

LE CONTE ET LA STRUCTURE SYNTAXIQUE

par

Paul VERDIER

On peut définir le conte, d'après le corpus que nous avons relevé en Afrique, comme étant composé d'une série de déséquilibres qui se combrent peu à peu, au fur et à mesure que l'action avance. Il part donc d'un état initial de repos, pour aboutir à un état final, de repos également, à travers une suite d'états. En cela, on peut considérer le conte comme une phrase, à laquelle s'applique la définition de Chomsky, dans « *les structures syntaxiques* » (1) : «... En produisant une phrase, le locuteur part de l'état initial, produit le premier mot de la phrase, passant ainsi dans un deuxième état qui limite le choix du second mot etc. Chacun des états par lesquels il passe représente les restrictions grammaticales qui limitent le choix du mot suivant à ce point de l'énoncé ».

C'est assez dire que l'on considère comme évident que le conteur peut être assimilé aux machines produisant des langues selon ce qu'en mathématiques on appelle « le processus de Markov à nombre fini d'états ».

Ce n'est certainement pas ici le lieu de refaire ce que nous avons déjà établi par ailleurs (2) ; il pourrait cependant être bon de reposer un certain nombre de notions qui apparaissent comme fondamentales à ce sujet, avant de tenter de mettre en avant une nouvelle possibilité d'approche littéraire du conte, ainsi que les grandes directions d'une grammaire générative de ce genre.



(1) *Structures syntaxiques*, traduction française, Paris, Seuil 1969, p. 23.

(2) in : « *Structure et imaginaire dans le conte togolais* », thèse de doctorat, ronéoté, 1971.

Les données d'expérience à propos de ce phénomène de littérature orale sont les suivantes :

1. — Un conte n'est pratiquement jamais seuí, bien qu'il ait son sens par lui-même et qu'il soit un monde clos. Le conte prend réellement vie, nous l'avons ailleurs souligné, dans un temps choisi : chaque ethnie connaît une époque privilégiée au cours de laquelle l'ensemble de la communauté de base pourra vivre le monde du conte ; c'est essentiellement un temps sacré, — voire magique —, cycíique dans tous les cas, comme le soir de la pleine-lune ou le temps où la saison sèche est finissante et où on attend la saison des pluies : au renouvellement du mois lunaire, donc, ou de l'année naturelle.

2. — Parce qu'il est fait pour être dit et pour être entendu, le conte est un genre lié au phénomène de la communication ; d'autant mieux que si le locuteur est un, le récepteur, lui, est multiple, puisque toute la communauté villageoise est rassemblée, que toutes les classes d'âge y sont représentées, de la plus ancienne à la plus nouvelle. Cet état de fait imposera une conséquence capitale pour notre propos, à savoir que se posera pour tous la question des niveaux de langue à utiliser dans un tel genre littéraire...

3. — Dans une soirée, les contes s'enchaînent íes uns aux autres par l'intermédiaire de l'association d'idées : lorsqu'un conteur lance une histoire, celle-ci détermine chez les auditeurs, donc chez les conteurs virtuels qui vont suivre, des réactions de souvenir ; ainsi, le conte qui suivra le premier énoncé, reprendra certaines données de celui-ci, voire un cadre d'histoire semblable. Nous avons mentionné cet aspect de l'art du conte quand nous avons parlé du rôle prépondérant des prêtres dans de telles soirées (Cf. « *Structure et imaginaire...* », III^e partie, p. 769 et ss.) ; et la conclusion de ceci était évidente : le conte n'est pas une entité solitaire ; tout comme la phrase, il ne prend réellement vie que dans un contexte fait des autres contes d'une soirée que nous avons considérée comme un phénomène d'ampleur religieuse assez semblable à ce que les chrétiens vivent dans l'Office divin.

Ce sont ces présupposés, imposés dans l'expérience, qui nous ont mené à envisager que le conte, tout comme la phrase, devait être étudié de façon plus dynamique que statique et que sa structure interne profonde était plus importante que sa structure superficielle... C'est à cet endroit que s'est posé pour nous le problème du classement du matériau qui avait été réuni et l'on a pu remarquer qu'il existait en fait plusieurs possibilités pour établir un ordre qui rende compte de la multiplicité des choix littéraires qui s'offrent au conteur au moment de sa « création ». On a pu envisager ainsi un premier classement qui ne tient aucun compte d'aucune structure et qui est fondé sur la distinction la plus extérieure au genre : on trouve des finals de contes traitant de la morale, de l'étiologie des hommes ou de la nature, du mythe en général, et, par une série de sous-

ensembles dans chaque groupe, on obtenait un classement commode dans les premiers temps du travail, quand il s'agit de déchiffrer le corpus et d'en trouver les lignes de forces. Mais la principale objection que l'on puisse faire à cette tentative de mise en ordre vise la méthode elle-même : le point de vue adopté est extérieur au matériau, hors de sa logique propre et ne permet pas de rendre compte de tous les aspects littéraires, linguistiques ou socio-linguistiques du phénomène. Encore que, — et ceci est une parenthèse d'importance —, l'aspect proprement linguistique soit difficilement abordable à partir du moment où les œuvres considérées ne peuvent être vues en détail qu'au travers d'une traduction, fût-elle juxtalinéaire, à cause de la trop grande « variance » des substrats de langues. A moins de se cantonner à l'étude d'une ethnie, en pays de multilinguisme il est difficile de concevoir une approche tant soit peu comparatiste en dehors d'un substrat linguistique uniforme et, pour ainsi dire, « véhiculaire ».

Le second classement qui a été envisagé, puisqu'on refusait par définition même les distinctions traditionnelles en Afrique (3) de fables, fabliaux, récits, etc., devait alors tenir compte de la structure interne du conte. D'autant plus facilement que la familiarité avec les textes même imposait une certaine impression de « déjà vu »... La seule solution qui nous semblât alors possible fut de relever dans le corpus ce qui peut passer pour l'élément fondamental sur lequel le conte se construit ; on a ainsi été amené à définir le « thème » comme la plus petite unité possible de récit ayant un sens complet par elle-même, et il était alors loisible d'en dresser un catalogue aussi exhaustif que possible, couvrant la totalité des besoins du corpus. Mais il nous a toujours semblé évident que le thème ainsi défini, dans son arbitraire, n'était pas autre chose que le mot, voire le syntagme, dans la phrase et que l'ultime unité de ce langage. — les mots réellement prononcés ou les membres de phrases des conteurs —, n'étaient pas autre chose que les « phonèmes » de cette sorte de « métalangage »... Il devenait donc possible, en ne considérant le sens du poème que comme référence, d'étudier la structure générale du phénomène littéraire et même d'en établir une grammaire générative qui rende compte de toutes les possibilités du système.

Avant d'en venir à ce point, il peut cependant être intéressant de préciser une notion qui nous est apparue comme fondamentale et qui ne peut s'expliquer que par la différence de niveau qui existe entre le sens des paroles prononcées et celui des signes linguistiques utilisés pour mettre en forme le conte : par-delà le sens communément perçu, et notamment par les auditeurs et spectateurs, il existe dans plus de la moitié des contes relevés un sens ésotérique caché, reconnu seulement par la caste des initiés à la religion et qui permet à l'ensemble d'une soirée de contes de

(3) Voir à ce propos, et entre autres, la préface de L.S. Senghor aux *Nouveaux contes d'Amadou Koumba*, de Birago Diop, Paris, *Présence africaine* 1968.

prendre précisément l'allure d'une vaste prière collective à la divinité ou à l'ethnie et de devenir, pour les participants, le médiateur indispensable pour une catharsis : tout comme le théâtre grec des origines qui assumait le même rôle, dans des conditions similaires. On peut donc percevoir dans le conte, au minimum deux niveaux de compréhension et, par conséquent aussi, au moins deux niveaux de langue, si ce n'est beaucoup plus. Mais la nouveauté réside dans le fait que ces niveaux différents ne sont pas perméables indifféremment à tous les assistants, sans doute pour des raisons sociologiques qu'il appartiendrait plutôt à un ethnologue de préciser. Sens caché et sens clair se complètent cependant suffisamment pour que l'auditeur non averti ne décèle pas de faille dans le langage et ne soupçonne pas la dualité sémantique devant laquelle il se trouve. Il est évident qu'un tel résultat n'est obtenu que par l'habileté du conteur-prêtre à manier sa langue et par ses possibilités de création : tout réside dans le vocabulaire utilisé, car, la trame de l'histoire étant donnée, les seuls variants possibles ne pourront être que les personnages, — leur nombre restant rigoureusement constant par rapport à l'histoire-modèle —, et les données accessoires du récit, essentiellement donc celles qui relèvent de la stylistique la plus immédiate.

Pour en revenir au problème qui nous intéresse, le catalogue des thèmes étant achevé, il demeure possible de reprendre les textes et d'en montrer graphiquement l'organisation interne : c'est avec cette opération que l'on peut mettre en évidence les « écartés littéraires » des contes et qu'on peut regrouper par familles les divers textes du corpus ; on s'aperçoit alors que ces textes peuvent être regroupés selon quatre grandes familles présentant des centres d'intérêt semblables, celles-ci se regroupant à leur tour sous deux rubriques plus générales encore et qui traitent l'une des lignes de forces qui sous-tendent la société idéale ou réelle, l'autre des rapports du divin et de l'humain : ce qui revient à mettre en avant deux types essentiels de contes, ceux qui relèvent du merveilleux et ceux qui n'en relèvent pas. Mais, toujours pour notre présent propos, cet aspect, quoiqu'important, ne nous semble pas fondamental. Ce qui l'est bien davantage, c'est que la comparaison des « écartés littéraires » permet de mettre en lumière un fait qu'il était difficile de soupçonner : il existe dans toute la littérature orale des schémas structuraux privilégiés par rapport aux autres, des formes vers lesquelles les conteurs se tournent plus volontiers lorsqu'ils vont faire œuvre littéraire. Ces schémas privilégiés peuvent être dénommés, en référence au terme employé par Chomsky et ses traducteurs français pour la phrase, des « schémas-noyau ». Le plus usité ainsi, au Togo dans la littérature orale, est celui traitant de la réduction de l'action dans les conditions suivantes :

1. — Le héros de l'histoire, ou « l'anti-héros », ayant, par hasard ou avec la complicité du surnaturel, trouvé un moyen économique et surhumain pour résoudre une situation donnée, il l'exploite pour son propre bien-être autant que pour celui de la communauté.

2. — Par envie, ou plus généralement par individualisme ou égoïsme, le premier personnage (ou celui qui lui est antithétique) décide alors de faire se reproduire l'opération fructueuse à son profit exclusif. Non seulement il n'y a pas d'exploitation possible des données anormales dans le second cas, mais le processus d'obtention du bien convoité se trouve bloqué au niveau du mécanisme de départ : il faut alors que l'humain meneur de jeu contraigne l'ensemble des situations successives à se reproduire comme lors de la première tentative ; et même, s'il y arrive, il ne peut obtenir aucun des résultats escomptés, parce que le surnaturel intervient alors dans un sens qui ne peut que lui être défavorable. La punition ne saurait tarder et les raisons de cette punition sont multiples.

On se souvient qu'au début de notre propos, nous avons comparé la production d'un conte à celle d'une phrase et nous avons cité un bref développement de Chomsky qui nous semble intéressant : la phrase étant l'énoncé qui permet un enchaînement rigoureux des mots les uns aux autres, on ne peut pas dire que l'émetteur ait toute liberté de mettre après le début de sa phrase tout ce qu'il aurait envie d'y mettre : il est contraint dans certaines limites par le mot qu'il a choisi et mis à l'origine... En ce qui concerne le conte, le phénomène est strictement du même ordre : c'est même cette constatation de base qui permet d'envisager d'écrire des « écartés structuraux » de ces contes : une fois choisi l'initial du conte et la façon dont on va peindre l'origine du déséquilibre qui engendrera l'action, on n'a plus de liberté : force est alors de conduire l'action selon un schéma qui préexiste à l'histoire et qu'on ne doit pas modifier. En cela, le monde littéraire du conte n'appartient pas à l'imagination. Dans le véritable conte folklorique, il n'y a pas de liberté laissée au conteur d'improviser de nouveaux développements dans une chaîne d'événements. Les aventures sont stéréotypées et leur suite obligée... C'est même cet aspect fondamental qui marque la différence qui existe entre le conte authentiquement populaire et celui qui ne l'est pas vraiment. C'est à travers de tels critères que l'on peut faire le partage, dans l'œuvre d'Andersen par exemple, entre ce qui lui appartient en propre et qui provient de son imagination féconde et ce qui vient du fond commun de son ethnie d'origine.

Né de la mode et d'une communauté de goût de plusieurs générations, le conte ne peut plus faire appel à l'imagination de son « créateur » et si celle-ci apparaît, il semble que ce ne puisse être qu'au niveau de l'invention verbale et poétique : mais sur une matière imposée.

Il semble, du reste, qu'on puisse avancer un peu la même chose pour l'ensemble des genres artistiques populaires : le roman policier actuel, ce conte populaire des temps contemporains, n'obéit-il pas aux mêmes lois de la logique commune à toute une ethnie ? Les personnages qui y vivent sont tout aussi peu doués de « vie psychologique » que ceux des contes, les situations y sont tout aussi stéréotypées, et les dénouements tout aussi conventionnels. C'est cet attachement à la littérature orale populaire, avec

ses terreurs et son merveilleux qui peuvent peut-être expliquer l'engouement assez extraordinaire de nos contemporains pour ce type de littérature et pour ses héros, qu'ils s'appellent James Bond ou San-Antonio, ou Arsène Lupin, ou Maigret... Mais ceci serait, bien qu'étroitement liée à notre propos mais annexe tout de même, une autre histoire !

Donc, le conte populaire ne peut pas être une œuvre d'imagination, il est même tout le contraire ; et parce qu'il est formé d'une suite obligée d'événements, on peut en donner la structure première ; mais — conséquence de cette première proposition — on peut aussi « créer » des contes sans l'intervention humaine, à l'aide des « machines à parler » de la technique contemporaine : on peut surtout obtenir ainsi, d'une part la forme optimale d'un schéma structural, d'autre part toutes les formes « grammaticales » ou « agrammaticales », c'est-à-dire littérairement viables ou non. On pourra sans doute aussi avancer quelques hypothèses sur l'évolution historique de ce genre dans la mesure où il sera possible d'avoir, dans les civilisations où il est encore ni mort ni moribond, des corpus établis suivants certains critères qui permettent une exploitation rationalisée des matériaux.

Un point est, pour un Européen, terriblement gênant dans cette aventure du conte : c'est que le genre en est mort dans toutes les ethnies d'Europe, l'esprit de système et la vision desséchante de la logique ayant tué dans tous les pays dits industrialisés les expressions fondamentales de cette conviction profonde que l'homme n'est pas seul dans un monde qu'il doit conquérir et anéantir, mais qu'il se doit à lui-même d'y vivre au mieux avec tout ce qui y est : le monde du conte n'a jamais vu dans la nature un accessoire théâtral ou romantique à la désespérance de l'homme, ou un matériau inorganisé au sein duquel le génie de l'espèce venait mettre de l'ordre pour l'asservir... Non, le monde du conte prend la nature et la compare à l'homme : sa vision est totalement anthropomorphique donc à la hauteur des individus qui vivent ici et maintenant : et parce qu'elle a gardé les dimensions de l'homme, elle est précisément accessible à tous les membres de l'espèce, à ceux qui sont doués pour les abstractions comme aux autres... Et le conte préserve en lui, quand il vit, une certaine définition d'un art non forcément pragmatique, mais fait pour tous. Il implique encore une vision sociale tout à fait différente de celle que nous avons depuis le XVIII^e siècle : dans la vie de l'espèce, la société ne lui apparaît pas comme une épiphanie absolument ou relativement dépourvu d'intérêt, mais le groupe social est fondamental pour empêcher la destruction de l'espèce par les errements de l'individu et de l'individualisme à la recherche de leur vérité... Le conte suppose donc une philosophie pratiquement opposée à celle que professent nos diverses générations...

Mais toutes ces considérations ne peuvent être que des conséquences de ce que nous voyons dans le conte et son organisation : pour essayer d'en convaincre le lecteur, qu'il soit permis de faire une sorte de pause

pour présenter quelques textes d'origines ethniques différentes que l'on comparera pour en faire ressortir les ressemblances et les dissemblances. Il peut être bon, avant de proposer les textes, de rappeler qu'un conte transcrit en langue écrite, meurt de façon presque définitive puisqu'il perd ce qui est l'une de ses composantes essentielles, à savoir tout le « référent » gestuel, musical, rythmique... C'est du reste cette remarque qui permet de justifier toutes les transpositions « littéraires » des contes : mort pour mort, autant que le cadavre soit paré des fleurs de la rhétorique écrite, plutôt que de pourrir sans fioritures... et il vaut mieux avoir les *Contes de ma Mère l'Oye*, ou ceux d'*Amadou Koumba*, que rien du tout !



1. — *Conte de Perrault* : Qu'on veuille bien nous permettre de ne pas citer in extenso un conte aussi connu que celui de *Cendrillon* que nous avons choisi pour notre propos. A qui veut lire ce petit chef-d'œuvre, nous donnons le conseil de se reporter à l'édition des *Contes* de la collection Garnier à la page 157 (et suivantes) : on y trouvera le texte de l'édition intégrale, en prose, de 1697.

Mais si l'on en résume l'action, qu'y trouve-t-on ? Tout d'abord l'exposé d'une situation initiale qui propose par une opposition la différence de caractères sur quoi seront fondés tout le conte et son action : « Il était une fois un Gentilhomme qui épousa en secondes noces, une femme, la plus hautaine et la plus fière qu'on eût jamais vue ». Cette première phrase suppose déjà qu'il a existé, au moins pour le gentilhomme dont il est fait état, un état antérieur à celui-là qu'il faudra bien supposer fait seulement de bonheur : la suite du conte est là pour le montrer... Dès qu'il est question des enfants du nouveau couple, on voit, en effet, se préciser la situation : le gentilhomme n'est pas très heureux dans son nouveau ménage, car il a épousé une mégère qui a donné son caractère acariâtre à ses deux filles ; tandis que la jeune fille qu'il a eue du premier lit souffre elle aussi de ce remariage. Il s'agit donc, en bref, d'une situation commune : une orpheline, Cendrillon ou Cucendron, vit malheureuse dans le nouveau ménage de son père, et sa marâtre la persécute tandis que les enfants de celle-ci se moquent de la malheureuse. Le moteur essentiel de l'action est alors la méchanceté envers celle qui va jouer à partir de maintenant le rôle du héros passif. Le conte va développer le thème de cette méchanceté de deux façons : Cendrillon devra faire tous les travaux rebutants de la maison et n'aura pas le droit de profiter des distractions que propose le monde extérieur ; donc, le déséquilibre qui doit engendrer l'action est en place : le héros passif vit maintenant dans un état de malheur alors qu'il avait connu jusqu'alors le bonheur édénique : la crise est donc amorcée.

Le bal du fils du roi représente le sommet du malheur pour Cendrillon, parce qu'elle en est exclue : et il s'agit là, bien entendu, d'une notation en rapport avec l'état historique d'une société ; il y a eu déchéance du héros...

C'est parce que la punition du héros n'a aucune commune mesure avec les qualités dont il a toujours fait preuve que le surnaturel peut intervenir, en prenant le rôle de redresseur de tort, non contre les oppresseurs de l'orphelin, mais de façon beaucoup plus neutre. L'intervention surnaturelle se concrétise par une série de *métamorphoses du héros* et, dans ce processus, la valeur des chiffres n'est pas indifférente à cette sorte de magie : *une* citrouille est modifiée, tout comme *un* rat (choisi parmi trois), alors que ce sont *six* souris et *six* lézards qui se métamorphosent en bloc. Enfin, le phénomène magique atteint plus directement encore le héros lui-même : son aspect est modifié dans le sens d'une beauté plus grande, plus absolue ; Cendrillon arrive littéralement déguisée au bal du fils du roi, à tel point qu'elle pourra même aller converser avec ses « sœurs » qui ne la reconnaîtront pas... : « elle leur fit part des oranges et des citrons que le Prince lui avaient donnés, ce qui les étonne fort, car elles ne la connaissent point ».

Comme toujours aussi, le cadeau du surnaturel au héros brimé n'est pas gratuit : avec toutes les métamorphoses qu'elle subit, Cendrillon reçoit aussi un *interdit* contraignant ; elle ne devra pas rester au bal au-delà de minuit.

Le processus cher au conte s'engage alors : il y a exploitation double d'un événement par le héros : la première fois, parce que Cendrillon a totalement respecté les règles du jeu, tout se passe au mieux. Mais à la seconde fois, c'est en catastrophe que s'achève la belle aventure, au moins pour le héros :... « elle se leva et s'enfuit aussi légèrement qu'aurait fait une biche. Le Prince la suivit, mais il ne put l'attraper; elle laissa tomber une de ses pantoufles de verre, que le Prince ramassa bien soigneusement. Cendrillon arriva chez elle bien essoufflée, sans carrosse, sans laquais, et avec ses méchants habits, rien ne lui étant resté de toute sa magnificence qu'une de ses petites pantoufles, la pareille de celle qu'elle avait laissé tomber. »

On voit ici, que, même si le conteur est d'une remarquable discrétion sur le phénomène, il y a châtement du héros pour le non-respect de l'interdit qui lui a été imposé; et normalement, cela devrait conduire à la catastrophe...

Il n'en est rien, au contraire, pour deux raisons complémentaires : d'une part, le surnaturel est totalement bienveillant envers le héros, d'autre part, s'il y a faute de celui-ci dans la rupture de l'interdit, c'est uniquement par inadvertance et non pas pour tenter de prendre davantage au surnaturel que ce qu'il veut bien donner... Il est alors normal que le conte développe une nouvelle aventure, complémentaire des autres, et qui

est « le concours pour épouser le fils du chef ». Il y a là, dans le choix de ce développement, une marque sociologique certaine : dans l'ethnie où se situe l'action du conte, une femme, fût-elle douée de toutes les qualités, n'a pas de possibilités de sortir de son milieu social et de monter dans l'échelle sociale par son simple mérite ; encore moins, à coup sûr, que l'homme dans la même situation... Mais les revendications « féministes » sont déjà beaucoup plus développées que dans d'autres ethnies par la raison que depuis quelques siècles, au moins, est apparue la *courtoisie* dans laquelle le rôle de la femme est considérable. La seule façon, pour le conte, de revaloriser la position misérable de l'orpheline est donc de la faire se marier avec le fils du roi, personnage-potiche s'il en fut dans l'univers des contes, mais riche, d'un rang social considérable et qui jouit d'un prestige naturel... Ce qui est intéressant, c'est qu'il y a inversion du phénomène général dans le conte : normalement, il y a concours « pour épouser la fille du chef » et c'est elle qui a le rôle épisodique et décoratif qu'on a attribué ici au fils du roi...

Dans ce type de concours, on rencontre régulièrement des épreuves faites pour réhabiliter l'orphelin brimé et, en même temps, punir ceux qui l'avaient malmené; ici, tén est le cas : toutes les jeunes filles du pays doivent chausser la pantoufle merveilleuse, y compris les filles de la marâtre; quand les deux jeunes filles doivent chausser la pantoufle, l'envie leur fait faire « l'impossible », ainsi que dit Perrault, « mais elles ne purent en venir à bout »; il n'est du reste pas exclu que cette épreuve de la chaussure puisse avoir une valeur beaucoup plus profonde et révélatrice qu'elle n'a ici, mais il en sera question plus loin. Le concours se clôt naturellement par la reconnaissance de l'orpheline qui pardonne joyeusement à ses anciens bourreaux... Mais la conclusion de Perrault semble bien un peu littéraire, parce qu'elle est trop tendre et que le conte ne nous a pas fréquemment habitués à ce genre de tendresse quelque peu douceureuse...

Si nous nous devons résumer ce long propos, il faudrait dire que le conte de *Cendrillon* de Perrault est construit selon les épisodes suivants :

1. — Une situation initiale qui expose un double état :

- La jeune fille, actuellement orpheline malheureuse par la faute de sa marâtre,
- a autrefois connu le bonheur, tout comme son père, aussi longtemps que sa mère a vécu.

C'est ainsi que se définit le déséquilibre générateur de l'action ; et il y a introduction du caractère envieux et méchant de la marâtre, et ce sera le moteur de l'action.

2. — Le thème du Bal, totalement extérieur aux personnages en présence, sert à montrer la méchanceté de la marâtre et la condition déplorable du héros passif devant ces événements. Les filles de la marâtre

iront à la fête en étant cruelles avec la pauvre malheureuse; mais la revanche de l'orpheline se fera grâce au surnaturel bienveillant qui intervient à l'aide d'une série de *métamorphoses* où la valeur magique des chiffres est certaine; les chiffres s'y retrouvent semblables deux à deux mais groupés en chiasme.

3. — L'intervention surnaturelle n'est cependant pas totalement gratuite, puisqu'elle est assortie d'un *interdit* que le héros doit respecter.

4. — L'humain va alors exploiter la situation qui lui est ainsi donnée selon un *schéma double*; la première fois qu'elle va au bal, tout marche bien, la seconde fois on est presque à la catastrophe, qui serait arrivée sans l'intervention probable du surnaturel (car on applique ce schéma de l'exploitation double d'une situation par un type de personnage à quoi on ne l'applique pas généralement. Et ici, l'orpheline doit gagner...).

5. — Mais la catastrophe évitée de justesse introduit le nouveau thème du conte, « *le concours pour épouser le fils du roi* »; là encore, le déroulement de ce thème se fera selon deux voies parallèles :

— Il faut punir les méchants (ce que pudiquement, pour ne pas heurter la pudeur de l'époque, le conte de Perrault omet de mentionner explicitement, avec toute la cruauté de ce genre de punition).

— Il faut récompenser la malheureuse...

De telle sorte que *le conte retrouve l'état d'équilibre qu'il avait à l'initiale*... Ce qui est capital pour le genre littéraire.

.

Cendrillon est donc le type même du conte traditionnel à propos de l'orphelin. Et il s'agit de montrer, pour l'ethnie dont il est issu, que l'on doit protéger l'orphelin et le secourir non seulement parce qu'il est malheureux, mais encore parce que la non-observance de cette règle entraîne le malheur pour celui qui ne l'observe pas. Il s'agit donc d'une leçon de morale sociale qui doit normalement être dégagée à la fin du conte, si l'on doit clôturer ce récit sur une morale (4).

De quel type sont les deux « Moralités » de Perrault ? Aucune ne propose la loi morale que nous venons d'exposer; gageons cependant que dans le récit populaire qu'il a transcrit, s'il y avait une morale, elle était de l'ordre de ce que nous avons cité et non pas de celui que Perrault propose, qui sont des morales de « littérateurs », d'auteurs, mais non de conteurs populaires. Quand, dans des sociétés, le phénomène de l'orphe-

(4) Rappelons qu'il peut en être tout à fait autrement et que de tels récits peuvent ne pas avoir de conclusion morale... Mais Perrault a ici tiré une « Moralité », et même deux...

lin a l'ampleur qu'il avait à cette époque où les êtres meurent jeunes faute de soins efficaces, il est normal que la législation de l'ethnie se préoccupe de protéger les enfants orphelins des suites d'un remariage... Et il est moins évident qu'alors on trouve une morale telle que la première de Perrault (dont on rapporte ici seulement la troisième et dernière strophe) :

Belles, ce don (celui de «bonne grâce») vaut mieux que d'être
[bien coiffées.

Pour engager un cœur, pour en venir à bout,
La bonne grâce est le vrai don des Fées;
Sans elle on ne peut rien, avec elle, on peut tout.

Et on trouvera encore moins sûrement la seconde Moralité :

C'est sans doute un grand avantage,
D'avoir de l'esprit, du courage,
De la naissance, du bon sens,
Et d'autres semblables talents,

Qu'on reçoit du Ciel en partage;
Mais vous aurez beau les avoir,
Pour votre avancement ce seront choses vaines,
Si vous n'avez, pour les faire valoir,
Ou des parrains ou des marraines.

Dès maintenant, il serait donc possible d'affirmer, sans tenir compte encore de l'archétype de ce récit dont on parlera tout à l'heure, que la « *Cendrillon* » de Perrault est une œuvre d'écrivain au moins par la morale qui en est tirée, par les descriptions des fêtes dans le récit; et, sans doute aussi par l'intervention de la Fée, marraine de l'héroïne passive... Mais cela est une autre histoire dont on ne peut pas encore parler.



2. — *Conte de Grimm* : (On trouvera le texte de ce conte, dans la traduction que nous en proposons nous-même, dans l'annexe N° 1.)

Le conte d'« *Aschenputtel* » est très exactement sur le même sujet que celui de Perrault et les variantes que l'on trouve entre les deux textes montrent deux orientations différentes des « auteurs » de ces textes. Cent vingt deux ans se sont écoulés entre la parution de l'œuvre de Perrault et celle du recueil des frères Grimm. Mais l'éloignement est à coup sûr moins dans le temps que dans la conception même que chacun se faisait de son rôle de transcripteur de la tradition orale. Perrault, chef de file des Modernes, cherchait de nouvelles sources d'inspiration. Les Frères

Grimm ont, eux, des préoccupations d'ethnologues ou font au moins de l'anthropologie culturelle quand ils déclarent : «... Die Anhänglichkeit an das Ueberlieferte ist bei Menschen, die in gleicher Lebensart unabänderlich fortfahren, stärker, als wir, zur Veränderung geneigt, begreifen »... (Préface, édit. citée, p. 13) Et s'ils devaient écrire chose semblable de nos jours jusqu'où iraient-ils ?

Pour ce qui est de l'action, comment pourrait-on la résumer ?

1. — Tout comme chez Perrault, le conteur expose l'état initial du conte sous un aspect édénique, mais il le fait ici à travers l'exposé de la situation postérieure : le père avait la richesse ; lorsque sa femme mourut, il attendit le temps légal avant de se remarier, mais il est permis de supposer que sa peine n'était pas insondable lors de la disparition de sa première femme. En tout cas, tout l'accent est mis sur la peine de l'orpheline et la fidélité de son souvenir, sur sa *piété* (le mot « fromm » que nous avons traduit par « droite » signifie aussi, selon le contexte, « pieux ») : triste et fidèle au souvenir de sa mère, la jeune fille est inconsolable et elle demeure vraiment seule dans la vie puisque son père va commencer à l'oublier, pour ainsi dire, en tolérant qu'elle soit maltraitée. Ce qui implique que cette fois, plus que chez Perrault, *le déséquilibre initial porte sur le personnage de l'Orphelin*, et seulement sur lui.

— Et le malheur de Cucendron est double : elle connaît la déchéance sociale en passant au rang de servante ; on se moque d'elle en la maltraitant, ce qui représente un accroissement de la déchéance sociale par le passage au plan psychologique.

L'épisode du père rapportant ses cadeaux aux enfants est là pour mettre en valeur la différence qui s'est établie entre les deux vrais parents, entre le père et la fille : celle-ci est totalement abandonnée puisqu'elle ne garde même plus sa place dans le cœur de son père : elle est théoriquement à égalité devant lui avec celles qui la font souffrir, ce qui est profondément injuste. C'est dans sa demande de cadeau à son père que l'orpheline montre sa réprobation de l'attitude paternelle : elle ne demande pas de « cadeau » au sens propre, mais qu'on lui rapporte un rameau vert, désigné par le hasard ; dans toutes les civilisations européennes, le souvenir des morts se manifeste par ce genre d'offrande...

2. — Il est donc normal que le troisième épisode du conte introduise au surnaturel : le bâton choisi par le hasard pour matérialiser le souvenir de la morte, arrosé des pleurs de l'orphelin sur la tombe même, impose d'envisager une sorte de *descente de l'orpheline dans le merveilleux du royaume des morts* : que l'arbuste se développe et porte dans ses branches l'oiseau merveilleux messenger du surnaturel est alors conforme à la logique de la foi. On peut affirmer ici que le conte introduit la notion de merveilleux de façon beaucoup plus rationnelle et logique que ne le faisait le conte de Perrault, pour lequel le phénomène extra-humain était imposé

de l'extérieur, sans nécessité profonde. Dans le conte de Grimm, le merveilleux pousse le héros passif à agir ; et c'est le sens réel du quatrième épisode.

3. — Le bal chez le roi est présenté, là aussi, comme un concours du même type que chez Perrault : les jeunes filles de tout le royaume seront invitées et le seul critère du choix sera celui de la beauté et de la grâce. Mais si elles sont enjeu du concours, elles ont, toutes aussi, la mentalité des concurrents d'un concours, cherchant par tous les moyens à arriver seul le premier dans la compétition... Et normalement, le concurrent le plus défavorisé devra arriver le premier. C'est parce qu'elle a peur du pouvoir de la jeune fille que la marâtre impose une série de trois épreuves à Cucendron et c'est pourquoi celle-ci aussi fait intervenir à chaque fois le merveilleux qui l'aide : car il s'agit d'une bataille entre elle, qui représente la vertu, et le groupe de la marâtre et de ses filles, qui représentent la jalousie et la méchanceté. Les deux épreuves imposées que l'on trouve dans le texte, — trier des lentilles éparpillées dans la cendre —, est traditionnel dans d'autres civilisations, notamment en Afrique, de même que la façon de résoudre l'énigme impossible : la solution se fait par le merveilleux des oiseaux et il faut noter l'importance du chant de la jeune fille, qui a valeur magique. Les deux premières épreuves imposées à l'orpheline sont du même type : pour la première, il faut trier et retrouver *un* plat de lentilles ; pour la seconde, il faut faire la même chose pour *deux*. Mais pour la troisième, le crescendo est plus marqué puisqu'il y a refus pur et simple de la marâtre d'imposer autre chose à faire. A bout d'expédients, elle transmet à l'orpheline son refus autoritaire. Mais ce refus est encore épreuve, la même du reste que les autres ; et l'orpheline le comprendra bien ainsi puisqu'elle fera intervenir le surnaturel, — de l'arbre cette fois —, par une nouvelle incantation. S'il y a gradation dans l'épreuve, il y a donc aussi gradation dans l'aide surnaturelle pour en venir à bout... Pour aller au-delà du refus, il faut alors un déguisement à la jeune fille, et ce sera *la beauté*, tout comme pour Cendrillon chez Perrault. C'est, bien sûr, le seul déguisement qui puisse convenir et qui permette de gagner le concours...

— Fatidiquement, la fête dure trois jours pendant lesquels l'aventure ne se renouvelle pas mais reste toujours la même. S'il y a renouvellement, il ne se situe que dans les péripéties de la poursuite, chaque soir : au premier soir, la jeune fille disparaît dans le *pigeonnier* (et on a vu que le pigeon était la figuration du surnaturel la plus élémentaire, ou la moins efficace...). Au second soir, la jeune fille disparaît dans un bel arbre, le pendant de celui qu'elle a planté sur la tombe de sa mère : il faut donc envisager la façon dont Cucendron commence à gagner le concours en captant le cœur du prince comme *la remontée du royaume de la Mort* ; l'amour qui s'éveille détruit d'abord le repaire de l'oiseau messager du surnaturel « infernal », puis l'arbre-symbole du souvenir... Le seul thème ici est donc celui de la victoire de l'amour sur la mort ; et il est significatif que le prince soit aidé dans sa tâche de réhabilitation de la vie et de ses

droits par le père de l'orpheline. On pourrait, sans aucun doute, épiloguer assez abondamment sur cette rencontre et même en tirer des conclusions psychanalytiques ou psychologiques évidentes !

L'amour ayant conquis la jeune fille au cours des deux premières poursuites et ayant contraint l'orphéïne à admettre sa présence, il reste au héros à se faire prendre physiquement : l'épisode de la poursuite de la troisième soirée est là pour ça. L'orpheline n'est pas prise encore tout à fait physiquement, mais sa pantoufle, elle, s'engluë, avant de se détacher d'elle... Si bien que le dernier épisode n'est pas autre chose que la concrétisation de la victoire de l'amour : la jeune fille se fera prendre après une triplée tentative d'enlèvement. On aura remarqué à quel point l'action se resserre : toutes les jeunes filles du royaume ont été invitées, mais l'essai de la pantoufle ne se fait que sur trois seulement, celles qui habitent le lieu où disparaît la mystérieuse fiancée. L'explication de la quête du prince est du même ordre que celle qui vient d'être avancée et qui a permis la jeune fille de triompher de ses hantises à propos de la mort : il n'est pas très fixé sur les qualités de sa fiancée, c'est le moins qu'on puisse dire ! Le déguisement que l'orpheline avait, — était tellement exceptionnel qu'il ne voit guère de différence entre trois personnes pourtant fort dissemblables mais qu'il emporte de la même manière au galop de son cheval : la conclusion de la poursuite précédente, cette galopade d'enlèvement, tournerait aisément au comique si elle ne permettait pas le début de châtement des envieuses, par elles-mêmes tout d'abord ! Et le couple véritable ne se formera que grâce à l'intervention d'un surnaturel qui se réduit avant de disparaître : c'est du moins ainsi que peut s'interpréter le dédoublement de l'oiseau magique sur la tombe de la mère.

La poursuite s'achèvera heureusement pour l'orphéïne qui est non seulement réhabilitée mais grandie ; qui assiste, triomphante, au châtement cruel de ses ennemies qui perdent à jamais la vue après avoir eu comme ultime vision le bonheur de celle qu'elles avaient voulu abaisser ! On a là un bel exemple de la cruauté fondamentale de l'univers du conte dans lequel se libèrent les instincts élémentaires des humains...



On aura pu remarquer ici qu'à la différence du conte de Perrault, celui de Grimm représente un véritable conte merveilleux : le surnaturel apparaît quand il est logique qu'il apparaisse, après une exposition de l'action qui met en scène un personnage dramatiquement malheureux. L'orpheline-héros suivra donc une démarche de guérison qui comprendra une descente aux ténèbres de la mort et une remontée de ce monde « infernal » grâce à l'apparition de l'Amour sauveur...

Mais il faut aussi ajouter que sur une même trame, — les fondements de l'histoire sont totalement différents ; et, à la limite, il ne s'agit

plus du tout de la même histoire ! Si l'on devait la schématiser encore davantage, qu'aurait-on ?

1. — L'exposé d'une situation initiale centrée uniquement sur le cas « pathologique » d'une orpheline en proie au souvenir. Et de la même façon que pour Perrault, le déséquilibre initial du conte est fait de l'exposé des maïheurs du héros passif. L'épisode des cadeaux apportés par le père est là pour accentuer la solitude psychologique de l'orpheline...

2. — C'est l'épisode des cadeaux qui introduit le surnaturel de façon très rigoureuse et, à partir de là, l'orpheline descend au royaume des morts en s'enfermant de plus en plus en elle-même.

3. — L'épisode du bal chez le roi sera absolument nécessaire dans le processus de guérison : et la suite d'obstacles apportés par la marâtre à la réalisation du désir de Cucendron d'aller, elle aussi, au bal peut être considéré comme l'ébranlement nécessaire psychologiquement pour faire sortir l'orpheline de son isolement. C'est ainsi qu'on peut comprendre et expliquer l'absurdité des épreuves imposées par la marâtre à Cucendron, avant qu'elle ne lui refuse absolument l'autorisation qu'elle sollicitait. Ainsi fouettée, elle devra tirer ses ressources de son monde intérieur qui commencera de cette façon à se rompre...

Dans l'épisode du bal chez le roi, toute l'action est placée sous le signe magique du chiffre trois : trois jours de fête, trois épreuves imposées à la jeune fille ; trois poursuites de celle-ci par son prétendant et trois interventions du surnaturel pour déguiser l'orpheline avant son départ au bal ; dans tous les cas, il y a gradation des effets et l'on retrouve ici un certain nombre des traits qui avaient été relevés chez Perrault : le déguisement de la jeune fille est tel que même sa famille ne la reconnaît pas. Cependant, son père soupçonne la réalité, et, différence capitale —, alors que le déguisement de Cendrillon était toujours le même celui de Cucendron est le plus en plus parfait et merveilleux...

4. — L'épisode de la perte de la pantoufle n'a plus du tout l'importance qu'il avait dans le conte français : il n'est plus conçu que comme une annexe du précédent permettant la résolution du problème posé, l'apparition de l'Amour sauveur au niveau de la conscience claire chez la jeune fille et l'achèvement de la remontée par elle du monde « infernal ».

Mais il faudra encore une triple aventure pour que le jeune homme s'ouvre lui aussi au monde de l'Amour conscient ; ce n'est qu'au troisième galop d'enlèvement que le fils du roi atteindra la bonne fiancée... Si bien que le même surnaturel servira à lui ouvrir les yeux par l'intermédiaire de ce petit refrain-énigme qui s'égrène à chaque fois sur son parcours. Sorti lui aussi des miasmes de l'illusion inconsciente, il apprend à reconnaître la perfection de la femme qu'il s'est choisie.

Il est alors normal que soient châtiés les personnages contemporains de leur aveuglement, surtout, bien sûr, de celui de la jeune fille. Perdant la vue le jour du mariage, juste avant et juste après la cérémonie qui la lie à l'homme aimé, les sœurs châtiées ont valeur de symboïe.

Comment ne pas admettre que sur une même trame le contenu de ce conte est totalement différent de celui de Perrault ?



3. — *Conte togolais* : (conte mina de Zébévi, enregistré le 22/3/1967).
On trouvera le texte de ce conte dans l'annexe II.

Dans ce récit, les diverses péripéties que l'on trouve sont les mêmes que dans les contes européens ; ou du moins, elles sont du même ordre, pour justifier les mêmes règles que dans le conte de Perrault. Si l'on doit résumer l'action, que trouve-t-on ?

— Une situation initiale : elle est du même ordre que dans les deux premiers contes et elle est le développement du déséquilibre qui engendre l'action. Elle présente les deux types de personnages humains que l'on trouvera au cours de l'action, l'orphéïin (et sa détresse : « sa marâtre le traitait comme un esclave ») et la marâtre et ses enfants.

— Le point de départ de l'action est ici une injustice commise par la marâtre à l'égard de celui qu'elle n'aime point ; le moteur de l'action restant, comme dans les autres contes, la méchanceté de la marâtre... : elle envoie l'orphéïin à la corvée d'eau, le soir, malgré les terreurs de la nuit et l'appartenance du monde aquatique aux mystères redoutables de la magie et des morts...

— Le retard de l'enfant est alors un prétexte pour l'abaisser psychologiquement et moralement ; tandis qu'à la suite de la correction il brise la jarre de la marâtre, l'exigence de la propriétaire n'est que prétexte à une méchanceté nouvelle.

— Il est alors normal que l'enfant cherche du secours là où il peut encore en trouver : abandonné des hommes, il faut donc qu'il se tourne vers les puissances surnaturelles qui ne peuvent être, là encore, comme dans le conte de Grimm, que les puissances de la Mort, donc de l'eau. Il y a une logique interne évidente à faire intervenir ici le surnaturel d'Outre-Tombe...

— Le départ de l'enfant de la maison où il est injustement traité pour aller « au marigot » est donc le départ pour une « descente au royaume des morts », on notera que le conteur est très conscient de cela, puisqu'il note que l'enfant « invoque » sa mère : « ... il s'assit sur une planche et se mit à appeler sa mère pour qu'elle vienne le soulager de cette peine atroce ».

Mais, à la différence des contes européens, où c'était le surnaturel qui « montait » au niveau de l'humain, lequel ne quittait pas physiquement ce monde, mais profitait simplement des interventions du messenger, ici, l'orphelin disparaît physiquement dans le monde infernal : les eaux s'ouvrent et le grand serpent apparaît. Comme dans le conte de Grimm on avait l'oiseau messenger du surnaturel, le serpent est ici aussi le même type de messenger ; mais il est le symbole plus précis de la mère : « ... Et ils commencèrent à faire entendre les chansons du pays ». L'harmonieuse entente, la situation de bonheur qui était celle de l'orphelin avant la mort de sa mère, reparaissent ici, à peine sur le mode mineur, apportant les effluves du paradis perdu et pour un court moment retrouvé...

— Lorsque l'enfant revient du monde surnaturel, sa réapparition au monde des vivants est réellement triomphante : la réhabilitation est accomplie, il rapporte tout ce qui peut lui donner de la considération parmi le monde des hommes, les richesses et la vie facile. Ce qui fait que la marâtre le réhabilite dans sa propre famille en lui donnant rang et prérogatives de « frère aîné » : lui qui était esclave pourrait donc maintenant être servi par les enfants de celle qui l'a tourmenté.

— Mais, comme dans les autres contes, il faut envisager le châtement de la mère : celui-ci se fera en deux temps :

a) — L'envie pousse la mère à faire obtenir pour son fils la même situation privilégiée que celle de l'orphelin, et par les mêmes moyens. Il y a donc utilisation du schéma de « l'exploitation doublée d'une situation par deux êtres », un peu semblable à ce que nous avons vu pour *Cendrillon*... Le fait que son fils soit puni par le surnaturel, mais d'une manière relativement bénigne, provoque la colère de la coupable. Il faudra donc envisager une seconde punition, plus terrible, pour celle qui ne reconnaît pas sa faute :

b) — L'horreur de la seconde punition de l'enfant est donc bien dans la logique du conte ; on peut envisager que la première était autant pour châtier le fils de la marâtre, coupable de faire sienne l'envie de sa mère ; mais la seconde est assurément faite pour écraser l'humain inconscient de la faute qu'il commet... Lors de la première descente de son fils au royaume de l'au-delà, la mère a pourtant pris la précaution de chercher à se concilier les dieux, en allant les consulter par l'intermédiaire des prêtres ; mais elle n'a pas la pureté d'intention nécessaire lorsqu'on veut que le divin entende votre supplique. Entre le moment où elle a mal agi envers l'orphelin et celui où elle implore le divin pour son enfant, il n'y a pas eu conversion de ses intentions ; c'est parce qu'elle manifeste toujours de mauvais sentiments qu'elle doit être punie.

Ce qui ne peut amener le lecteur qu'à la conclusion suivante : le conte, issu d'une ethnologie où se pose avec acuité le problème social de la survie de l'orphelin, fonde une règle de morale sociale sur des principes religieux ; autrement dit, on retrouve ici les mêmes soubassements que

dans le conte de Perrault ; mais la « moralité » est conforme à la logique même du conte, ainsi qu'à la situation sociale de l'ethnie dont il est le produit.

Si l'on devait résumer maintenant l'action de ce conte, on pourrait dire que :

1. — La situation initiale pose le déséquilibre générateur de l'action, dans les mêmes termes que pour les deux autres contes ; mais, comme dans le conte de Grimm, l'intérêt est davantage centré sur le personnage de l'orphelin que sur tout autre. Dès le début aussi, on connaît le moteur de l'action qui sera la méchanceté de la marâtre, comme dans le conte de Perrault surtout.

— Il est explicitement fait appel à la méchanceté de la marâtre pour lancer l'action ; l'injustice est flagrante et l'orphelin est encore abaissé dans sa condition servile.

2. — Il est logique que le conte se développe en utilisant le thème de « la descente au monde des morts », puisque l'orphelin ne peut plus trouver de secours ailleurs que dans le monde surnaturel. Il retrouve, dans ce monde, le paradis perdu, mais pour un très court instant, puisqu'il appartient toujours au monde des vivants.

3. — Sa remontée du séjour des morts lui permet une double victoire sur sa marâtre :

— il y a d'abord une réhabilitation sociale de l'opprimé qui passe de l'état d'extrême dénuement à celui d'extrême richesse.

— Il y a ensuite le châtement du coupable : lorsque la marâtre propose à l'orphelin d'être le grand frère de ses enfants, ce n'est pas parce qu'elle a reconnu sa méchanceté envers lui, mais parce qu'elle manifeste de l'envie.

4. — Le châtement se produit alors en deux fois :

— A l'aide du procédé littéraire de la réduplication de l'action, la marâtre veut obtenir pour son enfant les mêmes avantages que ceux qu'a obtenus l'orphelin ; mais il y a une différence fondamentale entre les deux personnages demandeurs : le premier était véritablement démuné et sans secours, le second n'agit que par cupidité. Son châtement sera donc exemplaire pour le groupe social dans lequel il vit : on le « déclasse » de telle manière que sa déchéance sera immédiatement sensible pour tous.

— Le second châtement est fait pour la marâtre et il est normal qu'il soit à la mesure de la cruauté et de l'envie qu'elle a manifestées.

Ce n'est qu'après le châtement de tous les coupables que le triomphe de l'orphelin peut être total et exemplaire.

Autrement dit, la parenté entre les contes nous semble évidente pour la version française et la version togolaise ; quant à la version allemande, elle s'écarte de façon sensible de l'une et de l'autre en empruntant pourtant à chacun un certain nombre de traits qui font qu'on peut encore parler de ressemblance.

Mais comment ne pas voir qu'il y a là au moins deux niveaux de compréhension ? Les ressemblances dont nous venons de parler se situent au niveau sémantique quant à la version française et à la version togolaise. Les ressemblances entre les versions françaises, allemandes et togolaises se situent cette fois au niveau du langage, de la linguistique, pourrait-on dire. Ce qui nous permettrait presque d'avancer que les contes peuvent être considérés comme une forme à part de littérature, ou, — si le terme n'était pas employé pour autre chose dans un autre sens —, on pourrait dire que le conte est un « métalangage ». Pour des sens différents, on peut utiliser le même matériau de base, les mêmes « thèmes », — selon le vocabulaire que nous avons retenu — ; un thème étant, pour nous, « la plus petite entité de récit ayant un sens en lui-même », il est évident que selon la combinatoire utilisée par le conteur en puisant dans son « réservoir de thèmes », on pourra avoir une variation sur le sens qui peut amener à constater les différences qu'on a proposées pour les trois exemples qui viennent d'être cités. Ce qui signifie, par conséquent, que, pour nous, un conte n'est pas œuvre d'imagination pure ; que d'autre part, il peut exister un catalogue international des « thèmes » des contes. Ce dernier fait s'appuyant sur une constatation que tout le monde peut faire et a faite déjà : les contes se retrouvent presque sous la même forme dans tous les pays, sous toutes les latitudes...

Mais comment expliquer la présence de ce « catalogue international des thèmes », tout virtuel, bien entendu, jusqu'à maintenant ? Dans l'état actuel des choses, il est certain qu'aucune réponse ne peut être donnée à cette question, sinon du type de celle-ci, qui ne résout rien, mais pose des problèmes encore plus insolubles : que l'humain, bâti partout sur un modèle unique ressemble fort à une machine à penser dont la « mémoire » n'est pas du tout inépuisable...

Quelle peut être l'importance de ce catalogue ? Loin d'être très grande, on peut la chiffrer à un peu moins de 400 ; en ce qui nous concerne, nous en avons relevé et catalogué 388 avec lesquels on doit pouvoir générer toutes les formes possibles de contes, ceux existant déjà et ceux qui, éventuellement, pourraient prendre vie, si telle ou telle série de variants se modifiait sous des pressions purement sociologiques...

Tout ce que Propp expose à propos du conte (5) sur *les fonctions des personnages* et sur les « couples de fonctions » nous semble parfaitement évident, mais s'adresse surtout à l'aspect sémantique du conte. Comme tel,

(5) V. Propp : *Morphologie du conte*, Seuil, réédit. 1970, p. 35 et ss.

sans que nous envisagions un seul instant de ne pas nous y intéresser, ce propos nous apparaît secondaire pour le point de vue que nous avons adopté. Pour nous, il a pu paraître évident que tous les thèmes qui apparaissent dans le conte n'ont pas la même importance, que certains peuvent être considérés comme des annexes d'autres plus importants, qu'ils se trouvent donc les uns par rapport aux autres dans des relations de subordination. D'autres, par contre, d'égale importance dans l'économie du conte peuvent être considérés comme liés par des relations de coordination. Ainsi, dans le conte togolais, on peut avoir :

1. — Dans la situation initiale, le « thème central » étant celui de la méchanceté de la marâtre et de l'extrême vulnérabilité de l'orphelin, les thèmes que l'on peut considérer comme subordonnés seront annoncés dans des notations comme « Il s'acharnait alors aux travaux domestiques et il allait puiser de l'eau pour la toilette des enfants de la marâtre avant que ceux-ci ne s'éveillent »...

2. — Dans le lancement de l'action, le « thème » essentiel est celui de l'injustice de la marâtre ; mais quand le conteur dit : « ... et quand l'enfant se mit à recevoir les coups, il trébucha et tomba, cassant une jarre d'eau de sa marâtre... » il s'agit là d'un thème annexe qui ne reçoit pas, dans notre conte de développement spécial. Par contre, dans un autre contexte, le même thème peut très bien être développé au point de faire dévier toute l'histoire vers une autre destination. On peut affirmer que tout thème subordonné peut servir « d'aiguillage » à l'action selon le gré du conteur : et, du coup, ce sont ces *thèmes-aiguillage* qui prennent toute l'importance pour le récit, parce que c'est grâce à eux que les conteurs conservent la latitude d'orienter l'action quelque peu à leur gré. Tout comme le locuteur conserve la possibilité de fleurir telle ou telle phrase-noyau d'autant de qualifications qu'il lui plaira et qui donneront sa personnalité à son « style »...

Pour offrir une preuve de ce que nous avançons, qu'il nous soit permis de renvoyer le lecteur à l'annexe III où il trouvera une nouvelle version du conte togolais précédemment cité et dont nous allons mettre en lumière maintenant le schéma d'organisation par rapport au conte de l'annexe II ; les « thèmes-aiguillage » seront ainsi développés.

1. — Le thème faisant dévier l'action de son cours précédent est ici celui où le conteur insiste sur le bris de la jarre ; il ne s'agit pas d'une jarre, comme dans l'annexe II, mais de la « calebasse avec laquelle la marâtre puisait l'eau pour boire »...

2. — Toute l'action partira alors sur cette notation que la méchanceté de la marâtre la poussera à exiger du coupable, non pas une calebasse de remplacement, mais celle même qui a été cassée. C'est un thème beaucoup plus général qu'on peut libeller ainsi : « individu exigeant d'un autre l'objet même que celui-ci avait reçu en prêt et qu'il a perdu »...

3. — Cette exigence, qui respecte exactement le caractère de la marâtre tel que le conte l'a défini au début, contraint l'orphelin à chercher une solution de désespoir à un problème théoriquement insoluble. Et la solution qu'il choisit relève du merveilleux : elle pourrait même mener le conte à une certaine forme de mythe, ainsi qu'on en a d'autres exemples, dans notre corpus. Ici, tel n'est pas le cas, mais le conte reprend les péripéties d'un conte religieux du Fâ (6). L'épreuve qui lui est imposée par la marâtre est moins destinée à mettre en relief le désespoir d'un héros passif que la ruse et la « débrouillardise » triomphante d'un héros actif et conquérant. Du coup, c'est tout le personnage de l'orphelin qui prend une nouvelle dimension et qui rejoint même un tout autre type de personnage, celui de l'enfant surnaturel, né dans des conditions hors de la normale et dont l'exemple le plus constant dans les contes africains porte le nom de Plus-malin-que-le-chef...

4. — Il y a bien descente dans le surnaturel, mais elle est conquérante, triomphante : et les rencontres que fait l'orphelin ne sont que les cinq étapes de la marche vers la Mort avec qui il va lutter.

5. — L'épisode de la lutte sera alors l'épisode central du conte ; lutte contre les morts dans la maison de la vieille ; lutte au cours de la poursuite avec l'utilisation de grigris ; le rôle de la vieille femme étant à son tour le support de toute la logique de l'action, puisque c'est grâce à sa trahison que l'orphelin peut être victorieux (thème de l'être féminin aidant un humain en danger...).

6. — Par contre, lors de son retour, les richesses qu'il acquiert et que les fils de la marâtre ne peuvent pas acquérir ne servent pas à punir la méchanceté de ceux qui l'ont opprimé mais plutôt à bien montrer qu'il était le plus fort dans cette aventure. Autrement dit, le rôle tenu par l'orphelin ici ne lui appartient pas en propre, mais relève plutôt d'un autre type de personnage.

Et tout le conte dévie par rapport au modèle sur un thème annexe, celui que nous avons fait figurer en seconde position dans notre analyse... L'orphelin n'est plus ici qu'un personnage qui porte ce nom, mais qui n'a aucune des qualités propres au rôle : il peut, du coup, devenir stéréotypé dans d'autres contes... La punition du second humain ne vient pas de ce qu'il a été méchant avec l'orphelin, mais bien de ce qu'il n'a pas été aussi rusé que lui dans la poursuite... On a, là aussi, un exemple de « moralité » qui n'est absolument pas en conformité avec la teneur du conte, qui est donc illogique...

C'est précisément le système des thèmes subordonnés qui permet, avec un « catalogue de thèmes » restreint, d'avoir une série pratiquement

(6) Sur le dieu Fâ et son culte à la Côte du Bénin, on pourra lire l'étude de B. Mau-poil « *la géomancie à l'ancienne Côte des Esclaves*, » Paris, 1943.

illimitée d'histoires. Est-ce à dire que les variants dans les contes ne sont que les personnages ou les diverses données de lieu, par exemple ?

En aucun cas. Les noms des personnages, le lieu où se passe l'histoire ne sont que des phénomènes superficiels et sans guère d'importance pour l'économie du conte. Les véritables variants sont alors les thèmes subordonnés : et ce ne sont qu'eux qui ont quelque importance dans la construction du conte. On peut avancer qu'il existe pour chaque grande famille d'histoires (qu'elles deviennent mythe, récit, conte étologique, devinette ou conte moral, voire même récit de fondation de village) un archétype d'où découlent toutes les variantes que l'on possède. Ainsi, dans le cas des quatre contes que l'on vient de proposer, il existe une forme de l'histoire commune à toutes les versions et que l'on peut reconstituer :

1. — On a vu que la *situation initiale* était la même dans tous les contes : on narre l'état de bonheur d'un orphelin actuellement malheureux parce qu'il vit avec sa marâtre qui est méchante.

1 bis. — *Le thème-aiguillage*, à ce niveau, est qu'on peut considérer, en plus des malheurs de l'orphelin, ceux de son père ; et on aura alors un couple de personnages malheureux dans des conditions identiques ; mais les données ne pourront pas être les mêmes pour l'un et pour l'autre, et leurs malheurs différeront sensiblement.

2. — Un événement extérieur à tous les personnages sert à montrer la méchanceté de la marâtre et la résignation de l'orphelin : ce sera le thème du bal ou celui de la quête de l'eau, ou de la quête des barbes de la Mort.

2 bis. — Le développement de ce thème entraîne aussi l'apparition de *thèmes-aiguillage* :

a) le surnaturel intervient en dehors de toute supplique de l'orphelin, donc gratuitement, mais de façon partiellement contraignante (et s'il y a développement du thème de la contrainte, on a une nouvelle digression dans l'histoire, dans une direction différente de toutes celles qu'on a présentées...).

b) l'orphelin est contraint d'aller au devant du surnaturel et d'implorer son aide : dans ce cas, il y a une sorte de « descente aux enfers », qui peut être :

b' — passive chez le héros.

b'' — ou active : du coup, le héros change totalement de caractère et le conte se raccroche à une autre famille.

Mais dans tous les cas, l'événement extérieur mentionné en 2/, servira à établir une rivalité entre les deux partis opposés : c'est *l'épisode central de la lutte*. Pour l'orphelin héros passif, la lutte ne se fait qu'avec l'intervention du surnaturel à ses côtés et cela transforme le conte

en conte merveilleux. Pour l'orphelin héros actif, la lutte est double, et se produit contre le surnaturel et contre la marâtre. Contre le surnaturel, le héros doit faire preuve de ruse, mais aussi de probité de sentiments (comme le héros passif) ; l'étalage de sa victoire aux yeux de son adversaire contraindra celui-ci à vouloir acquérir la même chose : n'ayant ni la puissance de ruse, ni la probité voulues, il est normal qu'il soit défait par le surnaturel. Le schéma du conte est alors celui de l'*exploitation double d'une situation*. Pour le héros actif, le conte devient un conte religieux sans que cela soit forcément un mythe.

3. — Le dernier épisode sera destiné à mettre en valeur la victoire du héros et le châtement de son adversaire.

4. — Si l'on tire une moralité, il est normal qu'elle soit conforme au sens général du conte.

Avec 1/, 2/, 3/ nous avons l'expression du conte minimal, du « conte-noyau », dont les versions que nous avons proposées ici ne sont que des variantes : chez Perrault le récit sera bâti avec les éléments suivants : 1/, 2/, 2 bis a et a' (note 7), 3/, 4/. Chez Grimm, le conte est construit avec les éléments suivants : 1/, 2/, 2 bis b', 5/ (note 8), 3/ ; quant au premier conte togolais, le schéma est : 1/, 2/, 2 bis b', 3/, 4/. Enfin, pour le dernier conte cité, on aura le schéma suivant : 1/, 2/, 2 bis b'', 6/, 3/, 4/ (note 8).

Il existe, ou il peut exister, bien entendu, d'autres versions où 4/, par exemple, disparaîtra, remplacé par un final qui transforme le conte en mythe, ou en « devinette », etc. Et l'on peut avoir d'autres transformations possibles, sur 3/ notamment.

De cela on doit conclure qu'il est possible de modifier le conte soit par des « transformations syntagmatiques », soit par des « transformations paradigmatiques », qui ne mettent pas obligatoirement en cause l'énoncé même des personnages de l'action, ceux-ci restant pour l'économie du conte un épiphénomène d'importance négligeable... Mais il est cependant loisible de considérer les transformations qui affectent les personnages comme les « transformations paradigmatiques » les plus simples et les plus évidentes.

Le phénomène du conte apparaît alors dans toute sa complexité : l'évocation qui vient d'être faite des transformations possibles au niveau

(7) a' figure ici le développement du thème de la contrainte (sous forme d'une *exploitation double d'un événement par un seul individu*).

(8) 5/ représente le thème de la conquête, par l'Amour, des deux personnages centraux de l'épisode du bal, l'orpheline et le fils du roi. Il y a alors plusieurs poursuites successives permettant aux personnages de se « saisir » eux-mêmes.. 6/ représente l'épisode de la lutte d'un individu contre le surnaturel; dans ce cas, le conte se développera selon le schéma de « *exploitation double d'un événement par deux individus* ».

des structures prouve, croyons-nous, que le genre ne peut pas relever de l'imagination, à la différence du conte que l'on pourrait appeler « littéraire », qui, lui, est régi par des règles ne différant pas notablement de celles du roman. Le partage que l'on peut faire entre les deux types de contes, ceux de Maupassant, de Daudet d'un côté, et ceux tirés du folklore, ceux de La Fontaine ou du *Décameron*, par exemple, de l'autre, ne peut se faire claire et précise que si l'on considère la structure générale du phénomène.

Et, dans la création, la seule liberté que l'on puisse accorder sans arrière-pensée au conteur, en Afrique ou en Europe, quand il tire son inspiration de la veine orale, du folklore, est la liberté verbale : toute son imagination se libère dans le choix du vocabulaire et de la syntaxe, puisqu'il ne peut toucher que secondairement à la structure de l'histoire. Mais cette liberté-là est encore très appréciable : c'est elle qui fonde la réputation des conteurs parmi leurs auditoires (9)... Ce que Perrault offre à ses lecteurs est donc un phénomène authentiquement traditionnel et oral, mais revu par un « littérateur » : les procédés demeurent les mêmes chez Birago Diop de nos jours, par exemple... Il reste à savoir si le fait de transcrire pour la lecture une œuvre d'art qui était faite pour être vue et entendue, faite aussi pour qu'on y communique activement dans un groupe homogène, si ce fait, donc, ne tue pas les contes, même si la transcription qu'on en fait est un chef-d'œuvre de littérature écrite... Mais ceci serait sans doute une tout autre histoire !

(9) Cf. Ch. Perrault dans « *Les Souhâits ridicules* » :

(Mais vous...) Qui savez que c'est la manière
 Dont quelque chose est inventé,
 Qui beaucoup plus que la matière
 De tout Récit fait la beauté,

Vous aimerez une fable et sa moralité ; (vers 15 à 19).

ANNEXE 1 :

Traduction de Grimm (Manesse Bibliothek der Weltliteratur) conte n° 21, p. 172 à 184; titre original « Aschenputtel ».

CUCENDRON

Un homme très riche avait une femme qui tomba malade et quand elle vit que sa fin était proche, elle appela sa fille unique, la fit venir auprès de son lit et lui dit :

— Ma chère enfant, sois toujours bonne et droite, alors le Dieu tout-puissant t'assistera toujours et moi, je veillerai sur toi et serai auprès de toi, du haut du ciel.

Puis quand elle eut dit, elle ferma les yeux et s'éteignit. La jeune fille alla, tous les jours qui suivirent, sur la tombe de sa mère et elle pleurait et demeura bonne et droite. Lorsque l'hiver arriva, la neige recouvrit d'un linge blanc le tombeau et lorsque le soleil du printemps l'eut fait fondre, le père prit une autre femme.

Celle-ci avait introduit deux filles dans sa nouvelle maison, et elles étaient toutes les deux belles et blanches de visage mais envieuses et noires de cœur. Alors commença un temps d'épreuve pour la malheureuse orpheline.

— Est-ce que cette imbécile doit rester avec nous et s'asseoir dans la même pièce ? disaient-elles; qui veut manger du pain doit le gagner : allez, dehors ! A la cuisine avec la fille de service !

Elles lui prirent ses beaux habits, la vêtirent d'un sarreau vieux et gris et lui donnèrent des sabots de bois.

— Voyez donc un peu la fière princesse, comme elle est attifée ! criaient-elles et en riant elles la conduisirent à la cuisine. Alors elle dut faire, du matin au soir, de durs travaux, se lever tôt le matin, porter l'eau, allumer le feu, faire la cuisine et la lessive... Et en plus ses sœurs lui faisaient toutes les misères imaginables, se moquaient d'elle et lui renversaient les pois et les lentilles dans les cendres si bien qu'elle devait s'asseoir dans les cendres et recommencer à les trier. Le soir, quand elle s'était tuée au travail, elle ne se mettait pas au lit mais elle devait s'étendre dans les cendres auprès du foyer. Et parce qu'elle avait toujours de la poussière sur elle et qu'elle était toujours sale, elles l'appelèrent Cucendron.

Il arriva un jour que le père dut aller à la foire; alors il demanda à ses deux filles adoptives ce qu'il devait leur rapporter de là-bas.

— De beaux habits ! dit l'une.

— Des perles et des pierres précieuses ! dit la seconde.

— Mais toi, Cucendron, dit-il, que veux-tu avoir ?

— Père, le premier rameau qui frappera votre chapeau, quand vous serez sur le chemin du retour, cueillez-le pour moi !

Il acheta donc pour les deux jeunes filles de beaux habits, des perles et des pierres précieuses et, sur le chemin du retour, alors qu'il passait à cheval à travers un buisson de verdure, un rameau de noisetier l'atteignit et lui fit rouler son chapeau par terre. Alors il le cueillit et le prit avec lui. Quand il arriva, il donna ce qu'elles avaient choisi à ses filles adoptives et il offrit le rameau de noisetier à Cucendron. Elle le remercia, alla jusqu'au tombeau de sa mère, planta le rameau et pleura tellement ce jour-là que ses larmes tombèrent sur la plante et l'arrosèrent. Si bien qu'il grandit et devint un bel arbre. Cucendron allait tous les jours trois fois sous l'arbre, pleurait et priait et à chaque fois venait un oiseau blanc qui se perchait sur l'arbre et si elle émettait un vœu, l'oiseau lui jetait ce qu'elle avait souhaité avoir.

Bientôt il arriva que le roi donna une fête qui devait durer trois jours et toutes les belles jeunes filles du pays y furent invitées pour que son fils puisse se choisir parmi elles toutes la fiancée dont il ferait sa femme. Les deux filles de la marâtre, quand elles apprirent qu'elles devaient y paraître, furent d'excellente humeur ; elles appelèrent Cucendron et lui dirent :

— Peigne-nous les cheveux ! Brosse nos chaussures et attache nos corsages, nous allons à la fête, au château du roi !

Cucendron obéissait tout en pleurant, parce qu'elle aussi serait bien allée volontiers danser; et elle alla demander l'autorisation d'y aller aussi à sa marâtre.

— Toi, Cucendron, qui es pleine de poussière et de crasse, tu veux aller à la fête ? Tu n'as pas d'habits ni de chaussures décentes et tu veux aller danser !

Mais comme la jeune fille réitérait sa demande, la femme finit par lui dire :

— Je viens de te verser un plat de lentilles dans les cendres, si tu peux les trier toutes en deux heures de temps et les remettre dans le plat, alors tu pourras y aller !

La jeune fille se précipita hors de la maison par la porte de derrière, alla dans le jardin et s'écria :

— Venez tous et aidez-moi à trier le grain de la cendre, gentils pigeons, et vous tourterelles, et vous tous les oiseaux du ciel, aidez-moi à trier

les bons dans mon panier
les mauvais « au bourrier ! »

Alors deux petits pigeons blancs vinrent à la fenêtre de la cuisine, puis ce furent des tourterelles puis enfin, tous les oiseaux du ciel arrivèrent et virevoltèrent, entrèrent par la fenêtre et se posèrent dans les cendres. Et, agitant leurs petites têtes, les petits pigeons commencèrent leur travail, pik, pik, pik et les autres les suivirent, pik, pik pik et ils mirent ainsi tout le bon grain dans le plat. Ils n'y passèrent pas une heure et le travail était déjà achevé et ils s'envolaient par la fenêtre ouverte... La jeune fille porta le plat à sa marâtre, se réjouissant et pensant qu'elle allait pouvoir partir à la fête. Mais on lui répondit :

— Mais non, Cucendron, tu n'as pas d'habits et tu ne sais pas danser, on ne fera que se moquer de toi !

Et comme la jeune fille se mettait à pleurer, la marâtre lui déclara :

— Ecoute, si tu peux me trier deux grands plats de lentilles en enlevant chaque grain de la cendre, en une heure de temps, alors tu pourras y aller ! et elle pensait qu'elle ne le pourrait jamais. Quand la femme eut bien éparpillé les deux plats de lentilles dans la cendre et qu'elle fut partie, la jeune fille sortit de la maison dans le jardin par la porte de derrière et cria :

— Vous tous, gentils petits pigeons, vous les tourterelles et vous, tous les oiseaux du ciel, venez et aidez-moi à trier,

les bons dans mon panier,
les mauvais au « bourrier ! »

Et les deux pigeons se présentèrent les premiers à la fenêtre de la cuisine, suivis par les tourterelles et enfin tous les oiseaux du ciel arrivèrent et virevoltèrent et se posèrent dans les cendres. Les pigeons firent un signe d'intelligence de leurs petites têtes et commencèrent pik, pik, pik... Et les autres à leur tour : pik, pik, pik... Ils trièrent tous les bons grains les déposant dans les plats. Avant qu'une demi-heure ne se soit écoulée ils avaient fini et tous s'envolèrent par la fenêtre. La jeune fille porta les plats à sa marâtre, se réjouissant déjà et croyant que maintenant elle pourrait aller à la fête. Mais la femme lui dit :

— Tout cela ne te sert à rien ! Tu n'iras pas car tu n'as pas d'habits convenables et tu ne sais pas danser ! Nous aurions honte de toi !

Là-dessus, elle lui tourna le dos et s'en alla fièrement avec ses deux enfants. Quand il n'y eut plus personne à la maison, Cucendron alla sur la tombe de sa mère, sous le noisetier et cria :

— Arbre, petit arbre, remue-toi et secoue-toi, verse or et argent à profusion sur moi !

Alors l'oiseau lui jeta un bel habit d'or et d'argent et des pantoufles de soie à parures d'argent. Elle se vêtit en toute hâte et partit à la fête. Ses sœurs et sa marâtre ne la reconnurent pas et pensèrent qu'elle devait être la fille d'un roi étranger, tellement elle était belle dans ses habits d'or. Elles ne pensaient absolument pas à Cucendron et s'imaginaient même qu'elle était toujours à la maison, assise dans les cendres à trier ses lentilles. Le fils du roi vint à sa rencontre, la prit par la main et dansa avec elle. Il ne voulait danser avec personne d'autre, ne voulait pas non plus lui abandonner la main et si un autre cavalier venait lui demander une danse, il répondait :

— C'est avec elle que je danse !

Elle dansa jusqu'au soir; puis elle voulut rentrer à la maison. Le fils du roi lui dit alors :

— Je t'emmène et te raccompagne chez toi !

Car il voulait savoir de qui cette jolie personne était la fille. Mais elle lui échappa et disparut dans le pigeonnier. Alors le fils du roi attendit jusqu'à ce que le père du Cucendron arrive à son tour, et il lui dit que la jeune fille inconnue était entrée dans le pigeonnier. Le père pensa que c'était peut-être Cucendron et il alla chercher des haches et des crochets pour casser en deux le pigeonnier : mais ils n'y trouvèrent personne. Et quand ils arrivèrent à la maison, Cucendron était étendue dans la cendre, dans ses méchants habits sales et une maigre lampe à huile brûlait dans la cheminée; car Cucendron s'était échappée du pigeonnier en sautant par derrière et elle avait couru sous le noisetier; elle avait quitté ses beaux habits, les avait déposés sur la tombe, l'oiseau les avait repris et elle avait enfilé son caracot gris pour s'asseoir dans les cendres.

Le jour suivant, quand la fête reprit et que ses parents et ses demi-sœurs furent partis, Cucendron alla sous le noisetier et dit :

Arbre, petit arbre, remue-toi et secoue-toi
Verse or et argent sur moi, à profusion !

Et l'oiseau lui présenta un habit encore plus beau et plus seyant que la veille. Quand elle fit son apparition à la fête dans cet équipage, chacun fut frappé de sa beauté. Le fils du roi avait attendu qu'elle arrive, lui prit aussitôt la main et ne dansa qu'avec elle. Quand d'autres venaient lui demander une danse, il s'écriait :

— C'est avec elle que je danse !

Et quand le soir fut venu, elle voulut partir; le fils du roi la suivit et il voulait voir dans quelle maison elle entraît; mais elle lui échappa d'un bond et courut dans le jardin derrière la maison. Là se dressait un grand et bel arbre auquel pendait les plus magnifiques poires; tremblante, la jeune fille grimpa entre les branches et le fils du roi ne savait pas où elle était passée. Mais il resta en attente jusqu'à ce que le père revint et lui dit :

— La jeune étrangère m'a échappé, mais je crois qu'elle a sauté dans l'arbre !

Et le père pensait : Et si c'était Cucendron ?

Il alla chercher une hache, abattit l'arbre, mais personne n'était caché dessus. Et quand ils entrèrent dans la cuisine, Cucendron était étendue dans les cendres, comme l'autre fois, car elle avait sauté de l'autre côté de l'arbre, avait rapporté le bel habit à l'oiseau sur l'arbuste et avait enfilé son caracot tout gris.

Au troisième jour, quand les parents et ses demi-sœurs furent partis, Cucendron retourna à la tombe de sa mère et parla à l'arbuste :

Arbre, petit arbre ! remue-toi et secoue-toi,
Verse or et argent sur moi, à profusion :

Alors l'oiseau lui donna un habit qui était si étincelant et si magnifique qu'il n'y en eut jamais semblable, et les pantoufles étaient d'or pur. Et quand elle arriva à la fête, personne ne savait que dire, tant leur admiration était grande. Le fils du roi ne dansa qu'avec elle et quand quelqu'un d'autre venait l'inviter, il répondait :

— C'est avec elle que je danse !

Quand le soir fut arrivé, Cucendron voulut partir et le fils du roi l'accompagna; mais elle le quitta si rapidement qu'il ne put pas la suivre. Le fils du roi avait cependant utilisé une ruse et il avait fait enduire tous les escaliers du palais de poix bien épaisse : si bien que, lorsqu'elle les dévala en toute hâte, la pantoufle gauche de la jeune fille reste prise... Le fils du roi alla la chercher : elle était toute petite, toute délicate et d'or fin. Le lendemain, il alla chez le père de Cucendron et lui dit :

— Je n'aurai personne d'autre pour épouse que la jeune femme qui pourra mettre cette chaussure et à qui elle ira parfaitement.

Et les deux sœurs se réjouissaient car elles avaient de jolis pieds... L'aînée monta dans sa chambre avec la chaussure qu'elle voulait essayer de mettre, et sa mère l'assistait; mais elle ne pouvait même pas y mettre le gros orteil car la chaussure était trop petite pour elle ; sa mère alors, lui tendit un couteau et lui dit :

— Tranche ton orteil ! Quand tu seras reine, tu n'auras plus besoin d'aller à pied !

La jeune fille se coupa l'orteil sans hésitation, mit de force son pied dans la chaussure, se mordit les lèvres pour cacher sa douleur et sortit rejoindre le fils du roi. Alors il la prit pour fiancée, la mit sur son cheval et partit au galop. Il fallait pourtant qu'ils passent auprès de la tombe de la mère de Cucendron et les deux petits pigeons étaient perchés sur le noisetier, disant à haute voix :

Regarde donc ! Regarde donc !
 Du sang dans le soulier :
 le soulier est trop petit,
 et ta vraie fiancée est toujours à la maison !

Alors il regarda le pied de la jeune fille, vit le sang couler à flots; il tourna bride et retourna laisser à la maison celle qui n'était pas sa fiancée et il dit :

— Ce n'est pas elle ! Que l'autre sœur essaie le soulier !

Celle-ci alla dans sa chambre essayer le soulier : elle put sans difficulté y entrer l'orteil mais son talon était trop gros. Sa mère lui tendit un couteau en lui disant :

— Coupe-toi un morceau du talon ! Quand tu sera reine, tu n'auras plus besoin de marcher à pied !

La jeune fille se trancha un morceau du talon, entra son pied de force dans la chaussure, ravala sa douleur et sortit rejoindre le fils du roi. Il la prit pour fiancée, la monta sur son cheval et partit avec elle au galop. Comme ils passaient auprès du noisetier, les deux petits pigeons s'y trouvaient toujours perchés et ils disaient :

Tourne-toi et regarde ! Tourne-toi et regarde !
 Il y a du sang dans le soulier,
 Le soulier est trop petit
 Et la vraie fiancée est toujours assise à la maison !

Le jeune homme se pencha, regarda le pied de la jeune fille, vit le sang couler à flots de la chaussure et qui avait déjà taché les bas blancs. Alors il fit faire demi-tour à son cheval et rapporta la fausse fiancée à la maison.

— Ce n'est pas non plus la bonne, dit-il ; n'avez-vous pas une autre fille.

— Non, dit l'homme; je n'ai plus que de feu ma première femme un malheureux petit Cucendron qui vit aussi à la maison; mais ce ne peut pas être votre fiancée : c'est chose impossible.

Le fils du roi lui dit qu'il devait la faire chercher, mais la marâtre dit :

— Ah non, par exemple, elle est bien trop sale pour se laisser voir !

Mais le fils du roi voulait à tout prix la voir quand même et on dut appeler Cucendron. Celle-ci se lava d'abord le visage et les mains, descendit et s'inclina devant le fils du roi qui lui tendit le soulier d'or. Alors, elle s'assit sur un siège retira son pied du lourd sabot de bois et l'introduisit si bien dans la pantoufle qu'on aurait dit que celle-ci était moulée dessus. Et quand elle se redressa et que le fils du roi la regarda bien en face, il reconnut la merveilleuse jeune fille qui avait dansé avec lui et il cria :

— Voilà ma véritable fiancée !

La marâtre et les deux demi-sœurs furent saisies d'effroi et étaient pâles de fureur : le jeune homme prit Cucendron sur son cheval et il partit avec elle. Comme ils arrivaient près du noisetier, les deux petits pigeons blancs crièrent :

Penche-toi et regarde ! Penche-toi et regarde !
Pas de sang sur le soulier
Le soulier n'est pas trop petit
La vraie fiancée, il l'emporte chez lui !

Et quand ils eurent fini de parler ainsi, ils vinrent en volant se poser sur les épaules de Cucendron, l'un à droite, l'autre à gauche et ils y restèrent.

Lorsque l'on célébra le mariage du fils du roi, les méchantes demi-sœurs vinrent la flatter et lui faire des courbettes, car elles voulaient prendre part à son bonheur. Et lorsque le couple des mariés se dirigea vers l'église, la plus vieille était à la droite, la plus jeune à la gauche des mariés. Alors l'un des pigeons piqua si fort l'œil de celle qui était à son côté qu'elle en eut l'œil crevé; et l'autre fit la même chose de son côté. Quand le cortège ressortit de l'église, l'aînée était à gauche, la cadette à droite ; et chaque pigeon piqua derechef l'autre œil de la jeune fille qui était de son côté et le lui arracha. Et c'est ainsi qu'elles furent punies de leur méchanceté et de leur duplicité : elles perdirent la vue pour le reste de leurs jours.



ANNEXE II :

Conte relevé à Zébévi (République du Togo) ethnies mina (enregistré en avril 1967) traduit par deux étudiants de l'Université du Bénin à Lomé. Référence dans notre corpus : Mor B 669.

Il y avait une fois un orphelin qui vivait avec sa marâtre; et celle-ci le traitait comme un esclave. Chaque matin, l'orphelin se levait très tôt, au premier chant du coq, tandis que les enfants de la marâtre dormaient encore. Il s'acharnait alors aux travaux domestiques et s'en allait puiser l'eau pour la toilette des enfants de la marâtre avant que ceux-ci ne s'éveillent...

Un jour, la femme lui dit :

— Puisque tu t'obstines à ne jamais vouloir travailler, tu vas avoir à faire à moi un bon moment ! (sic).

Et quand le soir arriva, elle l'envoya chercher de l'eau au marigot... A cause de la nuit, l'enfant se mit quelque peu en retard parce qu'il avait peur, et quand il revint, sa marâtre l'attendait patiemment, un fouet à la main. Aussitôt qu'elle aperçut l'enfant, elle se jeta sur lui et le frappa à coups redoublés, lui jetant également des injures et « de sales mots » (sic).

— Alors, chez moi, tu ne veux rien faire ? Mais si tu n'es pas content d'être là, tu n'as qu'à t'en aller rejoindre ta mère et habiter chez elle !

Quand l'enfant reçut le déluge de coups, il chercha à se protéger, trébucha et tomba, cassant une jarre d'eau de sa marâtre... Alors celle-ci la lui réclama et, se fâchant au-delà de toute mesure, elle le priva de nourriture jusqu'à ce qu'il lui en rapporte une autre...

Le lendemain, l'enfant se leva donc de bonne heure et repartit en pleurant vers le marigot. Quand il y fut arrivé, il s'assit sur une planche et se mit à pleurer et à appeler sa mère; il chantait sa peine le plus doucement qu'il pouvait... et il demandait à la disparue qu'elle revienne le soulager de cette peine atroce.

Il ne pleurait pas depuis plus de dix minutes, que l'eau du marigot s'ouvrit en un grand trou, par lequel un serpent arriva, se précipita sur la berge là où se trouvait l'enfant : il le prit et disparut avec lui au fond de l'eau. Et là, ils commencèrent à faire entendre les chansons du pays... Quelque temps après l'orphelin fut rejeté sur la berge du cours d'eau et il possédait maintenant tous les biens que l'on peut trouver : des

caisses remplies d'or, des chevaux, des chèvres, des maisons à étages... : il devint alors fort riche.

Quand la marâtre vit cela, elle lui proposa toute de suite d'être le grand-frère de tous ses enfants; mais quand elle sut comment tout cela lui était arrivé, un beau matin, elle envoya son fils au bord de la rivière : celui-ci se mit à crier le nom du serpent, lui disant qu'il voulait, lui aussi, avoir tous les biens de la terre... Le serpent de l'eau se précipita sur lui et l'emporta également. Et quand sa mère vit que le serpent était venu prendre son fils, elle se précipita chez le chef du village et les féticheurs, les consulta pour qu'ils viennent implorer le serpent afin qu'il lui redonne son enfant et qu'il y ajoute aussi un bonheur parfait... Mais le serpent renvoya l'enfant avec des plaies puantes et purulentes, et la mère se lamentait, criant qu'elle ne voulait pas d'un enfant dans un état pareil, que c'était trop injuste pour elle...

Le serpent remporta donc l'enfant au fond de l'eau et rapporta bientôt à la mère un joli paquet très bien fait : la mère l'emporta alors chez elle, l'ouvrit dans sa chambre et trouva à l'intérieur son enfant dépecé.

C'est pourquoi l'on dit que quand un orphelin vit chez vous il ne faut pas le maltraiter, il faut le traiter comme votre propre enfant.

ANNEXE III

Conte relevé à Zalivé (République du Togo), ethnies mina, recueilli en 1968 ; traduction par un élève du lycée de Tokoin, à Lomé. Référence dans notre corpus : Mor B 846.

Un homme avait deux femmes et chacune d'elles avait eu de lui un enfant. L'une des deux mourut et son enfant alla habiter chez sa marâtre.

Un jour, l'orphelin qui faisait tous les travaux pénibles dans la maison, a cassé, par inadvertance, laalebasse avec laquelle la marâtre puisait de l'eau pour boire. Alors la femme se mit très en colère, frappa l'orphelin et exigea de lui qu'il aille lui chercher les poils de la barbe de la Mort pour recoudre laalebasse... L'enfant se mit alors à réfléchir, il pensa, il pensa, pensa, puis quitta la maison où il habitait et prit un chemin au hasard de ses pas.

C'est ainsi qu'il fit un assez long chemin sans rien voir, plongé dans ses pensées ; mais tout d'un coup, il vit deux coupe-coupe qui se battaient ; et quand il les vit ainsi faire, l'enfant se mit à crier. Aussitôt les coupe-coupe arrêterent de se battre et lui demandèrent :

- Enfant, qu'as-tu vu ?
- Moi ? Rien, vraiment rien !
- Bon ! L'endroit où tu vas te sera néfaste !
- Merci, merci beaucoup !

Et l'enfant continua son chemin. Il n'eut pas bien longtemps à marcher pour trouver sur sa route, venant à sa rencontre, une tête aux cheveux blancs qui roulait sur le chemin. L'enfant fit un saut de côté quand il la vit et poussa une exclamation de surprise ; alors la tête lui demanda :

- Enfant, qu'as-tu vu ?
- Moi ? Rien, vraiment rien !
- Bon ! L'endroit où tu vas te sera néfaste !
- Merci, merci bien !

Et l'enfant vit ainsi plusieurs choses extraordinaires : il rencontra ensuite des porcs qui cultivaient un champ et des moutons qui portaient des marchandises à vendre au marché... Et à chaque fois ceux qu'il rencontrait lui donnaient la même malédiction pour laquelle il les remerciait... Il continuait toujours à avancer sur le chemin, malgré tout, et il arriva ainsi à la porte d'une maison dans laquelle il entra.

A l'intérieur de la maison, il trouva une vieille femme à qui il raconta son histoire et à qui il dit ce qu'il venait chercher. Puis il lui demanda :

— Peux-tu me dire où je pourrai trouver ces barbes de la Mort ?

— Chez moi, tu pourras en trouver !

Et la vieille lui donna à manger et à boire, puis, quand il eut achevé son repas, elle le cacha en lui disant qu'il devait bien faire attention à ne pas signaler sa présence. Puis elle lui recommanda :

— Quand les morts seront ici, s'ils vont se coucher et que peu après ils disent qu'ils dorment, c'est qu'ils seront éveillés ; aussi, il ne faudra pas que tu te lèves... Mais quand ils diront qu'ils sont toujours éveillés, c'est qu'ils vont sombrer dans le sommeil ; alors, attends un peu et fais ce que tu voudras !

Quand les morts rentrèrent dans leur maison, ils dirent à la vieille :

— Tiens ! qui est donc venu ici ? Ça sent la chair fraîche et même la chair humaine !

Mais la vieille ne leur répondit même pas par un mensonge, elle se contenta de les insulter...

Bientôt, les morts allèrent se coucher : ils commencèrent par dire qu'ils dormaient d'une voix bien claire et bien nette ; mais peu à peu leurs voix s'épaissirent, ils parlèrent moins souvent et commencèrent à dire qu'ils s'éveillaient ; l'enfant et la vieille ne disaient rien mais attendaient. Et quand ils furent bien endormis, la vieille prit un couteau bien tranchant, le tendit à l'enfant qui coupa lui-même les barbes des morts endormis.

Avant qu'il ne fasse cela, la vieille avait donné à l'enfant de petites gourdes remplies de poudre magique et elle lui avait dit :

— Si les morts te poursuivent, jette une de ces gourdes derrière toi et un grand mur vous séparera...

L'enfant repartit donc vers sa maison. Quand les morts s'éveillèrent, ils s'aperçurent qu'ils n'avaient plus de barbe au menton. Et ils se mirent à poursuivre l'enfant sur le chemin de sa maison, parce qu'ils savaient qu'il était le coupable. Quand celui-ci se vit presque rejoint il jeta sa petite gourde derrière lui et un grand mur le sépara de ses poursuivants, si bien qu'il put rentrer tranquillement chez lui ; la caléasse de sa marâtre fut recousue avec les poils de barbe de la Mort et quand il eut fini la réparation, l'enfant prit une autre de ses gourdes, la jeta et il fit ainsi s'élever à côté de son ancienne maison une grande maison à étage, toute neuve... Il eut aussi d'autres richesses avec ses autres gourdes, autant qu'il en voulut.

Quand la marâtre vit tout cela, elle envoya aussi son propre enfant à la recherche des barbes de la Mort, après s'être bien fait expliquer par l'orphelin tout ce qu'il avait fait et par où il était passé. Tous les êtres que l'enfant rencontra en chemin lui dirent que l'endroit où il allait lui serait favorable... Et quand il arriva à la maison des Morts, la vieille lui donna elle-même les poils de barbe ainsi que des petites gourdes : l'enfant était très content et, sans plus s'attarder, il reprit le chemin de la maison ; mais, avant même que les morts ne se mettent à sa poursuite, il voulut être en sécurité, et, sans faire attention, il jeta devant lui une petite gourde : aussitôt un grand mur s'éleva qui lui barra le passage... Et quand les morts arrivèrent, lancés à sa poursuite, ils n'eurent aucune peine à le rattraper : ils les dévorèrent donc sans difficulté.

C'est pourquoi l'on dit qu'il faut toujours être bon envers les orphelins qu'on a recueillis chez soi ; il faut les traiter comme si c'était vos propres enfants.