Légende d'Étana*, a été trouvée gravée en caractères cunéiformes sur des tablettes chaldéennes. Dans celle-ci, l'aigle ayant enlevé les petits d'un serpent, celui-ci se cache dans la carcasse d'un bœuf. Lorsque l'oiseau fond sur celle-ci, le serpent lui brise les ailes et le jette dans une fosse. Le héros

⁵⁷. G. Massignon, *Contes traditionnels des tailleurs de lin du Trégor*, p. 100. Dans d'autres versions, l'oiseau "claque du bec", littéralement.

⁵⁸. Une version dans Bladé, t. III, p. 218.

⁵⁹. En France, une seule version de ce type : *L'Hiver et le Roitelet*, in F.-M. Luzel, t. III, p. 231.

Étana soigne l'oiseau ; rétabli, celui-ci l'emporte au ciel (où Étana désire se procurer une plante qui guérit)⁶⁰.

Le serpent caché dans la carcasse évoque le dispositif utilisé par les Indiens Hidatsa pour chasser l'aigle : l'homme se tient dans une fosse ; au-dessus de lui, une pièce de viande à la fois le dissimule et attire l'aigle⁶¹. Marcel Detienne rapproche de cette ruse celle d'un personnage des *Métamorphoses* d'Antoninus Liberalis : pour attraper des vautours, il se couvre du sang d'un animal et s'allonge, immobile comme un cadavre⁶². Detienne mentionne également un autre récit de l'Antiquité : au fond d'une vallée inaccessible ou bordée de roches escarpées se trouvent des gemmes. Pour s'en procurer, on jette dans le gouffre des chairs sanglantes auxquelles elles se collent. Attirés par l'odeur de la viande, des aigles s'en emparent et les remontent sur les sommets où ils nichent. Il est alors possible de ramasser les pierres précieuses que les oiseaux abandonnent avec les os⁶³. On voit que la liaison extrême opérée par l'aigle entre profondeur et altitude se combine ici avec celle entre, d'une part, le pur, l'imputrescible, le précieux, de l'autre, les chairs jetées au fond d'un trou. Ces deux histoires, tout se passe comme si l'auteur des Voyages de Sindbad, dans *Les Mille et Une Nuits*, les connaissait et les avait combinées pour forger l'une des aventures du marin : Sindbad, abandonné au fond d'une vallée semblable à celle qui vient d'être décrite (serpents en plus), fait provision de diamants, attache le long de son corps une pièce de viande que l'on vient d'y jeter et se tient allongé. Un grand aigle l'enlève avec la chair dont il est recouvert et le dépose dans son nid où il ne tarde pas à être rejoint par les chercheurs de diamants⁶⁴.

⁶⁰. Voir S. Thompson, *The Folktale*, New York, 1946, p. 277; et également C.P.F., 1, pp. 234-237, où P. Delarue précise que ce récit se retrouve dans des œuvres écrites de l'Antiquité, notamment *Le Roman d'Alexandre* (IIe siècle) dont une forme française (XIIe siècle) eut un grand succès. Andersen réutilisera dans *Poucette* le motif de l'oiseau reconnaissant qui emporte sur son dos la personne qui l'a soigné.

⁶¹. Voir Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon, Paris, 1969, pp. 68-70, et *L'Origine des manières de table*, Plon, 1968, pp. 242-243.

⁶². Dans *Les Jardins d'Adonis*, Gallimard, Paris, 1972, p. 44.

⁶³. *Idem*, p. 55. Il arrive aussi que l'aigle, dans des récits de l'Antiquité, ne joigne pas seulement les extrémités de l'espace, mais aussi celles du temps. Ainsi, dans le *De Trinitate* du pseudo-Ambroise, il est presque l'égal du phénix: vieilli, il s'envole si haut "qu'il atteint les nuages et le feu; après avoir été en contact avec ce feu, il se précipite dans une source très secrète où il se plonge trois fois", et le voici rajeuni (cité par C.-E. Edsman, *Ignis divinus, le feu comme moyen de rajeunissement et d'immortalité*, Lund, 1949, p. 189).

⁶⁴. *Les Mille et Une Nuits* (second voyage de Sindbad), Garnier-Flammarion, Paris, 1965, t. 1, pp. 241-243. A cet épisode succède celui de la rencontre avec le Cyclope (sortir sous le couvert d'un mouton ou bien d'un quartier de viande, d'un gouffre ou d'un antre où la mort vous attend: deux situations qui ne sont pas sans analogies). Dans l'épisode suivant, Sindbad se marie. Mais sa femme meurt et la coutume du pays veut que les époux soient inhumés ensemble: voici encore notre héros descendu au fond d'un trou dont nul ne ressort, lié cette fois à un funeste cadavre et non plus à une salutaire charogne !

Comme dans *Les Princesses délivrées du monde souterrain*, ces récits associent les profondeurs d'une fosse à la présence d'une chair morte dont de grands oiseaux carnivores sont avides (l'aigle, ici, tient du charognard), et le retour du héros parmi les vivants à la contrepartie d'une mortification. Certes, Sindbad s'ajoute à la chair destinée à l'aigle, tandis que le héros des *Princesses délivrées*, lui, retranche celle-ci de son propre corps ; mais tous deux sont en même position, au fond de leur "sarcophage" (je prends le mot dans son sens étymologique : mange-chair). Être vivant, mais à la place d'un mort. Situation en un sens désirable, car être à la fois mort et vivant, c'est être tout, c'est échapper à la grande alternative que nous impose le fait que notre personne a pour siège un corps vivant. Mais aussi fantôme horrible, auquel il n'est possible de remédier qu'en rétablissant la frontière qui sépare les vivants des morts. Il y a donc là quelque chose à trancher, à sacrifier ; une opération qui équivaut à fournir l'énergie suffisante à l'instance seule capable d'effectuer le départ (le partage) et de ramener chaque terme à son lieu propre.

Que le réseau des figures mises en scène dans le conte des *Princesses délivrées* soit bien causé par de tels enjeux, nous en aurons confirmation en considérant d'autres récits qui entretiennent avec lui des relations d'analogie et de transformation. Il existe en effet une série de contes dans lesquels le héros est abandonné au fond d'un puits par des frères désireux de s'approprier ses mérites ainsi que la princesse délivrée par lui. Or ces contes font eux aussi intervenir un auxiliaire auquel il faut donner un morceau de chair et qui ramène le héros chez les vivants. Ces récits, *La Quête de l'oiseau d'or*, *Les Fils en quête d'un remède merveilleux pour leur père*, sont souvent introduits par le même motif que certaines versions des *Princesses délivrées du monde souterrain*:

Le roi possède un arbre aux fruits d'or et, chaque nuit, il en disparaît. Il demande à ses enfants de monter la garde. Les deux premiers s'endorment, le troisième seul parvient à se tenir éveillé. Il surprend le voleur, un oiseau de feu. Se mettant en quête de celui-ci, le héros est entraîné dans une série d'aventures qui constitue le corps du récit⁶⁵.

C'est au cours de ces aventures que le héros sera aidé par un auxiliaire. Dans de très nombreuses versions, le conte connaît la fin que voici (fin sur laquelle je reviendrai plus loin) :

⁶⁵. Il arrive également que le conte soit introduit par un motif emprunté à la Bible : le père de Tobie est aveuglé par la fiente d'un oiseau (*Histoire de Tobie*, 2, 9-10) ; Tobie part en voyage et, aidé de l'ange Raphaël, trouve une épouse, puis un remède pour son père. Le motif des frères jaloux jetant le héros dans un puits (motif qui vient souvent s'insérer vers la fin de ce type de contes) fait penser à Joseph abandonné par ses frères dans une citerne (*Genèse*, 37, 23), mais ici l'analogie demeure vague et ne s'explique pas nécessairement par un emprunt.

Le héros parvient chez le propriétaire de l'oiseau d'or (généralement, un géant ou quelque animal féroce). Au moment de s'emparer de l'oiseau, il veut prendre également sa merveilleuse cage (malgré le conseil donné par l'auxiliaire), ce qui donne l'alerte. Le propriétaire déclare alors qu'il ne cédera l'oiseau qu'en échange d'un cheval merveilleux. Le héros cherche et trouve celui-ci, mais, cette fois encore, commet l'erreur de se laisser séduire par son harnachement. D'où un second marché: le héros devra apporter une princesse s'il veut avoir le cheval. Il enlève celle-ci, mais, au retour, par ruse et avec l'aide de l'auxiliaire, il récupère à chaque fois ce qu'il devait céder et revient ainsi avec oiseau, cheval et princesse avant d'être victime de la jalousie de ses frères.

Comme toujours, le succès qui oppose le héros à ses deux frères aînés implique moins une supériorité personnelle qu'une disponibilité à l'égard de ce qui se présente en chemin. La rencontre avec l'auxiliaire potentiel est donc décisive. Ainsi, les deux frères aînés, lorsqu'un renard se plaint à eux d'être affamé, passent outre ; le troisième seul (souvent une sorte de Cendrillon masculin) partage avec lui sa viande fumée. Du coup, le renard ne cesse de l'aider et de le conseiller. Et, lorsque le héros est assassiné par ses frères jaloux, lorsque les corbeaux viennent becqueter son cadavre, le renard contraint ceux-ci à chercher une eau merveilleuse qui redonne la vie⁶⁶. La disponibilité dont fait preuve le héros n'est pas nécessairement une vertu morale : dans une version russe, par exemple⁶⁷, le loup-auxiliaire n'attend pas la permission du héros pour dévorer son cheval. De plus, le héros ne remplit pas ses engagements à l'égard des propriétaires des animaux merveilleux, et son immoralité est alors toujours récompensée.

Le loup ou le renard reprend à son compte l'une des fonctions de l'aigle : à condition que le héros apaise sa faim, l'auxiliaire ramène celui-ci au monde des vivants. Il inverse ainsi le rôle habituel et sinistre du corbeau.

Dans toute une série de versions, c'est l'autre fonction de l'aigle qui est assumée par l'auxiliaire : faire sortir le héros du trou dans lequel ses frères l'ont jeté. Le récit présente alors généralement le motif du mort reconnaissant, particulièrement fréquent en France (mais attesté jusque dans l'ancienne Chine). Voici l'exemple d'un conte breton où figure ce motif⁶⁸:

⁶⁶. Cette issue, qui est régulièrement précédée par le motif de l'oiseau de feu, est fréquente en Europe de l'Est. Voir par exemple *The Fire Bird*, in *Folk and Fairy stories from Czechoslovakia*, racontés par E.J. Erben, Londres, 1943.

⁶⁷. *L'Oiseau de feu* (recueil d'A. Afanassiev), *Contes russes*, La Farandole, Paris, 1976.

⁶⁸. *La Princesse de Hongrie*, in F.M. Luzel, t. II, pp. 209-230. Dans le même volume, une variante comportant également le motif du mort reconnaissant: *La Princesse Marcassa*, pp. 176 à 194. voir aussi, par exemple, Ch. Joisten, *Contes folkloriques des Hautes-Alpes*, pp. 91-99. Cf. également, *C.P.F.*, II, pp. 364 ; et p. 243 où M.-L. Tenèze écrit: "Le thème général du Mort reconnaissant a alimenté tout un cycle, extrêmement complexe, dans lequel entrent des contes qui ont mélangé leurs éléments au cours

Le héros est parti à la recherche de la princesse de Hongrie qui, seule, peut guérir son père. En chemin, il demande l'hospitalité à une pauvre femme.

Une odeur si puante infectait l'habitation qu'il fut obligé de se boucher le nez et ne put s'empêcher de dire: "Comme ca sent mauvais ici"

- Hélas ! répondit la femme, c'est le corps de mon pauvre homme qui pue de la sorte. Voilà plus de quinze jours qu'il est mort, et il est toujours là, en bas de la maison.

- Pourquoi donc ne le faites-vous pas enterrer ?

- Je n'ai pas d'argent, et le recteur [curé] dit qu'il ne l'entertera pas, sans être payé.

Le héros donne la somme nécessaire à l'enterrement et repart ⁶⁹. Il rencontre plus loin un renard affamé auquel il donne à manger. Guidé par celui-ci, il parvient, après deux haltes chez les sœurs de la princesse, au terme de sa quête. Le héros et la princesse se plaisent mutuellement. L'un repart muni du remède, l'autre déclare qu'elle le rejoindra plus tard. En chemin, le héros délivre ses frères que l'on mène à la potence (à cause de leurs dettes et de leur conduite). Mais, peu de temps après, ceux-ci s'emparent du remède et précipitent leur jeune frère dans un puits. Le renard vient alors à son secours, descend dans le puits sa queue qui s'allonge jusqu'au héros. Celui-ci s'y agrippe et remonte ainsi au niveau du sol. Avant de le quitter, le renard révèle qu'il n'est autre que le mort dont le héros a payé l'enterrement.

De retour chez lui, le héros est rejeté par son père qui a ajouté foi aux dires des aînés. Mais la princesse de Hongrie survient. Confondant les deux imposteurs, elle rétablit la vérité et déclare qu'elle se mariera avec le troisième fils.

De très nombreux récits (histoires de revenants, de vampires, etc.) ouvrent la porte à des échanges entre morts et vivants, mais il s'agit rarement d'échanges de bons procédés. Nous avons rencontré, cependant, au cours du chapitre précédent, le fantôme d'un père qui charge son fils d'accomplir à sa place le pèlerinage qu'il avait juré de faire (*Le Chasseur adroit*). Ce revenant - comme celui du père d'Hamlet - ne vient pas troubler l'ordre, mais demander au contraire que celui-ci soit rétabli. De même dans *Rends-moi ma jambe* ou *L'Homme de la potence* : un cadavre a été amputé de sa jambe (celui qui viole la tombe a promis de la viande à un enfant ou bien désire s'approprier le membre, qui est en or) ; et voici que la nuit, la voix du mort se fait entendre : "Rends-moi ma jambe, rends-moi ma jambe !" On voit qu'ici la mutilation, loin d'être le prix que le héros doit payer à la mort pour revenir chez les vivants, est au contraire une part prélevée par un vivant sur un mort. Aussi, cette action, au lieu d'avoir pour effet que les choses rentrent dans l'ordre, constitue elle-même une transgression. D'où la voix impérieuse du revenant, rappel à l'ordre. Dans les contes où intervient le motif du mort

de deux ou trois millénaires." Ici comme en bien d'autres passages, j'ai dû, pour ne pas lasser le lecteur, m'en tenir à quelques types de contes et à leur forme la plus fréquente.

⁶⁹. Le père de Tobie, lui aussi, enterre les morts abandonnés (*Histoire de Tobie*, I, 17-18 et II, 4-7).

reconnaissant, le dérangement puis le rétablissement de l'ordre humain fondamental ne se manifestent pas seulement, comme dans tant d'autres contes, en termes d'imposture et de reconnaissance, mais aussi à travers une modification des relations entre morts et vivants. A cet égard, la première et la dernière rencontre avec le mort-renard sont dans une exacte relation de symétrie (à quoi s'ajoute une harmonique, l'épisode des dettes de ses frères acquittées par le héros). C'est ce que montre le tableau ci-dessous.

Reste un point à préciser : comment le motif du morceau de chair coupé du corps s'associe-t-il à cet ensemble de contes ? En quoi est-il analogue à l'inhumation d'un cadavre ? Quelques exemples empruntés à d'autres contes vont permettre de mieux situer la valeur de l'amputation.

Dans *Les Sept Corbeaux*, une version que donne Grimm de *La Petite Fille qui cherche ses frères*, l'héroïne s'aperçoit qu'elle a perdu l'osselet, don d'un auxiliaire, qui devait lui permettre d'ouvrir la porte conduisant à ses frères. Alors, à l'aide d'un couteau, elle se sectionne le doigt et c'est celui-ci qui fait office de clé (dans d'autres versions du même type de conte c'est, nous l'avions vu, en tissant un vêtement pour chacun de ses frères métamorphosés en oiseaux que l'héroïne les délivre; il arrive alors que, celle-ci n'ayant pas eu le temps de tisser la dernière manche, le plus jeune frère conserve une aile à la place du bras correspondant). Dans un autre conte de Grimm, *L'Eau de la vie*, le héros parvient de justesse à s'emparer de l'eau merveilleuse et à franchir une porte au moment où celle-ci se referme ; mais il y perd un bout de son talon. Dans une version roumaine de *La Recherche de l'époux disparu*⁷⁰, l'héroïne, après avoir utilisé plusieurs souliers de fer, doit escalader une roche escarpée. En mettant bout à bout des os de poulet qu'elle avait soigneusement mis de côté, elle se fabrique une échelle. Mais il manque un dernier barreau : pour le former, elle se coupe le petit doigt.

⁷⁰. *Le Cochon enchanté*, in A. Lang, *The Red Fairy Book*, New York, 1889.

Ce dernier motif est emprunté, moyennant une simple inversion, aux contes du type *La Fuite magique ou la fille du diable*, où il figure régulièrement :

Le héros arrive chez un puissant personnage (diable, ogre, géant ou magicien), qui lui impose une série de tâches impossibles. La dernière d'entre elles consiste à atteindre un lieu élevé et inaccessible, par exemple pour aller y chercher un oiseau ou détruire un nid d'aigle. Heureusement, la fille du maître lui apporte une aide magique. Elle lui recommande de la mettre elle-même à bouillir dans une grande marmite et de recueillir tous ses os. Il suffira au héros de les placer bout à bout pour qu'ils forment une échelle. La tâche accomplie, il devra réunir les os dans le chaudron et la jeune fille surgira à nouveau, aussi vive qu'avant l'opération. Les choses se passent comme prévu, à ceci près que le héros égare un petit os, qui correspond à l'un des doigts de pied. "Ça ne fait rien, dit la jeune fille, ça sera une marque particulière pour me reconnaître⁷¹."

Le héros obtient ensuite l'une des trois filles du maître en mariage, mais il lui faut choisir entre elles sans les voir. Il se contente de leur toucher les pieds et identifie ainsi son auxiliaire. (Après quoi le couple s'enfuit et parvient de justesse à échapper au personnage surnaturel qui le poursuit.)

Nous ne sommes pas étonnés de retrouver ici l'oiseau associé à une jonction à établir entre le bas et le haut (même s'il n'en est plus le moyen, mais le but). Et la perte d'un doigt, si elle n'est plus la condition du passage entre deux lieux séparés mais sa conséquence, n'en demeure pas moins la médiation qui permet au héros de retrouver (au sens d'identifier) la jeune fille. On voit donc que la mutilation, lorsqu'elle s'effectue au bénéfice du héros, est toujours prix à payer pour réussir le passage entre deux lieux ou deux états. Dans l'exemple qui vient d'être évoqué, sa fonction rejoint celle de la tessère, du *sumbolon*. Ce sont là des motifs qui auraient pu apporter à Lacan, pour illustrer ce qu'il appelle "castration symbolique", des exemples plus appropriés encore que celui de la livre de chair exigée par Shylock, dans *Le Marchand de Venise*⁷².

La perte d'un petit morceau du corps est donc le prix de l'établissement ou du rétablissement de l'ordre qui délimite les identités et fonde leurs relations. D'autres contes lui assignent un rôle différent mais complémentaire : s'exerçant alors au détriment de l'antagoniste, la mutilation sanctionne la transgression d'une limite, la convoitise coupable. Ainsi, dans les contes du type *Le Chasseur adroit*, le héros, au cours de ses aventures, rencontre trois géants qui lui demandent de s'introduire dans un château entouré de hauts murs pour les aider ensuite à y pénétrer en pratiquant de l'intérieur une brèche dans la porte

⁷¹. G. Massignon, *Contes traditionnels des tailleurs de lin*, p. 38 ; voir aussi idem, p. 152. Même motif, par exemple dans M.A. Méraville, ouvrage cité., pp. 178-179 ; *Revue des arts et trad. pop.*, n° 2, 1953, pp. 109-110 ; F. Cadic, *Contes et légendes de Bretagne*, La maison du peuple breton, Paris, 1912, 9e série, p. 65 ; Ch. Joisten, *Contes populaires du Dauphiné*, t. I, pp. 25 et 35-47.

⁷². Voir par exemple *Le Désir et son interprétation*, 22 avril 1959 (inédit).

ou le mur. Le héros, armé d'un sabre trouvé dans le château, décapite successivement chacun des géants, profitant du moment où ils introduisent la tête dans une chatière ou dans le trou qu'il a pratiqué (même motif dans les contes du type *La Maison des voleurs*). Dans le château lui-même, le héros découvrira une princesse endormie qu'il se permettra d'embrasser (quand ce n'est pas davantage). Ce récit associe donc la satisfaction d'un désir sexuel à une effraction. Mais, pour le plus grand confort de l'auditeur du conte, la sanction de la transgression (pénétrer indûment chez quelqu'un pour y satisfaire sa convoitise) retombe sur les géants, le héros n'en recueillant que les bénéfiques. Dans un autre type de contes, une petite fille devine, caché sous son lit, un voleur. Comme celui-ci ressort pour appeler ses complices, l'héroïne en profite pour boucler la porte. Le voleur, alors, lui réclame son couteau et passe la main sous la porte pour attraper celui-ci. L'héroïne lui sectionne les doigts ou la main⁷³. Chacun de nous, étant enfant, a connu la frayeur causée par un voleur imaginaire - absolue malfeasance, vouée à l'effraction et dont le lieu propre est le dessous du lit. Car cette zone d'ombre, rebelle aux circuits familiaux qui apprivoisent l'espace habitable, est à la chambre ce que la cave est à la maison. Ce n'est pas sans raisons que, dans le conte comme dans les fantasmes des enfants, cette image s'impose et, le cas échéant, les poursuit (comme le voleur du conte qui reviendra à deux reprises, pour se venger de la petite fille) : chacun de nous a été lui-même ce voleur habité d'un désir interdit. Et l'angoisse dont le voleur est la cause apparente me semble inséparable de la violente mutilation que l'héroïne du récit lui inflige, mais qui, pour autant que ce "voleur" est un double de nous-mêmes, nous menace aussi. Quel enfant n'a pas pris garde de recouvrir de son drap pieds ou mains de peur qu'une entité malfeasante ne les lui coupe ? Car il est au moins un domaine où tout se paie : celui de l'économie de notre désir inconscient.

Nous pouvons maintenant revenir aux motifs qui nous montrent le héros abandonné sous terre, le prix à payer pour regagner le monde des vivants étant soit un morceau de viande prélevé par le héros sur son propre corps, soit les frais d'un enterrement. On comprend mieux, maintenant, que l'aigle soit parfois doté d'un comportement alimentaire qui le rapproche du vautour (ou du corbeau) : l'opérateur d'un passage entre le haut et le bas, la mort et la vie, est en affinité avec la viande promise à la dévoration et avec le cadavre destiné à la terre. Dans un langage plus actuel, on dirait que rien ne peut remonter le courant de l'entropie sans payer un tribut à celle-ci. Le conte de *La Mort-parrain* nous avait déjà rappelé que l'ordre humain de la coexistence se fonde sur l'irréversibilité du temps et de la mort. Aussi cet ordre consacre-t-il une

⁷³. *La Fiancée et les quarante voleurs*, in M. A. Méraville, ouvrage cité, pp. 19 et suiv.

perte irréversible et instaure-t-il une dette qui porte sur l'être et non pas seulement, comme les dettes marchandes, sur l'avoir.

2. Deux logiques: contrainte de la dette et maximisation des gains

Le motif du mort reconnaissant est plus facile à comprendre que celui de l'automutilation. D'abord, en effet, toutes les sociétés humaines mettant en œuvre des pratiques funéraires, la fiction d'un cadavre à inhumer nous paraît bien moins dépourvue de vraisemblance que celle d'un oiseau-ascenseur grand consommateur de viande. Ensuite, on conviendra aisément que le fait de laisser un mort sans sépulture revient à violer l'une des règles les plus fondamentales de l'humanité. Ainsi, comme l'intervention généreuse du héros rétablit la séparation fondamentale entre morts et vivants, celle du mort-renard y répond et va dans le même sens (la frontière, cette fois, ayant été violée au détriment du héros, abandonné à la mort par la violente injustice de ses frères, alors que lui-même venait de les arracher à la pendaison, légitime sanction de leur inconduite et de leur endettement⁷⁴). L'interaction entre le héros et le mort-renard est donc exactement symétrique de celle que l'on observe entre ses frères et lui. La même loi qui fait qu'une dette est une dette et qu'un mort doit être séparé des vivants implique, dans la logique du conte, que le héros finisse par être reconnu et que l'imposture des envieux soit étalée au grand jour. Ce faisant, le conte répond à un désir que nous éprouvons tous : que l'ordre humain, en tant qu'il est *constitutif* (en tant qu'il fonde notre être même), se manifeste aussi au niveau *régulateur, normatif*. Tout se passe comme si, dans ce conte, le tiers symbolique n'intervenait pas seulement au titre de fondation de notre être, mais aussi comme agent réparateur. La réparation se ramenant essentiellement à ceci : il est pris acte de ce qui est, et la vérité rendue publique suffit à rétablir le personnage lésé dans la plénitude de son être (le motif du *symbolon*, du signe de reconnaissance, nous l'avons vu dans le précédent chapitre, remplit une fonction analogue.) Les croyances suscitées par le désir que la vérité apporte réparation résistent aux leçons de l'expérience, laquelle nous montre que la plupart des souffrances endurées par l'humanité demeurent impayées, quand elles ne restent pas purement et simplement ignorées. Nous ne renonçons jamais tout à fait à l'espoir que notre histoire et que l'Histoire finissent comme un conte. Un exemple entre mille : en épigraphe d'un livre consacré aux injustices subies par lui-même et tant d'autres, Anatoli Martchenko cite cette phrase de Zola: "Quelle folie de croire qu'on peut empêcher l'histoire

⁷⁴. Et ceci, souvent, malgré l'avertissement donné au héros par l'auxiliaire de ne pas racheter cette "viande de gibet" (C.P.F., II, p. 350).

d'être écrite ! Elle sera écrite, cette histoire, et il n'est pas une responsabilité, si mince soit-elle, qui ne se paiera ⁷⁵."

La logique du conte présente en même temps un autre versant : dans la mesure où l'interaction entre les personnages du conte n'engage pas leur identité mais seulement des biens considérés comme aliénables, l'instance symbolique se place alors, au contraire, au service de la maximisation des gains du héros. Dans l'épisode où le héros trompe les propriétaires des objets merveilleux, le tiers auxiliaire n'intervient plus pour qu'il soit pris acte d'une dette : il apparaît plutôt comme l'instance qui permet de tirer parti des circonstances en jouant du mensonge et de la substitution. Cet épisode répond à notre désir de tout avoir sans payer, d'avoir toujours plus. Tout conte - et sans doute tout récit - est le fruit d'un compromis entre le désir d'un "toujours plus" et la loi immanente qui fait qu'on n'a rien sans rien.

Un conte comme *La Quête de l'oiseau d'or* oppose donc deux modalités du symbolique : d'un côté, réseau au sein duquel sont "prises" et constituées les identités (ici, tout se paie) ; de l'autre, capacité de calcul et de substitution (la détenir, c'est la placer au service de ses intérêts). Dans le premier cas, le symbolique, en tant qu'il fonde notre être, constitue un ordre qu'il n'est pas possible de déranger sans être soi-même atteint par les effets de la transgression. Dans le second, il est moyen dont nous disposons à notre gré au service de nos fins particulières. La coexistence de ces deux désirs contradictoires ne se manifeste pas moins dans la vie que dans les contes. Mais dans la vie, seuls les puissants réalisent le désir d'avoir plus à moindres frais et seul un très petit nombre de victimes satisfait celui que tout finisse par se payer. Les contes reflètent sans doute davantage la réalité lorsqu'ils reconnaissent que la complexité des relations humaines tient, pour une large part, au fait que les deux logiques (celle qui fonde l'être des personnes et celle qui régit la circulation des biens) se mêlent et interfèrent, qu'un même bien peut à la fois soutenir l'existence d'une personne et être acquis (ou volé) comme une chose. A cet égard, c'est plutôt la pensée moderne qui semble nourrir une croyance. Car l'idée que ce qu'on est ne dépend pas de ce qu'on a, que le Bien relève de la morale et les biens de l'économie, sans zone mixte où entreraient des biens relevant à la fois de l'être et de l'avoir, cette idée n'est peut-être qu'une fiction transformée en évidence par nos habitudes de pensée.

⁷⁵. A. Martchenko, *Mon témoignage*, Seuil, Paris, 1970, p. 19.

Conclusion

Les récits que nous avons rencontrés dans le dernier chapitre, avec leur héros initialement dépourvu de qualités mais auquel son manque même ouvre la voie de l'accomplissement, pourraient nous faire penser au récit chrétien qui, lui aussi, fonde l'accès à l'être-soi sur un renversement paradoxal. Mais, nous allons le voir, cette analogie est trompeuse.

L'image du Christ en croix, impuissant et agonisant, rejeté comme un criminel et accablé de souffrances, se présente comme la figure en creux du véritable accomplissement - le rien qui annonce le tout, le grain qui meurt mais contient en germe la plénitude du fruit. Cette figure et d'autres qui s'y associèrent - comme celle de Socrate dont la condamnation par Athènes n'est que le revers d'une justification plus haute - constituent l'une des racines maîtresses de la conception moderne de l'individu. Leurs avatars - laïcisés bien sûr - sont toujours là aujourd'hui, portés par des figures littéraires ou des discours philosophiques (qu'il s'agisse de l'être-pour-la-mort heideggerien ou des commentaires de Giorgio Agamben sur les "musulmans") d'Auschwitz.

La mise en forme de l'expérience humaine par les contes rejoint-elle celle qui s'est élaborée dans la tradition européenne écrite et savante? La réponse est non. La fonction du manque telle que les contes la dessinent témoigne d'une autre vision de l'être humain que l'idée d'un dépouillement du moi social ou d'un anéantissement des formes d'existence factices comme conditions d'éclosion ou de révélation du véritable être-soi.

D'abord, en effet, les contes présentent la réalisation de soi comme le fruit d'un processus d'interaction où interviennent à la fois les liens entre générations et les relations avec les contemporains : la réalisation de soi n'y est en aucun cas l'expression d'un germe unique et préexistant. Dans ces conditions, le manque ne revêt pas seulement une valeur négative (il n'est pas seulement ce qui doit être comblé), il est également ouverture rendant disponible à ce qui n'est pas tout, garant du processus permettant d'entrer dans des interactions constructives. La question que se posent les contes n'est évidemment pas celle de l'Etre en tant qu'il transcende le devenir et l'existence sociale (conception qui leur est aussi étrangère qu'elle l'est à la pensée chinoise) mais plutôt : comment, à partir du Tout-Rien (la complétude anéantissante à quoi tend la conscience de soi laissée à elle-même) quelque chose peut-il advenir ?

Ensuite, les contes ne sont ni matérialistes ni spiritualistes, tout simplement parce que la distinction même entre le matériel et le spirituel leur est étrangère. L'être-soi n'est donc ni donné par nature avec

l'existence biologique (version matérialiste), ni ancré dans une âme qui transcende les liens sociaux (version spiritualiste). Le "soi" n'étant ni un noyau naturel ni une substance mystique, on ne saurait attendre d'un dépouillement radical qu'il révèle l'être-soi en sa vérité et ouvre la voie à sa réalisation. C'est pourquoi, lorsque le héros ou l'héroïne d'un conte se trouve pris dans un état de déshumanisation, celui-ci ne se renverse jamais de lui-même en accomplissement : on ne renaît pas de sa propre mort, on renaît dans et par un processus relationnel. Pour que ce processus prenne un cours favorable, il faut, bien sûr, y mettre du sien, mais il faut, en même temps, accepter de ne pas le maîtriser, accepter que la voie qui conduit à soi dépend d'autres choses et d'autres personnes que de soi.

Les "philosophies du sujet", avec tout ce qu'elles doivent aux doctrines de salut platoniciennes et chrétiennes, nous encouragent à croire que les cultures non-occidentales (ou, en Europe, les formes de culture non-lettrée) n'ont "pas encore accédé" à la conception moderne de l'individu. Le parcours que nous avons effectué à travers les contes invite à nuancer ce jugement et à reconnaître qu'il contient une part de préjugé. Il nous aide également à ouvrir les yeux sur un parti pris fondamental de notre tradition philosophique : de quelque manière que les philosophes aient pensé l'accomplissement de soi, ils ont en commun le même déni des rapports de parenté, le même refus de reconnaître ce que l'être-soi doit à des processus relationnels immanents.

Ce déni va de pair avec un culte de la pensée. Depuis Platon, un pli a été pris qui a profondément marqué notre tradition : la philosophie est la voie d'un accomplissement de soi dans et par la pensée. La pensée est censée apporter cette réalisation de soi à un double titre :

- par la connaissance totalisante à laquelle elle conduit ;
- parce que cette totalisation est le fruit de la pensée conceptuelle, et que celle-ci est supposée transcender notre enracinement dans une existence corporelle et une conjoncture relationnelle.

La séparation progressive des sciences et de la philosophie a, comme on sait, entamé cet idéal. On sait aujourd'hui que la conscience, si réfléchie et lucide soit-elle, n'en reste pas moins tributaire, et du langage dans lequel elle pense, et des données sur lesquelles elle s'exerce (sans parler de l'activité neuronale, dont la plus grande partie s'effectue en dehors de la conscience). Il n'est pas étonnant que la philosophie manifeste quelque réticence devant ces limitations infligées à l'ambition de penser par soi-même (comme en témoigne l'état de ses relations avec les sciences de la nature et les sciences humaines). Et pourtant, il va lui falloir encore accepter de nouvelles restrictions. En effet, penser n'implique pas seulement l'activation de la langue dans laquelle on pense et le dialogue avec les faits : il apparaît de plus en plus que la pensée se fonde également sur une mise en forme préalable de l'expérience humaine. Cette mise en forme opère sur le tissu d'images et

de sentiments qui constitue le vécu humain. Elle contribue à former la manière d'être de chacun d'entre nous en même temps que la manière de penser propre à une culture donnée. La mise en forme culturelle de l'expérience humaine organise ainsi tout un impensé : des partis pris qui précèdent les choix délibérés, des évaluations antérieures au jugement conscient, des représentations de l'être humain qui orientent à l'avance la connaissance de soi. Si la pensée consciente et délibérée repose sur un impensé, c'est tout simplement que l'activité mentale fait partie des réactions par lesquelles notre existence biologique et psychique se maintient en régulant à la fois son propre milieu interne et ses interactions avec l'environnement. Bien que l'activité de connaissance s'efforce de prendre son indépendance par rapport à l'activité mentale par laquelle nous aménageons tant bien que mal une possibilité d'habiter ce monde et d'y vivre avec les autres, elle est loin de jouir d'emblée d'une telle indépendance. Ainsi, la pensée conceptuelle pousse sur un terreau de sentiments, d'émotions, d'images plus ou moins interconnectées, de scènes plus ou moins organisées en récits, de manières d'être ou de postures inconscientes.

Pour mettre au jour ces fondations qui à la fois soutiennent et précontraignent le fonctionnement de la pensée, on peut, comme le fait François Jullien, étudier des formes de pensée étrangères à la nôtre et expliciter leurs présupposés afin de faire apparaître, en retour, les partis pris qui ordonnent notre propre tradition philosophique¹. Une autre parmi les voies possibles consiste à étudier des récits de fiction qui circulent dans notre culture en les regardant comme des mises en forme de l'expérience humaine. Ces récits ne relèvent pas de la pensée philosophique (ils n'ont pas cette dignité), mais, précisément en tant qu'impensé, ils appartiennent à ce terreau sur lequel toute pensée, même philosophique, se développe. Rien en effet ne permet d'affirmer a priori que la mise en forme de l'être-au-monde qui sert de socle à la philosophie reflète plus fidèlement la réalité humaine que la mise en forme de l'expérience dont témoignent la tragédie grecque, la littérature, les mythes africains, les contes, ou, tout simplement, la manière dont nous nous orientons pratiquement dans la vie quotidienne. C'est sans doute ce que j'entrevois - mais si confusément! - lorsque, étant encore étudiant, j'étais fasciné par la manière dont Vernant et Detienne montraient que la pensée de Platon ne s'était pas formée seulement en rompant avec la pensée narrative (le *muthos*), mais aussi en s'appuyant sur elle et en la transformant.

La conviction qu'un détour philosophique par le narratif pouvait être fécond s'est donc imposé à moi. C'est cette conviction qui m'a

¹. F. Jullien expose très clairement sa démarche et les raisons qui la motivent dans F. Jullien et T. Marchaisse, *Penser d'un dehors (la Chine)*, Seuil, 2000.

engagé à écrire ce livre. C'est elle également qui m'a conduit, pour reprendre la vieille question de l'amorce intérieure de la méchanceté tout en évitant de recourir à la catégorie néo-théologique du Mal, à m'appuyer sur des récits (essentiellement le *Paradis perdu* de Milton et le *Frankenstein* de Mary Shelley). Non pour les soumettre à une interprétation, mais au contraire pour me mettre à leur école et me glisser dans le sillage de leur vigoureuse exploration, avec l'espoir que ces récits m'arrachent au cercle des lieux communs et m'aident à penser². C'est dans la même perspective que j'aimerais donner une suite au présent essai. En effet, pour tirer de mon enquête sur les contes un meilleur parti philosophique, il faudrait poursuivre en interrogeant d'autres récits relevant, eux, de la "haute culture" (littéraire, philosophique ou religieuse), mais restant suffisamment proches des contes pour que la confrontation soit possible. Par exemple, les "mythes" auxquels recourt Platon dans *Le Banquet*. Ou les deux grands piliers narratifs de la doctrine chrétienne, l'histoire d'Adam et Eve et le récit du sacrifice consenti par le Rédempteur. Ou encore des textes romantiques qui, tout en ressemblant à des contes, s'en éloignent par leur inspiration religieuse et leur passion de l'absolu, comme *Paul et Virginie*, les contes d'Andersen, les histoires de pactes avec le diable ou les "romans philosophiques" de Balzac. Une telle voie de recherche, si elle rejoignait d'autres travaux en apportant des résultats convergents, pourrait contribuer à dépasser les partis pris dans lesquels le courant des doctrines de salut, avec leur inévitable dualisme, a engagé la pensée européenne depuis Platon.

². *La Méchanceté*, Descartes & Cie, 1998.

Postface
Sur le symbolisme

"Le néophyte n'a pas plus tôt considéré une
chose qu'il s'oriente vers un commentaire approprié.
Le sage, au contraire, s'en tient durablement au non-interpréter."
Kouan Yin Tseu

En écrivant ce livre, je me suis évidemment trouvé aux prises avec la question du symbolisme. A propos des contes, des mythes ou des rêves, on parle souvent de "symboles", de "symbolisme", de "symbolique", des termes que je n'ai utilisés qu'avec précaution tant ils sont chargés d'a priori. Employer ces termes comme s'ils allaient de soi, c'est reconduire certaines conceptions sans même s'en rendre compte et par conséquent sans s'interroger sur leur pertinence. J'ai regroupé dans cette Postface les réflexions et les interrogations que la question du symbolisme a suscitées en moi.

Nos connaissances sur le symbolisme sont passablement embrouillées, pour ne pas dire confuses. C'est pourquoi il n'est pas inutile, pour commencer, de préciser le sens des mots³.

1. *Symbolique*. "Symbolique" s'emploie comme nom ou comme adjectif. Comme adjectif, le mot s'applique à une chose qui ne vaut pas seulement par ce qu'elle est, mais aussi par ce qu'elle signifie. Le gouvernement prend une mesure symbolique : cette mesure n'est guère efficace en elle-même, et pourtant elle l'est dans la mesure où une certaine catégorie sociale y voit la preuve que le gouvernement s'occupe d'elle. Tel bas-relief figurant dans une tombe égyptienne est symbolique : il montre une vache, mais celle-ci renvoie à la déesse Hathor et à son pouvoir nourricier. La déesse est ce qui est symbolisé au moyen du symbole qu'est la vache. Dans la sociologie de Bourdieu, les "biens symboliques" (par opposition aux biens matériels ou financiers) sont ceux qui confèrent à leurs détenteurs une certaine valeur aux yeux des autres, un certain degré d'existence sociale.

Comme nom, "symbolique" peut être employé au féminin ou au masculin. On parlera, par exemple, de "la symbolique médiévale" pour désigner le répertoire de symboles propre à cette période de l'histoire. Au masculin, le mot revêt un sens très différent. C'est ainsi qu'on le trouve utilisé chez les anthropologues ainsi que par Lacan. "Le

³. Le judicieux article de Nathalie Heinich, "L'inceste du deuxième type et les avatars du symbolique" (*Critique*, n° 583, décembre 1995), m'a aidé à mettre de l'ordre dans mes idées.

symbolique" désigne alors cette base de l'existence humaine et sociale qu'est la distinction des places (frère, soeur, fils, mère, père, oncle, épouse, etc.) et l'attribution de noms propres, distinctions qui fondent le lieu d'être de chacun. On parlera ainsi de "primat du symbolique" ou, par exemple, du rôle essentiel que joue l'interdit de l'inceste dans la constitution de l'"ordre symbolique". Au cours des chapitres précédents, nous avons rencontré à plusieurs reprises cette acception du terme "symbolique" (à propos notamment du conte de *La Mort parrain* ou des motifs qui font intervenir une sorte de tessère, de *sumbolon*). Mais ce n'est pas *le* symbolique qui nous intéressera dans les pages qui suivent, c'est ce qu'impliquent les notions de symbole et de symbolisme.

2. *Symbole*. Un symbole est une sorte de signe. "Le symbole, nous dit le *Vocabulaire philosophique* de Lalande, est un signe concret évoquant par un rapport naturel quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir. Exemple : sceptre comme symbole de la royauté".

Cette définition laisse de côté le sens que revêt le terme de "symbole" dans l'expression "symboles mathématiques". En effet, dans les symboles mathématiques, il n'existe aucun lien naturel entre le symbole et ce qu'il symbolise : pour désigner l'inconnue d'une équation, on aurait aussi bien pu convenir d'un autre signe que la lettre *x*. En outre, les symboles mathématiques n'ont rien de concret. Ce sont en fait des signes, aussi arbitraires que les mots utilisés dans les langues (le lien entre le signifiant *chien* et ce qu'il désigne est arbitraire : *dog* ou *Hund* font aussi bien l'affaire).

Précisons le critère du lien naturel entre symbole et symbolisé. La raison pour laquelle la colombe tenant dans son bec un rameau d'olivier est un symbole de la paix n'est pas à proprement parler naturelle puisque c'est le récit biblique du déluge qui justifie cette image. Cependant, pour tous ceux qui connaissent l'histoire de l'arche de Noé - et, finalement, même pour ceux qui l'ont oubliée -, la colombe avec son rameau d'olivier n'est pas une image arbitraire : elle n'est pas perçue seulement comme signifiant l'idée de paix, mais comme témoignant d'une volonté de paix.

Il n'existe pas non plus de lien naturel entre le fait d'arborer un sac Vuitton ou un foulard Hermès et celui d'appartenir à une certaine bourgeoisie. Cependant, tous ceux et celles pour qui ces accessoires ont un sens les perçoivent comme une émanation naturelle de "l'être-bourgeois" et non pas comme un simple signe. C'est pourquoi, alors que le mot *chien* n'aboie pas, le sac Vuitton embourgeoise.

Un autre objet que la balance aurait pu symboliser la justice ; mais une fois l'usage établi, la représentation d'une balance au fronton d'un bâtiment public suggère, ou en tous cas veut suggérer, que la justice y est équitablement rendue. Contrairement aux simples mots, les symboles confèrent une certaine crédibilité à ce qu'ils symbolisent.

La balance est le symbole de la justice - on pourrait dire aussi : l'emblème. Il existe un lien "naturel" entre l'instrument de la juste pesée et l'idée de justice. Et une balance est un objet concret, ce n'est pas seulement un mot. Pour désigner un chien, il suffit que je prononce le mot *chien* ; mais pour que le sac Vuitton puisse m'embourgeoiser, il faut que j'en possède un (un faux Vuitton, peut-être, mais un vrai sac). Les symboles (du moins ceux qui sont employés intentionnellement) renvoient, comme les mots, à une chose ou un être immatériel qu'ils ne sont pas et qu'ils signifient ; mais en même temps, contrairement aux mots, ils *sont* aussi la chose qu'ils symbolisent (ils sont un peu cette chose, un peu de cette chose). Ils ne se bornent donc pas à la signifier, ils la font exister, ils la rendent présente. Ils permettent de s'y référer comme à une réalité et non pas seulement comme à un concept. Un bas-relief ou une statue représentant la vache Hathor ne se contentent pas de renvoyer à l'idée de la déesse ; comme les rites qui lui sont dédiés, ils contribuent à donner de l'existence à la déesse et à rendre sensible son efficacité. De même, les ogres ont beau ne pas exister, l'image de l'ogre existe et, du coup, elle donne corps au mélange de désir et de peur que l'enfant y investit. A la fois factices et réels, les matériaux symboliques relèvent de ce que Winnicott appelle "espace transitionnel". Ils répondent à la nécessité que rencontrent toutes les cultures humaines de rendre le monde habitable en élaborant et en incarnant des représentations qui, tout en prenant appui sur le monde visible, apportent à chaque conscience de soi un espace de réalisation et un lien avec les autres.

Ce caractère ambigu du symbole - à la fois signe et réalité, donc demi-réalité, semblant de réalité - explique, nous le verrons, le désir qui se glisse spontanément dans l'activité interprétative : désir de compenser le "pas assez de réalité" des objets symboliques en visant à travers eux, grâce à la signification que leur confère l'interprétation, une réalité plus crédible que le symbole et qui réponde mieux que lui au désir de se rattacher à un Bon Objet.

3. *Symbolisme*. Le symbolisme est la propriété de symboliser que l'on attribue à un objet ou à une représentation. On parlera ainsi du symbolisme d'un temple égyptien, du sapin de Noël, du jeu de tarot, d'un rituel, des rêves, des contes, etc. Cette propriété est généralement conçue sur le modèle des langues. Dans nos interrogations sur le monde, nous nous orientons spontanément vers deux grands types d'explication : ou bien causale (comme on le fait, par exemple, dans les sciences physiques), ou bien langagière (comprendre quelque chose, c'est alors attribuer une signification à cette chose, trouver l'intention à laquelle elle répond). Il n'est pas possible d'exclure a priori la possibilité que certains phénomènes ne s'expliquent correctement ni d'une manière ni de l'autre. Cependant, notre fonctionnement mental est tel qu'il échappe

difficilement à cette alternative⁴. Essayons tout de même d'interroger le présupposé selon lequel le symbolisme est un langage. Non pas pour en prendre le contrepied, mais plutôt dans l'espoir que ce questionnement permette de mieux comprendre le symbolisme.

Le symbolisme est-il un langage?

La question, pour être examinée avec quelque méthode, doit être subdivisée en deux sous-questions :

1 - Un élément pris en lui-même a-t-il la propriété de symboliser? Ou bien cette propriété résulte-t-elle du fait que plusieurs éléments s'articulent entre eux (comme les signes d'une langue qui se définissent les uns par rapport aux autres)?

2 - Le symbolisme implique-t-il une intention de signifier (comme c'est le cas pour un message parlé ou écrit dans une langue donnée)? Ou bien s'agit-il d'un phénomène d'auto-organisation (comme dans le cas des associations d'idées qui se font d'elles-mêmes, ou des sons élémentaires d'une langue qui se distinguent significativement les uns des autres, formant ainsi un système qui préexiste aux usagers de cette langue)?

Commençons par la première question. En fait, nous allons le voir, il n'y a pas lieu de choisir entre les deux branches de l'alternative : on peut répondre oui aux deux, à condition de distinguer entre la valeur d'évocation que possèdent certaines images prises en elles-mêmes et la valeur qu'elles prennent lorsqu'elles se trouvent intégrées dans un ensemble organisé.

Un grand nombre d'images ou de traces mnésiques emmagasinées, consciemment ou non, dans notre esprit possèdent en elles-mêmes la propriété d'évoquer autre chose qu'elles-mêmes (évocation elle aussi consciente ou inconsciente). Reprenons l'exemple de la vache. Nous l'avons rencontrée dans des contes où elle nourrit et reconforte un enfant orphelin. Tout le monde sait que les vaches sont des animaux paisibles, qui portent de lourdes mamelles et donnent du lait : l'image d'une vache évoque d'elle-même la bienfaisance nourricière d'une mère (de même, le rayonnement du soleil, dans les dessins d'enfants, évoque par analogie la bienfaisante protection des parents). Mais les choses ne sont pas toujours aussi simples. Voici une variante malgache de ce type de contes⁵. Nous y voyons une fille qui a pour mère adoptive une vache. Lorsque la fille

⁴. Bourdieu avait déjà souligné la difficulté d'échapper à l'alternative causalité/finalité dans *Le Sens pratique*, Minuit, 1980, pp. 68 et 85.

⁵. Paul Ottino, *L'étrangère intime*, éditions des Archives contemporaines, 1986, t. I, pp. 91 et suiv.

annonce à la vache son intention de se marier, celle-ci, d'un coup de langue, lui arrache la peau et les yeux, se comportant ainsi exactement comme la marâtre dans d'autres versions. Ici, l'équation symbolique vache=réconfort maternel se trouve donc mise à mal.

Que doit-on en conclure? Qu'il faut distinguer entre symbole élémentaire et symbole élaboré : la valeur évocatrice d'une image prise en elle-même est une chose ; la valeur prise par cette image une fois inscrite dans un ensemble structuré est une autre chose. La vache du conte malgache possède le même pouvoir évocateur que les vaches d'autres versions ; cependant, ce conte-ci fait l'économie du personnage de la mauvaise mère. En conséquence, la vache y joue les deux rôles à la fois, celui de la mère qui refuse de céder la place à sa fille et celui de la bonne mère qui transmet à sa fille le pouvoir de devenir femme. Il est clair que si on s'en tient à la valeur élémentaire du symbole sans s'interroger sur la fonction qu'il remplit dans la structure du conte, on ne comprend pas grand chose à celui-ci.

Prenons un autre exemple : la chaussure. Mais d'abord, un mot sur les symboles sexuels. Etant donné l'investissement massif des êtres humains dans la sexualité, il n'est pas étonnant que toutes sortes d'images, dès lors qu'elle présentent une vague analogie avec les organes sexuels, prennent une valeur symbolique. Pour comprendre, par exemple, comment l'image d'un serpent peut évoquer le sexe masculin, il est inutile de supposer qu'il s'agit d'un symbole appartenant à une langue originelle et universelle qui se serait mystérieusement transmise (comme le fait Freud qui, sur ce point, reste tributaire du romantisme allemand)⁶. Le pouvoir d'évocation d'une image n'a rien de primitif : le chemin de fer n'a été inventé qu'au XIXe siècle, et cela n'empêche pas l'image du train s'engouffrant dans un tunnel d'être aussi évocatrice qu'une image plus ancienne. Le rapport vécu à notre environnement perceptif, joint aux sentiments, aux émotions et aux associations d'idées que celui-ci fait naître en nous, explique suffisamment la valeur symbolique qui s'attache à certaines images⁷. Ainsi, n'importe qui peut être sensible à la valeur d'évocation sexuelle d'une chaussure de femme. Il n'est nul besoin pour cela d'avoir lu des ouvrages de psychanalyse ou

⁶. L'idée que le symbolisme témoigne d'une langue primitive universelle fut soutenue par G. H. von Schubert dans son livre *La Symbolique du rêve* (première édition allemande, 1814). La fidélité de Freud à cette idée est bien montrée dans l'étude détaillée de M. Scheidhauer, *Rêve, symbole et clinique des névroses chez Freud*, Anthropos, 1998.

⁷. C'est vers cette hypothèse que s'oriente Jones (contrairement à Freud), mais sans trop se soucier du fait que cette hypothèse est incompatible avec l'idée que les symboles relèvent d'un langage ("La théorie du symbolisme", *Traité théorique et pratique de psychanalyse*, Payot, 1925, p. 218.

de philologie, ou de porter en soi un inconscient collectif immémorial. Et il n'y a pas non plus de raison pour affirmer que le pouvoir évocateur de la chaussure ou du serpent relève d'un *langage* symbolique.

Une expression telle que "trouver chaussure à son pied" ne suffit pas non plus à prouver le caractère langagier du symbole de la chaussure. Comme beaucoup d'expressions imagées, elle met en mots une association d'images qui a pu se former d'elle-même (contrairement aux associations qui ne sont possibles que par un jeu de mots utilisant la ressemblance entre deux signifiants).

La chaussure perdue par Cendrillon suscite une évocation sexuelle (le prince qui la ramasse a, c'est le cas de le dire, trouvé chaussure à son pied). Mais ici aussi, la place qu'occupe cette chaussure dans la structure du conte lui confère une valeur différente et plus élaborée. Nous avons vu que la chaussure de Cendrillon, dès lors qu'on la replace dans la structure du conte, joue le même rôle que l'anneau laissé par Peau d'Ane dans le gâteau préparé pour le prince : c'est un élément tiers qui permet d'identifier une personne aux yeux d'une autre, l'épisode d'identification répondant en contrepoint à l'épisode précédent (l'héroïne éblouissante dans sa belle robe) dans lequel l'enjeu est de séduire et non pas d'identifier. Nous avons également vu que dans d'autres contes, les chaussures jouent un rôle différent : leur usure (dans le conte des *Souliers usés à la danse*) témoigne d'un désir irrépressible qu'il s'agit de ramener à la mesure ; leur pouvoir (dans le cas des bottes de sept lieues) apporte à l'enfant qui les chausse la liberté d'un adulte.

On pourrait prendre bien d'autres exemples, et pas seulement dans le domaine des contes. On en tirerait, me semble-t-il, la même conclusion paradoxale : les images qui ont un pouvoir évocateur par elles-mêmes - qui sont donc "traduisibles" comme les mots d'une langue - ne relèvent pas d'un langage. Alors que les images qui prennent leur sens les unes par rapport aux autres - qui sont donc structurées comme un langage - ne sont pas directement traduisibles : il faut accéder à la structure d'ensemble et en saisir la problématique si l'on veut pouvoir comprendre le rôle joué par tel ou tel élément de l'ensemble. Encore n'est-il pas exclu que cet élément joue un rôle quasi-musical, auquel cas il a un *sens* (puisque'il est dans une relation d'harmonie ou de contrepoint avec d'autres éléments), mais sans avoir de *signification* précise.

Claude Brémond a parlé à ce sujet de "meccano du conte", voulant dire par là qu'en passant d'un conte à l'autre, on retrouve les mêmes éléments combinés d'une autre manière, remaniement qui confère à chacun des éléments un rôle différent. Lévi-Strauss, quant à lui, a préféré comparer mythe et musique, s'efforçant ainsi d'écarter la vieille équation : symbole=mot d'une langue (cependant, continuant de s'appuyer sur le modèle linguistique, il n'a pas renoncé à l'idée -

pourtant fort problématique - que la structure d'un mythe pouvait s'interpréter comme un message⁸).

Lacan, lui aussi, a vigoureusement réagi contre la propension à traduire les symboles comme les mots d'une langue. S'il a employé le terme de *signifiant* pour désigner les traces mnésiques inconscientes et les éléments du rêve, ce n'est assurément pas pour plaider en faveur de la correspondance de chaque signifiant avec un signifié, mais au contraire pour attirer l'attention sur le réseau de relations qui connecte les signifiants les uns aux autres. De même, en affirmant que "l'inconscient est structuré *comme* un langage" (j'insiste sur le *comme*), il n'entendait pas faire de l'analyste un traducteur, mais plutôt souligner les propriétés d'auto-organisation des éléments inconscients. Essentielle à ses yeux était l'idée que le sujet conscient, dont l'expression et les manifestations répondent à des intentions, s'enracine dans une organisation signifiante qui constitue en quelque sorte une "pensée" sans sujet, laquelle structure sa place et son désir.

Pour présenter les choses autrement, on pourrait dire que le lien qu'établit le langage entre le sujet conscient et la réalité est triple :

1 - Le langage humain se rapporte à la réalité grâce à sa propriété de désigner les choses et les êtres et de formuler des propositions à leur sujet. Mais ce rapport de désignation est cognitif, extérieur en quelque sorte : il ne permet pas, à lui seul, de constituer le sujet qui parle en un être ayant sa place parmi les autres et habitant son corps et le monde.

2 - Aussi le langage permet-il aussi, en désignant les personnes par leurs noms propres, leur sexe et la place qu'elles occupent les unes par rapport aux autres de les inscrire dans un espace de coexistence (ou "ordre symbolique").

3 - Enfin, le lien vivant qui se tisse entre le sujet parlant et l'environnement matériel, entre lui et les autres, entre lui et son propre corps passe par un investissement des images perceptives (ou traces mnésiques), investissement grâce auquel ces images se trouvent liées à des états vécus, des affects, des désirs et se constituent en réseaux organisés. Dans cet investissement, le langage s'articule à ces images, il se greffe sur elles, il est travaillé par elles. Parallèlement à ce processus qui s'opère de manière singulière en chacun de nous, toute une série d'images empruntées à l'environnement s'organise dans des productions ou des pratiques culturelles (religieuses, rituelles, artistiques, narratives, etc.), constituant ainsi des ponts entre le vécu spécifique de chacun de nous et le monde que nous partageons avec les autres. Ces constellations

⁸.Il y a là une difficulté que Dan Sperber a bien cernée dans son livre *Le Savoir des anthropologues*, Hermann, 1982. Voir ch. III, "Claude Lévi-Strauss aujourd'hui", notamment pp. 113-114. La sémiologie, comme on sait, a également pris modèle sur la linguistique. Voyez par exemple la présentation que Barthes donnait de la sémiologie dans les dernières pages de *Mythologies* (Seuil, 1980). Une critique du modèle linguistique en sémiologie dans J.-M. Schaeffer, *L'image précaire*, Seuil, 1987, pp. 31-32 et 47.

d'images, aussi bien individuelles que culturelles, tendent à s'organiser *comme* un langage, constituant ainsi un terrain qui n'est pas à proprement parler de la pensée, mais dans lequel, toutefois, se préparent et s'enracinent nos pensées. C'est pourquoi nos paroles, même lorsque leur contenu explicite se réfère au monde extérieur sur un mode cognitif, expriment en même temps quelque chose de nous (une manière d'être, une posture relationnelle, un désir, une manifestation de vitalité).

Nous en arrivons ainsi au second point : le symbolisme implique-t-il une intention de signifier ou s'agit-il d'un phénomène d'auto-organisation (comparable, dans une certaine mesure, à ceux qu'étudient la biologie moléculaire, la neurobiologie ou la phonologie)?

Il est clair que certains matériaux symboliques sont élaborés de manière délibérée (au moins en partie) : motifs iconographiques utilisés dans le décor des églises, symboles maçonniques, poèmes, etc. D'autres au contraire, comme les rêves, se produisent "naturellement". Cependant, autant la distinction entre symbolisme intentionnel et symbolisme non-intentionnel est nécessaire, autant, en pratique, elle se trouve gommée. En effet, interpréter un matériel symbolique équivaut généralement à le déchiffrer comme un message, à le traiter comme s'il résultait d'une intention de signifier. Joseph, dans l'Ancien Testament, interprète les rêves du pharaon : "Dieu annonce que...", dit Joseph⁹. Le Dieu du monothéisme parle. Comprendre le monde, interpréter l'histoire, accéder à la vérité, c'est entendre les messages qu'il délivre sous une forme figurée¹⁰. De cette croyance, le romantisme offrira un avatar sécularisé avec le mythe d'une langue symbolique originelle et universelle, source d'une vérité perdue.

Les contes, nous l'avons vu, n'ont pas été élaborés par quelqu'un pour transmettre un message : ce sont des productions narratives qui répondent avant tout à une visée de plaisir. Aussi me suis-je efforcé de *ne pas* interpréter les contes en les déchiffrant comme un message.

Comment une activité mentale peut-elle être signifiante tout en n'étant pas intentionnelle? C'est là une question à laquelle, en écrivant ce livre, j'ai essayé de répondre en pratique (comme quelqu'un qui prouve le mouvement en marchant). Mais, je le reconnais, je ne sais pas y répondre en théorie. Le mieux que je puisse faire, me semble-t-il, c'est de questionner la manière dont Freud s'est débattu avec ce problème, lequel est sous-jacent aussi bien à sa pratique de l'interprétation des rêves qu'à la théorie qu'il en a proposée. Fonder la pratique sur les associations libres de l'analysant me semble être une manière de reconnaître le

⁹. Genèse, 41.

¹⁰. Là-dessus, on peut se reporter à la remarquable étude d'Eric Auerbach, *Figura*, Belin, 1993.

caractère non-intentionnel du sens des rêves ; et pourtant, dans la théorisation, Freud ne parvient pas tout à fait à se dégager de la tradition qui voit dans le symbolisme un message à décrypter. Je propose donc ici quelques réflexions sur la conception freudienne du symbolisme des rêves. Après quoi je reviendrai sur le désir d'interpréter.

Le symbolisme, Freud et les rêves

La psychanalyse "appliquée" aux mythes, aux contes et aux oeuvres littéraires a déçu les espoirs que Freud avait placée en elle : il est rare qu'elle nous apprenne autre chose que ce qu'on savait déjà.

La fécondité de la démarche clinique de Freud, je l'ai rappelé dans l'Introduction, est due pour une part déterminante à sa conviction que ses rêves savaient quelque chose de lui qu'il ne savait pas. Dès lors qu'au contraire on se place en position de savoir, utilisant la psychanalyse comme une clé qui ouvre toutes les serrures, la flamme s'éteint. La psychanalyse n'est pas un outil, c'est une manière de s'interroger sur soi. Si l'universitaire croit pouvoir en tirer parti directement pour ses recherches, il se leurre. De même que la cure exige du patient une longue approche de ses représentations inconscientes et la mise en travail de celles-ci, l'analyse des contes ou d'autres récits exige à la fois un travail méthodique, une implication personnelle et une longue durée - un investissement peut-être trop élevé pour les résultats que l'on peut en attendre.

C'est pourquoi l'exportation de la psychanalyse du champ de la clinique à celui d'une application aux textes littéraires n'a pu se faire qu'en laissant espérer un rapport beaucoup plus favorable entre investissement et rendement. Le véhicule chargé d'assurer le transport de la psychanalyse d'un champ à l'autre permettait de nourrir de telles espérances. Ce véhicule, en effet, n'était autre que la conception traditionnelle du symbolisme dont Freud ne s'est jamais entièrement détaché, même si, en fait, la méthode des associations libres rompait avec elle¹¹.

1. Le rêve comme message à déchiffrer

Les associations fournies par le rêveur, nous dit Freud, ne suffisent pas toujours à élucider son rêve, et il est certains éléments que l'analyste doit lui-même "traduire". Pour cela, Freud s'appuie d'une part sur son expérience antérieure en matière d'analyse des rêves, d'autre part sur le

¹¹. Voir John Forrester, *Le Langage aux origines de la psychanalyse*, Gallimard, 1984, M. Scheidhauer, *Rêve, symbole et clinique des névroses chez Freud*, Anthropos, 1998.

fait que ces symboles ne sont pas particuliers aux rêves mais se retrouvent dans "toutes les représentations collectives, populaires notamment: dans le folklore, les mythes, les légendes, les dictons, les proverbes, les jeux de mots courants"¹². Ces éléments sont disponibles dans l'inconscient ; Freud ne les dit cependant pas refoulés. Dans ce cas, ne relèvent-ils pas plutôt du préconscient ? Freud ne le précise pas, de sorte que le terme d'inconscient présente, dans ce contexte, un certain flou (dont Jung profitera pour gommer purement et simplement la distinction entre préconscient et inconscient ¹³). Le rêve, ajoute Freud, utilise les ressources de cette symbolique, de sorte que l'analyste peut y voir comme "des signes sténographiques pourvus une fois pour toutes d'une signification précise" (*L'Interprétation des rêves*, p. 301), ou des symboles polysémiques tels que, "comme dans l'écriture chinoise, c'est le contexte qui seul donne une compréhension exacte" (idem, p. 303), ou encore une sorte de "langue fondamentale" (*Introduction à la psychanalyse*, p. 151 et 153)¹⁴. Je ne reviens pas sur ce que j'ai dit plus haut : qu'il n'y a pas de raison de voir dans de telles images, évocatrices par elles-mêmes, les éléments d'une langue fondamentale.

Freud émet cependant d'importantes réserves quant aux facilités qu'offrirait cette symbolique du rêve : "Je voudrais en même temps mettre en garde contre la tendance à surestimer l'importance des symboles, à réduire le travail de traduction du rêve à une traduction de symboles, à abandonner l'utilisation des idées qui se présentent à l'esprit du rêveur pendant l'analyse. Les deux techniques d'interprétation doivent se compléter; mais d'un point de vue théorique aussi bien que pratique, la plus importante est celle que nous avons décrite en premier lieu, celle qui donne une importance décisive aux explications du rêveur ; la traduction en symbole n'intervient qu'à titre auxiliaire" (*L'interprétation des rêves*, p. 309 ; voir également p. 210, note 1). "Ne vous laissez pas séduire par cette facilité", écrira Freud dans *l'Introduction à la psychanalyse* (p. 136), "la technique qui repose sur la connaissance des symboles ne remplace pas celle qui repose sur l'association et ne peut se mesurer avec elle ¹⁵".

¹². *L'Interprétation des rêves*, PUF, 1973, p. 301. Voir également *l'Introduction à la psychanalyse* (publiée seize ans plus tard), Payot, 1965, p. 144.

¹³. La distinction est pourtant fermement articulée dans un autre passage de *l'Introduction à la psychanalyse* (ch. 19, pp. 276-277). Dans *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, le terme d'inconscient présente le même flou ; le fait que les mécanismes du mot d'esprit soient du même type que la condensation et le déplacement ne suffit pas à prouver que les contenus auxquels ils s'appliquent soient refoulés.

¹⁴. Éric Fromm reprendra la conception du symbolisme comme langue fondamentale universelle; Freud ne pouvait guère trouver de prolongement plus plat (E. Fromm, *Le Langage oublié*, Payot, 1980).

¹⁵. Voir également, dans *L'interprétation des rêves*, l'importante note de la p. 92.

Cependant, si Freud admet qu'il existe de "nombreux problèmes en grande partie encore non résolus, qui se rattachent au concept de symbole" (*L'Interprétation des rêves*, p. 301-302), il n'indique pas lesquels. En dépit de ces incertitudes, la conception du symbolisme (et par conséquent du rêve comme devant recevoir une traduction) ne fait pas question pour lui. En outre, lorsqu'il s'agit de relier sa découverte à d'autres faits étudiés par la philologie, le folklore ou l'histoire des religions, Freud ne s'intéresse aucunement à ce qui, dans ces autres disciplines, pourrait remplir un rôle comparable à celui que joue la méthode des associations dans la cure analytique. A ses yeux, le symbolisme constitue le dénominateur commun à ces sciences et au champ de la psychanalyse. "Toutes ces analogies évoquées à propos du symbolisme des rêves", écrit-il à la fin du chapitre X de *L'Introduction à la psychanalyse* (p. 153), "vous permettront de vous faire une idée de la psychanalyse qui apparaît ainsi comme une discipline d'un intérêt général, ce qui n'est le cas ni de la psychologie ni de la psychiatrie ¹⁶. Le travail psychanalytique nous met en rapport avec une foule d'autres sciences morales, telles que la mythologie, la linguistique, l'ethnologie, la psychologie des peuples, la science des religions, dont les recherches sont susceptibles de nous fournir les données les plus précieuses".

Freud ne s'en tient pas là et ajoute, non sans présomption : "Dans tous ses rapports avec les autres sciences, la psychanalyse donne plus qu'elle ne reçoit." Celle-ci, en effet, apporterait la signification véritable des symboles que rencontrent les autres disciplines. Or, non seulement il est permis de douter que cette prétention soit fondée, mais encore, pour ce qui est de la théorie du symbolisme, la psychanalyse l'a héritée du romantisme et de la philologie allemande (c'est au contraire en s'inspirant des avancées de la linguistique et de l'anthropologie que Lacan repensera l'acte interprétatif).

Freud s'efforce toujours, dans *L'Interprétation des rêves*, de montrer que les processus inconscients sont des processus psychiques. Pour cela, il croit devoir soutenir que le rêve, aussi différent soit-il d'une activité psychique consciente, n'en reste pas moins traduisible en des termes propres à celle-ci. Le rêve est donc décrit comme résultant d'une activité cryptographique destinée à la fois à en cacher et à en exprimer les "pensées" (un peu de la même manière que, pour les Pères de l'Église, le texte littéral des Écritures, étant dû à la Sagesse divine, conduisait à son sens véritable tout en le dissimulant). Les symboles sont l'une des

¹⁶. C'est là un point important pour Freud. Il le soulignera à nouveau en 1925 dans *Ma vie et la psychanalyse* : celle-ci n'a pas seulement pour domaine un secteur de la psychopathologie, mais aussi bien les manifestations normales de l'inconscient (pp. 59 et 87 de l'édition Gallimard, coll. Idées, 1974). Voir aussi, dans ce même ouvrage (p. 86) les quelques lignes consacrées à la symbolique, qui ne témoignent d'aucune évolution sensible par rapport à celles, bien antérieures, que j'ai citées.

espèces de figuration qui interviennent dans le rêve ; et la figuration en général, écrit Freud, bien qu'elle ne soit "certes pas faite pour être comprise, n'est pas plus difficile à saisir que les hiéroglyphes pour leurs lecteurs" (*L'Interprétation des rêves*, p. 293). On voit que la question du symbolisme ne se circonscrit pas aux passages où Freud l'évoque explicitement, mais qu'elle implique sa conception même de l'interprétation¹⁷.

Tout se passe comme si l'interprétation projetait dans le symbolisme l'image inversée de sa propre démarche : pour Freud, l'interprétation équivaut au travail du rêve, avec cette différence qu'elle chemine en sens inverse, du "rébus" ou des "hiéroglyphes" à la signification qui en est la source, c'est-à-dire un désir formulable comme une pensée consciente. Le travail du rêve est ainsi constamment décrit comme le serait le symbolisme intentionnel qui choisit ses moyens en vue d'une fin.

Ces deux traits (figuration décrite en termes finalistes et interprétation conçue comme la restitution d'une signification préexistante à sa figuration) sont caractéristiques de l'absence d'une nouvelle *théorie* du symbolisme chez Freud, même si, en s'appuyant sur eux, il a inventé une nouvelle *pratique* du symbolisme. Dans la pratique analytique, Freud regarde comme un point essentiel le fait que les associations libres - précisément parce qu'elles s'affranchissent des règles du vouloir dire - viennent témoigner d'un autre réseau de sens que les pensées conscientes. Il est clair pour lui que leur enchaînement ne procède pas d'une finalité mais d'un déterminisme causal agissant sur les représentations. Cependant, puisqu'en même temps il lui faut soutenir le caractère psychique et non pas physiologique de cette causalité, Freud est conduit à écarter l'étude de phénomènes qui lui paraissent - à tort nous allons le voir - ne relever que d'une explication physiologique. Reportons-nous aux passages de *L'Interprétation des rêves* (chap. I, sect. III, "Les stimuli et les sources du rêve", et chap. V, sect. III) dans lesquels Freud discute la théorie des sources somatiques du rêve. D'après cette théorie, en faveur à l'époque où Freud écrit, les rêves seraient dûs à des sensation d'origine interne ou externe, sensations qui, au lieu d'être identifiées comme telles par le dormeur, donneraient lieu à des images. Ainsi, d'après Scherner, l'imagination représenterait symboliquement la nature de l'organe d'où vient la stimulation ou la nature de celle-ci. Freud combat cette explication et soutient que le rêve, fait psychique et non pas somatique, est un accomplissement de désir. Il

¹⁷. Critiquer l'ensemble de la démarche psychanalytique en arguant seulement de la conception dépassée du symbolisme dont Freud témoigne dans les quelques pages qu'il a consacrées aux symboles types est donc à la fois facile, insuffisant et injuste. Même ces pages-là, je l'ai dit, sont au plan clinique, pertinentes. Et si l'ensemble de sa conception de l'interprétation, telle qu'il la formule, fait question, elle n'en a pas moins permis, elle et elle seule, d'inaugurer une pratique féconde de l'analyse des rêves. Je ne suis donc pas d'accord avec T. Todorov (*Théories du symbole*, pp. 319-321) ni avec D. Sperber (*Le Symbolisme en général*, Hermann, Paris, 1974, ch. II).

admet seulement que des sensations puissent fournir un matériau au rêve comme le font aussi les restes diurnes, et ne s'intéresse pas davantage à ces phénomènes de transposition spontanée d'une sensation en une image. On comprend que Freud se refuse à faire de ces phénomènes une explication générale des rêves. Pourtant, ceux-ci n'en méritent pas moins d'être examinés car le processus de transposition implique plus qu'une simple causalité physique : une véritable métaphore.

2. Symbolisme et causalité

Comme l'avaient fait longtemps avant lui Scherner ou Maury, Piaget, dans *La Formation du symbole chez l'enfant*¹⁸, analyse un certain nombre d'exemples dans lesquels les images du rêve résultent d'une transposition métaphorique des sensations que le dormeur éprouve sans avoir conscience d'elles (je les évoque ici à cause des faits observés, non pour me réclamer des théories de Piaget). Un enfant de cinq ans rêve qu'il verse un arrosoir d'eau dans le jardin et se réveille pour s'apercevoir qu'il a mouillé son lit (p. 188) ; un adulte, alors que dans un demi-sommeil il palpe de la langue un petit tampon d'ouate laissé par le dentiste entre deux molaires, voit un paquet de mousses humides serré entre deux rochers ; ou bien, alors qu'il s'endort la main posée contre la mâchoire, de telle sorte qu'il sent battre son artère carotide, il voit un cheval dont le galop marque le même rythme (p. 213), etc. Je pourrais faire état d'auto-observations analogues et le lecteur aussi sans doute.

A propos de l'enfant qui mouille son lit, Freud aurait rappelé que le rêve est le gardien du sommeil (voir *L'Interprétation des rêves*, p. 205-206). Au cours d'une discussion sur la métapsychologie du sommeil, Jean Laplanche émettait l'idée que le sommeil pourrait bien, aussi, être le gardien du rêve. Piaget remarque à juste titre que, si le dormeur prolonge ses sensations par des images empruntées au monde extérieur, c'est précisément parce qu'il dort, parce qu'il se trouve dans un état d'indifférenciation entre le Moi et le monde extérieur (p. 212). Le dormeur, ajoute Piaget, est alors dans une situation comparable à celle d'un bébé de trois ou quatre mois dont on retient la main hors du champ visuel : le nourrisson, parce que le schéma de ses frontières corporelles n'est pas encore constitué, cherche des yeux tout autour de lui - et non pas sur son propre corps - à quel spectacle peut bien correspondre la sensation qu'il éprouve (p. 215). Piaget rappelle également certaines des observations présentées au chapitre II de son livre : n'ayant encore aucune image visuelle de son visage mais seulement un ensemble d'impressions tactiles, gustatives ou kinesthésiques, le bébé doit

¹⁸. Delachaux et Niestlé, Neuchâtel-Paris, 1945, pp. 212 à 219 pour la question qui nous intéresse ici.

apprendre à traduire celles-ci en schémas visuels ; pour cela, il lui faut s'aider de la perception du visage d'autrui et de l'imitation de ses mouvements¹⁹ ; dans les premiers temps, le bébé n'effectue pas correctement cette reproduction : il répond, par exemple, à la vue d'un clignement d'yeux en fermant et en ouvrant la bouche (p. 214). Puisque le sommeil dissout passagèrement l'image de son corps, le rêveur se trouve exposé à des déplacements analogues. Ou bien, en effet, les sensations parviennent à susciter l'image de leur cause et de leur localisation réelles, et dans ce cas le dormeur se réveille ; ou bien il continue à dormir, mais à la condition que ses sensations se traduisent par une image délocalisée, déplacée ²⁰, donc empruntée au monde extérieur.

Se réveiller, ce n'est pas seulement prendre conscience, c'est aussi reprendre corps. N'avoir pas de corps (subjectivement) revient à n'établir aucune frontière entre celui-ci et le monde extérieur. Mais le rétablissement de ce partage ne suffirait pas à nous réveiller (peut-être même serait-il impossible à effectuer) si un autre ne venait s'y ajouter, partage entre le langage et ce dont on parle, entre les énoncés et leurs référents. Les observations de Silberer - Freud les cite et Piaget y renvoie également - montrent que les pensées, lors de l'endormissement, subissent le même sort que les sensations : elles cessent de renvoyer à un objet distinct d'elles-mêmes pour se muer en une scène imagée. Avant de s'endormir, Silberer décide, par exemple, de comparer les conceptions du temps de Kant et de Schopenhauer ; gagné par le sommeil, l'objet de ses réflexions lui échappe ; il se voit alors dans une administration publique (un peu comme s'il tentait de retrouver le "dossier Kant"), cherchant à entrer en contact avec un fonctionnaire qui ne se laisse pas déranger²¹. La production d'images, dans cet exemple comme dans les

¹⁹. Ce processus est nécessaire à la mise en place de corrélations intermodales (comme disent les spécialistes) qui contribuent elles-mêmes à la construction de l'espace du corps. Les observations et expériences faites dans ce domaine conduisent à s'interroger sur le rapport entre formation du schéma corporel et relation à l'autre (la mère, singulièrement). Les travaux récents s'accordent à corriger le constructivisme de Piaget en soulignant le rôle joué par des mécanismes innés dans la perception. Voir, dans F. Bresson et al., *De l'espace corporel à l'espace écologique* (P.U.F., 1974), les exposés de J. Paillard: "Le traitement des informations spatiales"; C. Trevarthen: "L'action dans l'espace et la perception de l'espace, mécanismes cérébraux de base"; et E. Vurpillot: "Les débuts de la construction de l'espace chez l'enfant" (notamment p. 122, et sa discussion par Y. Hatwell, p. 133-139).

²⁰. Précision au passage : la métonymie et surtout la métaphore servent le déplacement, Freud le dit expressément (*L'Interprétation des rêves*, pp. 263 à 266 et 292). Le lien que fait Lacan entre déplacement et métonymie, condensation et métaphore, est donc toute autre chose qu'une explicitation du texte de Freud. Voir également à ce sujet la remarque de Todorov, *Théories du symbole*, Seuil, 1977, p. 303.

²¹. Voir Piaget, ouvrage cité, pp. 205-206 et Freud, *L'Interprétation des rêves*, pp. 296-297 et 428-430. Ici aussi chacun peut, me semble-t-il, trouver dans son auto-observation des exemples analogues.

autres du même genre, est une activité psychique qui prend le relais de celle qui se fonde sur un clivage entre langage et réalité (entre la pensée et son objet) une fois ce clivage disparu²². En même temps, la frontière entre le corps et ce qui n'est pas lui s'efface : pour que Silberer puisse se voir dans les locaux d'une administration, il faut qu'il ait cessé de sentir son corps reposer dans son lit.

Pourquoi ai-je rappelé ces exemples dans lesquels une sensation ou une pensée joue un rôle essentiel dans la formation de l'image du rêve? Parce qu'ils nous montrent que *l'activité psychique élabore spontanément des métaphores sans qu'il soit nécessaire de supposer à l'origine de celle-ci une intention de signifier*. Pour interpréter ces images, il n'y a pas besoin de se demander ce qu'elles veulent dire, il suffit de déterminer les causes qui les ont suscitées. La causalité à laquelle nous avons affaire ici n'est pas une simple causalité physique puisqu'elle fait intervenir un processus de représentation, de "métaphorisation". Les exemples que j'ai évoqués ne permettent pas de comprendre comment s'effectue au juste ce processus de symbolisation spontané²³. Ils ont cependant le mérite d'attirer notre attention sur une forme de symbolisme non-intentionnel, bien distincte du symbolisme intentionnel.

Il est permis de penser qu'une constellation d'affects, de restes diurnes et de signifiants inconscients produit un rêve selon un processus comparable (bien que plus complexe) à celui par lequel une sensation se "métaphorise" spontanément en une image de rêve. Le fait que le rêve exprime un désir (ou plus précisément l'exprime et l'accomplisse à la fois) implique, comme Lacan l'a justement souligné, qu'il se constitue dans un univers mental déjà humanisé et marqué par le langage. A ce titre, il peut, certes, être *entendu* comme un message ; mais il n'est pas pour autant *produit* comme un message.

Il n'est sans doute pas inutile, à propos des processus de "métaphorisation" non-intentionnelle, de se souvenir des passages dans lesquels Nietzsche suggère que la pensée conceptuelle pousse sur le terreau d'une "pensée en images", d'un ensemble de métaphores qui se sont élaborées d'elles-mêmes - la transposition d'une excitation nerveuse en images formant une première strate de métaphores et la transposition

²². C'est avec raison que J.-F. Lyotard, après avoir noté qu'"il faut bien prendre en considération le fait que nous dormons en rêvant", souligne ceci : la figuration implique la suppression de la distance référentielle, la disparition du langage en tant qu'il se rapporte à autre chose que lui (*Discours, figure*, Klincksieck, Paris, 1971, pp. 275-276).

²³. Les problèmes que posent ces formes de causalité ont été abordés de manière intéressante et à partir d'une démarche très différente de la mienne par Gérard Simon. Voir ses articles: "L'interprétation des signes et la pensée causale" in *Les Signes et leur interprétation*, sous la direction de Noël Mouloud, Encyclopédie universitaire, Lille, 1972, pp. 51-74 ; et "L'interprétation chez Marx et Freud" dans *La Pensée*, n° 213-214, 1980, pp. 97-112.

d'images en mots une second strate²⁴. Rappelons également que les mots se forment en se différenciant les uns par rapport aux autres. La propension des éléments du langage à s'organiser en système de différences est un phénomène qui, avant de répondre à des intentions, s'opère d'abord de manière naturelle (à commencer par la gamme de sons élémentaires propres à chaque langue). Cette organisation ne résulte pas de pensées d'abord formulées en mots, elle s'effectue d'elle-même au sein des images du récit : il y a là une sorte de pensée sans sujet qui la pense ("La manière dont ces choses se sont agencées et faites reste inexplicable", écrit Jacob Grimm à propos des contes²⁵). En revanche, à partir de ces constellations d'images déjà structurées et reliées par le fil d'un récit, un sujet peut élaborer une pensée formulée en mots, pensée qui prolonge parfois celle du récit, mais qui peut aussi bien l'infléchir, la trahir ou lui être étrangère.

Disons, pour conclure sur ce point, que la "pensée en images" qui produit les rêves, les contes ou d'autres formes de symbolisme ne procède pas nécessairement d'une pensée en mots dont elle serait la traduction ou le cryptogramme. La pensée en mots, ou plus précisément la formulation interprétative s'appliquant à une "pensée" en images - n'est pas la restitution d'un hypothétique vouloir-dire qui s'exprimerait à travers des symboles. L'interprétation est une élaboration qui s'ajoute au matériel symbolique, qui se greffe sur lui. Elle constitue un acte par lequel un sujet *s'approprie* quelque chose qui, en un sens, faisait déjà partie de lui, quelque chose que, pourtant, il reniait ou en quoi il ne se reconnaissait pas.

L'interprétation n'est donc pas une activité de connaissance neutre : celui qui interprète un objet symbolique ne le ferait pas s'il n'était déjà *intéressé* à cet objet. Je n'aurais pas cherché à analyser les contes dont il est question dans ce livre si je ne m'étais senti à la fois concerné par eux et défié par leur opacité.

Le désir d'interpréter et l'attitude spontanée à l'égard du symbolisme

Nous avons vu que les matériaux symboliques, les produits de la pensée en images, tout en ressemblant à certains égards à des signes, donc à des messages susceptibles d'être traduits, ressemblent aussi à la musique, donc à des agencements de motifs qui se contentent d'exister sans rien vouloir dire. En somme, les matériaux symboliques existent,

²⁴. *Le livre du philosophe*, Aubier Flammarion, 1969, en particulier pp. 117, 133 et 179. Ce sont les neurosciences qui, aujourd'hui, explorent ces questions (voir par exemple G. M. Edelman, *Biologie et conscience*, Odile Jacob, 2000).

²⁵. Cité par N. Belmont, *Poétique du conte*, Gallimard, 1999, p. 33.

mais pas autant que la musique ; ils signifient, mais pas autant qu'un message. De sorte qu'ils sont en reste par rapport à ce qu'ils donnent à désirer. D'où le désir de les compléter, en leur donnant la signification qu'eux-mêmes ne donnent pas, et en les ancrant dans une réalité qui leur manque (la "vraie" réalité à laquelle leur signification les rattacherait). Ceci afin qu'ils soutiennent de manière plus satisfaisante celui qui, ainsi, investit en eux. C'est là, bien sûr, le lien qui unit le croyant à l'objet de sa foi ; et qui, souvent aussi, unit le curieux ou même le savant à l'objet qu'il interprète.

A ce désir d'accroître le soutien de soi attendu d'un conte (d'un passage de la Bible, d'un rituel, d'un objet exotique dont on aura fait l'acquisition, etc.) en y ajoutant une interprétation, se mêle volontiers un autre désir, qui lui aussi pousse à l'interprétation. Tout ce qui a un sens et qui, pourtant, ne veut rien dire met en échec notre maîtrise intellectuelle. L'existence humaine se déroule dans l'empire du sens, mais seule une partie de celui-ci est ressaisi dans des formules dont nous savons ce qu'elles veulent dire et que nous manions en connaissance de cause. Fondamentalement, nous nous repérons au sein de notre environnement matériel, relationnel et social par une intuition vécue du sens que celui-ci présente. Lorsque nous écoutons un conte, lisons un roman, regardons un film (ou assistons à un rituel), nous acceptons de confondre notre propre durée intérieure avec celle du récit, nous acceptons de nous sentir exister sans maîtriser par la pensée ce qui nous fait exister. Pas étonnant qu'ensuite (par exemple à la sortie du cinéma), nous prolongions le plaisir, mais sous une autre forme : en reprenant le dessus grâce à des commentaires témoignant d'une activité de maîtrise - critiques, jugements, appréciations, interprétations.

La rupture avec la pratique langagière spontanée ne consiste donc pas dans le fait d'interpréter l'objet, mais au contraire dans l'acte de suspendre toute interprétation afin, d'abord, de se tenir en face de cet objet.

Les trois sources qui alimentent le désir d'interpréter (donner aux matériaux symboliques la signification qu'eux-mêmes ne donnent pas, les ancrer dans une "vraie" réalité, les dominer par la pensée) incitent fortement l'interprétation à se présenter comme vérité. Mais il ne lui fournissent malheureusement pas les moyens de parvenir à celle-ci. Réciproquement, la mise en oeuvre de moyens permettant de se rapprocher quelque peu d'une vérité n'apporte pas toujours au désir d'interpréter les satisfactions que celui-ci attendait.

Ayant proposé ces remarques sur le désir d'interpréter, j'aimerais maintenant en apporter quelques illustrations.

Dès lors qu'un texte n'est plus seulement lu pour sa signification littérale et se trouve investi d'une portée symbolique, il fait naître chez le lecteur un désir. Etre animé de ce désir équivaut à attendre du texte qu'il permette de se relier à un objet désirable - autant que possible une

source de complétude. Selon les Pères de l'Église, le sens caché est par rapport au sens littéral comme le vin comparé à l'eau, l'or au bois ; l'allégorie est le lait qu'il faut traire de la lettre, soleil sous la nuée, miel dans la cire, fleurs enveloppées de feuilles, etc.²⁶. Dieu ou le Christ est, de toute manière, source et objet ultime du sens²⁷, et l'Écriture, dit Origène, est, comme le Christ, "un seul corps parfait de Logos"²⁸.

Ainsi, les commentaires sur l'Écriture postulent une continuité entre le Souverain Bien et le sens. Mais, pour mettre en évidence ce lien ontologique, il faut, encore et toujours, tisser du sens à travers un discours de commentaire dont le volume et l'autorité tiennent lieu, en définitive, de ce lien qui se dérobe indéfiniment. La prolifération interprétative trouve ainsi une justification. La décision des premiers Pères d'associer les textes de la tradition d'Israël aux textes proprement chrétiens peut nous sembler coûteuse, source de plus de difficultés que d'avantages. Elle a au contraire permis de mettre en place une véritable machine à produire du commentaire, machine qui a, du coup, justifié la place et le pouvoir à ceux qui en assuraient le fonctionnement. L'Université actuelle nous apporterait des exemples comparables.

L'exégète doit prêter à Dieu une stratégie rhétorique : le Christ n'a pas caché les vérités, écrit saint Augustin, "pour en refuser la communication, mais pour en exciter le désir par cette dissimulation même" ; "soustraites à nos regards, nous les désirons avec plus d'ardeur et, désirées, nous les découvrons avec plus de plaisir"²⁹. Mille deux cents ans plus tard, Arnauld et Nicole reprendront l'idée que la vérité, à être exprimée symboliquement ou par figure, se rend plus aimable³⁰.

La conception du symbolisme propre au romantisme allemand fait passer au second plan l'explicitation du sens et privilégie la valeur d'objet désirable. Le symbole ne se confond plus avec l'allégorie, il s'y oppose : l'allégorie se résout en mots, le symbole est. Il est présence du Tout, de l'Un, expression de l'infini. A ce titre, il se manifeste dans l'art, la poésie, la mythologie. La mythologie grecque n'est plus seulement une réserve de sujets pour les peintres ou les doctes, elle acquiert désormais une portée symbolique³¹. Autrement dit, les romantiques demandent au

²⁶ Voir. T. Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Seuil, 1978, pp. 123124.

²⁷. Voir T. Todorov, *Théories du symbole*, Seuil, 1977, p. 39 et A. Compagnon, *La Seconde Main*, Seuil, 1979, p. 184.

²⁸. Cité par A. Compagnon, p. 200.

²⁹. *Sermons*, 51, 4, 5 et *Contre le mensonge*, X, 24 ; cité par T. Todorov, *Théories du symbole*, pp. 75 et 76.

³⁰. Dans *La Logique et l'Art de penser*, I, 14, Flammarion, Paris, 1970.

³¹. Schelling, mais aussi Moritz et Creuzer consacrent des ouvrages au symbolisme de la mythologie. Voir T. Todorov, ouvrage cité, pp. 179 à 260. Voir également J. Pépin, *Mythe et allégorie*, Aubier, Paris,

"mythe" de se joindre à la poésie, à la philosophie, au mysticisme ou à la théosophie pour soutenir l'ambition d'un retour sublimé à l'Un.

Les romantiques n'ont pas inventé l'idée d'un symbolisme de la mythologie : les lettrés grecs, lorsqu'ils ont cherché ramener à la raison les récits qui circulaient autour d'eux, ou bien les ont expliqués par un fond de vérité historique qu'il s'agissait alors de dégager de sa gangue de fiction, ou bien les ont soumis à une interprétation allégorique, préparant ainsi la voie aux Pères de l'Église ³². Mais les romantiques allemands, eux, se refusent à opérer une traduction à partir d'un ensemble de vérités connues par avance : ils placent le désirable au-delà du dicible et des autorités sociales.

Le choix de l'allemand comme langue littéraire (contre le français, langage de cour) ³³ a contribué à valoriser les traditions populaires aux yeux des romantiques, qui placent les contes auprès de ce qu'ils appellent "mythologie". Pour Jacob Grimm, les contes relèvent de la poésie populaire et conservent les traces antiques et précieuses du mythe. D'ailleurs, "les hommes du passé, déclare-t-il en 1811, dans une lettre à Arnim, furent plus grands, plus purs, plus saints que nous ; le reflet de l'origine divine était encore en eux³⁴". Pour son frère Wilhelm, "ces éléments mythiques, qu'on retrouve dans tous les contes, ressemblent à des fragments d'une pierre précieuse brisée, que l'on aurait dispersée sur le sol, au milieu du gazon et des fleurs : les yeux les plus perçants peuvent seuls les découvrir. Leur signification est perdue depuis longtemps, mais on la sent encore, et c'est ce qui donne au conte sa valeur, tandis qu'il satisfait en même temps le plaisir naturel inspiré par ce qui est miraculeux³⁵". Ainsi, la plus grande densité ontologique du désirable est imaginée comme l'amont d'un courant entropique, comme l'unité perdue dont, au terme d'un processus de dégradation, ne nous sont livrés que les restes épars. Reposant sur des a priori, les remarques

1958. L'ouvrage porte sur l'interprétation chez les Grecs et dans les quatre premiers siècles du christianisme Mais l'auteur, situant son étude dans un cadre philosophique, se fait l'écho de la problématique romantique. Il oppose notamment Freud (comme donnant une traduction allégorique des symboles) à Jung (qui respecte l'intraduisible de ceux-ci), pp. 67 et suivantes.

³². P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Seuil, Paris, 1983 notamment pp. 12 à 65 ; et M. Detienne, *L'Invention de la mythologie*, Gallimard, Paris, 1981.

³³. Voir par exemple N. Elias, *La Civilisation des moeurs*, Calmann-Lévy, Paris, 1973, pp. 27 à 35. En France, on ne se mit sérieusement à collecter des contes populaires que plusieurs dizaines d'années après l'Allemagne, avec, par exemple, la réaction d'un Luzel contre Hersart de la Villemarqué. Voir Harry Senn, "Folklore Beginnings in France, The Academie Celtique : 1804-1813", in *Journal of the Folklore Institute*, vol. 18, n° 1, Indiana University, 1981.

³⁴. Cité dans *Romantiques allemands*, t. II, Gallimard, Paris, 1973, pp. 1652-1653.

³⁵. Cité par Cosquin, *Contes populaires de Lorraine*, Paris, 1886, t. I, p. IX. Voir également N. Belmont, *Poétique du conte*, pp. 33-35.

de Wilhelm Grimm ne nous apprennent rien sur les contes eux-mêmes, mais elles en disent long sur l'investissement de désir qui le liait à ceux-ci. La position des frères Grimm ne leur était pas particulière. En effet, bien que les études de mythologie et de folklore se soient efforcées de maîtriser l'effusion poétique au nom de l'éthique scientifique, il leur a été difficile de renoncer à la valorisation du "sens originel". D'où l'idée que les contes dérivent de "mythes", eux-mêmes reliés à une précieuse origine.

Dans certains cas, il est vrai, cette valorisation conduit à déprécier les récits mythologiques : puisque ceux-ci ne transmettent le sens premier qu'en le déformant et le dégradant, ils résultent, écrivait Max Müller il y a un peu plus d'un siècle, d'une véritable maladie du langage³⁶. Mais cela n'empêche pas le savant d'entrevoir à travers eux la beauté des spectacles offerts par la nature. C'est pourquoi, nous dit l'un de ses disciples, Paul Decharme, le mythologue ne doit pas s'armer seulement de science, mais aussi apporter à l'interprétation "un sentiment profond de la nature et une sorte de divination poétique³⁷".

En rattachant un matériel symbolique à la réalité qui en serait la source supposée, le désir d'interpréter ne fait donc souvent que prolonger et compléter celui qui s'investit dans le matériel symbolique lui-même. Dans leur structure, les matériaux symboliques offrent déjà une forme de complétude ou de totalisation, mais sous les espèces d'un *semblant*. Le désir d'interpréter cherche à y ajouter une signification permettant d'ancrer le symbolisme dans un objet *réel* de complétude.

Symbolisme et rapport à la complétude

La pente naturelle du symbolisme est de se proposer à *la place* de ce qui serait absolument désirable, car seules des figures de complétude (d'illimitation, d'excès) sont propres à faire valoir le caractère inconditionnel de toute conscience de soi. La conscience de soi, même si elle est fascinée par sa propre infinité, n'en a pas moins horreur du vide et cherche à se donner une substance, un moi. Notre moi trouve dans l'image unitaire du corps propre un appui essentiel, mais il se fonde également sur d'autres figures totalisantes (le corps et les manières d'être de personnes auxquelles il s'identifie, des emblèmes d'accomplissement proposés par la culture ambiante). Ces images empruntées au monde

³⁶. Fr. Max Müller, *La Science du langage*, trad. franç., Paris, 1876, p. 12. Voir aussi M. Detienne, *L'Invention de la mythologie*, Gallimard, 1981, notamment pp. 29 à 32. Les contes sont pour Max Müller les déchets d'une ancienne mythologie: image complémentaire de celle de Wilhelm Grimm.

³⁷. P. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, Garnier, Paris, s.d., p. XIX. Toute l'introduction, où la référence au romantisme allemand est explicite, mérite d'être lue.

extérieur constituent en quelque sorte des métaphores concrètes de soi. "Si l'on peut dire, écrit Jean Laplanche, que le moi est une métaphore réalisée de la totalité, telle que celle-ci est appréhendée à travers les objets rencontrés dans les premières années de l'existence, il faut concevoir que cette métaphore est véritablement impossible à dépasser, et qu'il n'existe pas un langage plus "scientifique" qui en rende mieux compte³⁸."

L'objet symbolique, encore une fois, ne se contente pas de renvoyer à ce qu'il symbolise comme le fait le signe. Il est investi par la conscience de soi comme support de sa propre réalisation, comme ce qui lui donne substance. Vico voyait dans l'agrandissement démesuré de l'image des objets l'un des traits poétiques essentiels des récits. "C'est ce que remarque Aristote, écrit-il : l'esprit humain, que sa nature porte à l'infini, se voit gêné, étouffé par la vigueur des sens ; un seul moyen lui est laissé de montrer ce qu'il doit à sa nature quasi divine : se servir de l'imagination pour agrandir les images particulières³⁹." Dans la terminologie lacanienne, ces figures totalisantes, même si elles comportent un symbolisme, relèvent de l'imaginaire et non pas du symbolique (*le* symbolique situe un sujet à une place par rapport à d'autres et, du coup, le renvoie à son incomplétude, contrairement aux figures de complétude dont se nourrit le moi).

Cette propension à l'exagération se manifeste, par exemple, dans les symboles sexuels, car ceux-ci ne sont pas seulement des métaphores mais aussi des hyperboles. L'arme à feu maniée par un héros viril n'est pas une simple métaphore de son pénis, car à l'organe qu'elle évoque, elle ajoute une violence, un pouvoir de frapper à distance et de pénétrer que le pénis n'a pas⁴⁰, mais que l'image doit avoir pour permettre, grâce à son caractère hyperbolique et superlatif, un investissement jouissif de soi.

L'investissement dans la sexualité donne également lieu à maintes plaisanteries et locutions courantes. Mais ici, le supplément n'est pas apporté par l'hyperbole. En effet, les plaisanteries substituent généralement une figure d'apparence banale à un contenu sexuel ou mettent en avant le plus anodin des deux sens d'une expression ; c'est alors le surgissement du contenu sexuel qui, dans un second temps, apporte le supplément d'intensité (au lieu que ce soit, comme dans

³⁸. J. Laplanche, *Vie et mort en psychanalyse*, coll. Champs, Flammarion, 1977, pp. 209-210. Voir également J. Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, 1974, pp. 227 à 229.

³⁹. Vico, *Scienza nova*, 3, 11 ; cité par Derrida, *De la grammatologie*, p. 393.

⁴⁰. Point déjà souligné par Dan Sperber dans *Le symbolisme en général*, Hermann, 1974, pp. 57-58.

l'exemple précédent, la figuration elle-même qui se charge d'ajouter au contenu sexuel).

On peut élargir ces remarques aux figures du discours en général, tropes ou métaphores. La description de celles-ci, comme celle du symbolisme, a en effet toujours pâti de son indexation sur le signe. L'analyse pragmatique de la métaphore proposée par John Searle⁴¹ dans une perspective qui prolonge celle de Grice en offre un exemple. Searle se demande par quels processus nous identifions une partie d'un énoncé comme étant une métaphore et calculons ce qu'a voulu dire par là le locuteur. Question judicieuse, mais qui laisse de côté une part essentielle de l'effet de sens produit par les manières de parler imaginées. En usant de métaphores ou d'autres "façons de parler", nous montrons que nous ne nous soumettons pas entièrement à la fonction informationnelle du langage. Certes, nous ne nous affranchissons pas de celle-ci (contrairement à ce que nous faisons lorsque nous racontons une fiction présentée comme telle, lorsque nous jouons ou plaisantons). Mais nous employons un mot ou un groupe de mots qui, tout en permettant à notre interlocuteur de reconstruire la visée informationnelle de notre propos, vaut aussi par le fait qu'en plus de celle-ci, il exhibe une valeur non-informationnelle. La question n'est donc pas seulement de savoir comment l'interlocuteur calcule le sens figuré, mais aussi de comprendre comment la figure en tant que telle agit sur lui. Searle note justement que les mots d'une figure (par exemple : "X est un ours mal léché", "ce gosse est un démon") ne perdent pas leur sens littéral. Celui-ci demeure et *s'ajoute* au sens inféré par l'interlocuteur. Dans ce supplément, le langage affirme sa présence et montre qu'il refuse de s'assujettir aux réalités dont il parle. L'effacement de soi derrière ce dont nous parlons se trouve ainsi momentanément suspendu. L'acte d'employer métaphores ou autres "façons de parler", en levant le rapport de subordination des signes à la réalité (le sérieux de leur usage), montre que celui qui parle existe. Il montre que la relation qu'il a avec son interlocuteur n'est pas strictement fonctionnelle et que la réalité dont ils parlent n'est donc pas la seule qui compte, mais que leur existence propre compte elle aussi et que, si discrètes que soient les figures par lesquelles celle-ci se manifeste, ces figures n'en témoignent pas moins de sa dimension inconditionnelle.

Les contes, nous l'avons vu, répondent à cette dimension inconditionnelle et se placent au service d'une expansion de soi (même s'ils rappellent que celle-ci ne saurait passer outre à l'ordre qui fonde la coexistence sans détruire l'existence même de soi). Dans les récits de fiction, l'emploi de figures n'est pas soumis aux mêmes restrictions que dans un texte d'information qui doit répondre à des critères de vérité. Un personnage, par exemple, n'est pas nécessairement formé de traits

⁴¹. Dans *Sens et expression*, trad. fr., Minuit, Paris, 1982, chap. IV.

réalistes, il peut être constitué de plusieurs images qui "vont bien" ensemble : à l'avidité pour la chair humaine, ajoutez une taille de géant, des yeux injectés de sang, un esprit lent, une maison située dans un lieu écarté et sauvage, et vous avez un ogre. De même, dans *Sarrasine* (la nouvelle de Balzac), la description d'un énigmatique vieillard comme fantôme ou momie lui va bien, elle ajoute à son image une harmonique, puisque, dans la suite de l'histoire, le personnage se révèle un castrat : il dépasse les limites de la vie comme il déborde celles qui séparent les sexes.

La totalisation à laquelle tend le récit en combinant les représentations les unes avec les autres a beau n'être qu'un semblant, celui-ci n'en soutient pas moins le sentiment d'exister du lecteur. Si le matériel symbolique, tout en offrant la totalisation qui est le propre de la fiction, parvient, en outre, à se faire valoir comme véridique, il est évident qu'il suscite un investissement encore plus fort. Dans ce cas en effet, le lecteur se sent échapper à l'incomplétude qu'il lui faut bien assumer lorsqu'il a conscience que sa jouissance est causée par un jeu, par une fiction. Un espace de réalisation de soi plus vaste s'ouvre à lui, dont il escompte qu'il le soutiendra pour de bon, c'est-à-dire même après qu'il a refermé le livre et est retourné à sa vie de tous les jours. Il passe alors du registre de la fiction à celui de la croyance. Ou à un registre intermédiaire, celui des fictions auxquelles il a envie de croire, ou celui des croyances auxquelles il adhère mais qui ne l'empêchent pas, lorsqu'il ne pense pas à elles, de se comporter comme s'il n'y croyait pas.

INDEX DES CONTES CITÉS

Les numéros des types de contes dans la classification internationale se répartissent selon les rubriques suivantes :

Contes d'animaux, 1 à 299.

Contes merveilleux, 300 à 749.

Contes religieux, 750 à 849

Contes romancés, 850 à 999.

Contes de l'ogre stupide, 1000 à 1199.

Plaisanteries et anecdotes, 1200 à 1999.

Formulettes, 2000 à 2399.

A

Adam et Eve, p.

Aigle et le Roitelet (L'),

Aimé comme le sel (T. 923),

B

Barbe-Bleue (T. 311, T. 312 A),

Belle et la Bête (La), Blanche-Neige (T. 709, Grimm n° 53),

Bossu (Le) (T. 851),

Bouc blanc (Le),

Briquet (Le) (Andersen, T. 562),

C

Cendrillon (T. 510 A, Grimm n° 21),

Chaperon rouge : voir Petit Chaperon rouge.

Chasseur adroit (Le) (T. 304, Grimm n° 111),

Cochon enchanté (Le) (T. 425),

Compagnon de voyage (Andersen, T. 853),

Comment l'héroïne se sauve après avoir découvert un voleur sous son lit (T 956 D,
Concours de griffures avec les ongles (Le) (T. 1095),
Conte du genévrier, voir Génévrier.
Crapaud (Le) (T. 425),
Cyclope (Le) (T. 1137),
Cygnes sauvages (Les) (Andersen, T. 451),

D

Danseurs de nuit et la femme métamorphosée en cane (Les) (T. 403 B),
Demi-coq,
Demoiselle Méline la princesse (Grimm n° 198, T. 870),
De plus en plus fort (T. 2031), 123.
Détourné de l'inceste par des animaux parlants (T. 674),
Deux Bossus (Les) (T. 503),
Diable et les deux petites filles (Le) (T 312 B),
Diable et sa grand-mère (Le) (Grimm n° 125),
Diable et ses trois cheveux d'or, (Grimm, n°) .
Dormeur éveillé (Le),
Douze Frères (Les) (Grimm n°9, T. 451),
Drac (Le) (T.403 A),

E

Eau de la vie (L') (Grimm n° 97, T. 551),
Enfant de Marie ou Enfant de Notre-Dame (L') : voir Mensongère.
Enfants et l'Ogre (Les), Les Enfants abandonnés dans la forêt : voir Petit Poucet.
Énigme (L') (Grimm n° 22, T. 851),
Épouse substituée (L') : voir Fiancée substituée.
Esprit de la lumière bleue (T. 562, Grimm n° 116),

F

Fauvette qui saute et qui danse (La) (Grimm n° 88, T. 425),
Fées (Les) (T. 480),
Femme-cyclope (La),
Femme enlevée (La) (Barbe-Bleue hongrois),
Fiancé-brigand (Le) (T. 955, Grimm n° 40),
Fiancée et les quarante voleurs (La) (T. 956 B),

Fiancée ou l'Épouse substituée (La) (T. 403, Grimm n° 13 et 135),
Fidèle Jean (Le), (T. 516, Grimm n° 6),
Fileuses près de la fontaine (Les), voir Les Fées.
Fille qui cherche ses frères (La) (T. 451, Grimm n° 9 et 49),
Fille aux mains coupées (La) (T. 706), Grimm n° 31),
Fille du diable, voir Fuite magique.
Fille du roi d'Espagne (La) (T. 510 B),
Fille qui aide le héros dans sa fuite : voir Fuite magique ou la fille du diable.
Fils du marchand de Milan (Le) (T. 851),
Fils en quête d'un remède merveilleux pour leur père (Les) (T. 551, Grimm n° 97),
Fortunatus,
Fourneau (Le) (Grimm n° 127, T. 425),
Frérot et sœur (Grimm n° 11, T. 450), .
Fuite magique ou le Petit Jardinier aux cheveux d'or (La) (T. 314, Grimm, n° 136),
Fuite magique ou la Fille du Diable (La) (T. 313, Grimm n° 56 et 113),

G

Gardeuse d'oies à la fontaine (La) (Grimm n° 89, T.403A),
Geneviève de Brabant,
Génévrier (Le) (T. 720, Grimm n° 47),
Grégoire sur le rocher (T.933),
Grisélidis,

H

Hamlet,
Hänsel et Gretel (Grimm n° 15, T. 327A),
Héros prend la princesse à ses propres mots (Le) (T. 853),
Histoire de Tobie,
Histoire d'une devinette (T. 851),
Homme à la peau d'ours (L') (Grimm n° 101),
Homme à la recherche de son épouse disparue (L') (T. 400, Grimm n° 92),
Homme chauffeur de la marmite du Diable (L') (T. 475, Grimm n° 100),
Homme de fer (L') (Grimm n° 136, T. 314 + T. 502),
Homme de la potence (L') : voir Rends-moi ma jambe.

I

Isabelle d'Égypte,

Intelligente Fille du paysan (L') (T. 875, Grimm n° 94),

J

Jean de Calais, voir Mort reconnaissant.

Jean de l'Ours, voir Princesses délivrées du monde souterrain.

Jean l'Avisé (T. 725),

Jean le Fidèle : voir Fidèle Jean.

Jeune Fille et le pot de basilic (La) (T. 879),

L

Laboureur, le Prêtre et le Clerc (Le) (T. 566),

Langage des animaux (Le) (T. 670),

Lièvre argenté (Le) (~ T. 400),

Légende de Judas (La),

Légende d'Étana (La),

Loup et les sept chevreux (Le),

Loup et les trois animaux dans leur petite maison (Le) (T. 124), voir Trois Petits cochons.

Loup-lévrier (Le) (T. 425),

Loup y es-tu ?

Lumière bleue (La) : voir Esprit de la lumière bleue.

M

Maison des voleurs (La) (T. 950 A),

Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé (T. 720, Grimm n° 47),

Mélausine,

Mensongère (La) (T. 710, Grimm n° 3),

Merle blanc (Le) : voir Quête de l'oiseau d'or.

Mille et Une Nuits, Prologue-cadre,

Moitié d'homme, voir Demi-coq.

Mort parrain (La) (T. 332, Grimm n° 44),

Mort reconnaissant (Le) (T. 506 A),

Mqidech,

N

Nez-d'Argent (Barbe-Bleue piémontais),
Noire et la Blanche Épousée (La) (Grimm n° 135, T. 403 A),

O

Œdipe (T. 931),
Œdipe-roi,
Ogre aveuglé (L') : voir Cyclope.
Ogre (loup, diable, ours) castré (L') (T. 1133),
Ogre maître d'école (L') (T. 894),
Oiseau bleu (L') (T. 432),
Oiseau de feu (L') (T. 550),
Oiseau de vérité (L'),
Oiseau d'ourdi ou l'Oiseau à l'étrange plumage (L') (Grimm n° 46, T. 311),
Oiseau griffon (L') (Grimm n° 165, T. 570 + T. 461),
Origine des contes (L'),
Origine de la mort (L'),
Ouistiti (L') (Grimm n° 191),

P

Palais du sieur mort (Le) (T. 894),
Pauvre et le Riche (Le) (Grimm n° 87, T. 750 A),
Peau-d'Ane (T. 510 B, Grimm n° 65),
Pêcheur et sa femme (Le) (Grimm n° 19),
Pedi-Untu (Oint-aux-pieds), (T. 851),
Péronic (T. 314),
Perroquet (Le),
Petit Berger (Le) (Grimm n° 152, T. 922),
Petit Chaperon rouge (Le) (T.333, Grimm n°26),
Petite fille qui cherche ses frères (La) : voir Fille à la recherche de ses frères.
Petit frère et petite sœur,
Petit jardinier aux cheveux d'or ou le Teigneux (Le) : voir Fuite magique.
Petit-Jean et la Princesse devineresse (La) (T. 851),
Petit Poucet (Le) (T. 327 B),
Poisson d'or (Le),
Polyphème (T. 1137),
Présents du menu peuple (Les) (Grimm n° 182, T. 503),
Prince et princesse, enfants de roi (Grimm n° 113, T. 313),
Princesse dans le suaire (La) (T. 307),
Princesse de Hongrie (La) (T. 550),
Princesses délivrées du monde souterrain (Les) (T. 301, Grimm n° 91 et 166),
Princesse devineresse et le bossu (La) (T. 851),

Princesse Marcassa (La) (T. 550),
Princesse qui ne peut résoudre l'énigme (La) (T. 851),
Princesse sauvée de l'esclavage (La) : voir Mort reconnaissant.
Prophétie (La), (T. 930),
Psyché (T. 425),

Q

Quête de l'oiseau d'or (La) (T. 550, Grimm n° 57),

R

Randonnée : voir De plus en plus fort.
Recherche de l'époux disparu (A la) (T. 425, Grimm n° 88 et 127),
Reine châtiée (La),
Renard et les Oies (Le), (Grimm n° 86),
Rends-moi ma jambe (T. 366, Grimm n° 211),
Rêve (Le) (T. 725),
Rêve de marquer l'emplacement d'un trésor (Le),
Rhampsinite (T. 950),
Roi-cochon (Le) (T. 425),
Roi des corbeaux (Le) (T. 425),
Roi des devinettes (Le) (T. 851),
Roi enchaîné (Le),

S

Sabre rouillé (Le) (T. 314),
Sac de vérités : voir Troupeau de lapins.
Saint Julien l'hospitalier,
Schéhérazade: voir Mille et Une Nuits.
Sept Corbeaux (Les) (T. 451, Grimm n° 25),
Sept d'un coup ou le hardi petit tailleur (Grimm n° 20),
Seto et la plus belle fille du monde (Zaïre),
Sindbad le marin, . Voir aussi Cyclope.
Six frères cygnes (Grimm n° 49, T. 451),
Souhaits ridicules (Les) (T. 750 A),
Souliers d'acier (Les) (T. 425),
Souliers usés à la danse (Les) (T. 306, Grimm n° 133),
Subtile Fille de paysan (La) : voir Intelligente Fille du paysan.

T

Teigneux (Le) : voir Fuite magique ou le Petit Jardinier aux cheveux d'or.
Tom-Pouce (T. 700),
Tous collés ensemble (T. 571, Grimm n° 64),
Toutes-fourrures (Grimm n° 65, T. 510 B),
Trois Compères ouvriers (Les) (Grimm n° 120),
Trois Enfants d'or, voir Oiseau de vérité.
Trois Fées et les Jours de la semaine (Les) (T. 750 A + T. 503),
Trois Langages (Les) (T. 671, Grimm n° 33),
Trois Objets magiques et les Fruits merveilleux (Les) (T. 566, Grimm n° 122),
Trois Petits cochons (Les) (T. 124),
Trois Petits hommes dans la forêt (Les) (Grimm n° 13, T. 403 B),
Trois Poils de la barbe du Diable (T. 461, Grimm n° 29),
Trois Princesses enlevées et délivrées du monde souterrain (Les), voir Princesses délivrées.
Troupeau de lapins (Le) (T. 570, Grimm n° 165),

U

Ulysse, voir Cyclope.
Unœil, Deuxyeux, Troisyieux (T. 511, Grimm n° 130),

V

Vache et les orphelins (La),
Vache-sans-cornes (La) (Madagascar),

TABLE

Introduction. Une philosophie en germe, 3

1. Dire des contes, 17

Occasions de conter et manières de dire, 18

Passer le temps avec plaisir, 24

Où l'acte de conter se reflète dans le contenu du récit, 29

Contraste entre la parole du conteur et celle des personnages du conte, 35

Conte et espace de jeu, 40

2. Entre rêve et réalité, 45

Le complément et l'en-trop, 47

Les contes ne sont pas des rêves, 55

3. Les mangeurs d'âmes, 59

Le Petit Chaperon rouge, 60

1. *Le Chaperon rouge* vu par les adultes, 63

2. Les enfants et la présence du mangeur d'âme, 65

3. Une première communion pas très catholique, 67

4. Le loup et l'effraction, 69

5. Étrange proximité du normal et du pathologique, 71

6. Comment le contage du *Chaperon rouge* transforme un objet de terreur en une source de joie, 75

Entre vide et plein : le Poucet, 78

Sous l'oeil du Cyclope, 88

L'aller sans retour, la justice et la Mort, 95

4. La chambre interdite, 103

La part maudite, 104

"Il faut mourir, madame!", 106

1. La transmission d'un désir coupable, 108

2. Jouissance, défaillance, chaos, 111

3. Indice et signe, 114

4. Faire durer, 118

Où la structure ne se laisse pas dominer, 121

5. Une souffrance muette, 123

Celle qui n'avoue pas, 124

Ne pas vouloir ou ne pas pouvoir parler, 129

Le silence, acte de parole ou déshumanisation ?, 135

Le silence qui protège un rêve, 138

Ce qui le ou la fait marcher, 142

6. C'est bien lui, c'est bien elle, 149

La pantoufle de Cendrillon, 150

A la recherche de l'époux disparu, 157

Chaussures et médiation, 162

La communication indirecte (parole qui sépare, parole qui réunit), 166

1. L'intermédiaire et l'intercepteur, 170

2. La communication indirecte comme preuve de véracité, 173

3. Acheter ce qui ne se vend pas, 175

Face à un personnage abusif, 176

7. Perdre pour gagner, 181

L'énigme, ou la princesse devineresse, 182

Triompher et faire perdre la face, 183

Le lit et la vérité, 186

Une énigme forte comme la mort, 195

1. Une énigme qui fait corps avec celui qui l'élabore, 196

2. Enigme et inceste, 203

Sacrifier un morceau de son corps, 206

1. Sortir du trou : le cadavre et l'oiseau, 208

2. Deux logiques : contrainte de la dette et maximisation des gains, 216

Conclusion, 219

Postface. Sur le symbolisme, 225

Le symbolisme est-il un langage?, 229

Le symbolisme, Freud et les rêves, 234

1. Le rêve comme message à déchiffrer, 234

2. Symbolisme et causalité, 238

Le désir d'interpréter et l'attitude spontanée à l'égard du symbolisme, 241

Symbolisme et rapport à la complétude, 245

Index des contes cités, 249