



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Rites et récits : l'initiation féminine dans les contes du mari disparu
Une analyse textuelle et anthropologique des rites d'initiation des filles

verfasst von | submitted by

Verena Kartaschov BA BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 149 346

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Romanistik Französisch

Betreut von | Supervisor:

emer. o. Univ.-Prof. Dr. Michael Metzeltin

Danksagung

An erster Stelle möchte ich mich bei meinem Betreuer emer. o. Univ.-Prof. Dr. Michael Metzeltin bedanken, welcher mir den Abschluss eines schon aufgegeben geglaubten Studiums ermöglicht hat. Vielen Dank für Ihre Geduld und Inspiration. Die rumänischen Sommerkollegs, welche das Thema dieser Arbeit maßgeblich beeinflusst haben, werden mir immer in guter Erinnerung bleiben.

Auch meinem Mann, Peter, gilt mein Dank, welcher mich kontinuierlich ermutigt hat, Unvollendetes wieder aufzugreifen. Danke für deine Unterstützung auf diesem langen Weg.

Unschätzbar waren auch die Hilfe und Unterstützung aus meinem Freundeskreis. Danke an alle, welche mir ein offenes Ohr geliehen haben. Insbesondere gilt mein Dank natürlich jenen, welche meine Arbeit Korrektur gelesen haben. Danke, Max, für das erste Kapitel und herzlichen Dank, Pauline, für das Lesen meiner gesamten Arbeit.

Besonderen Beistand haben auch meine Katzen geleistet, welcher nicht ungenannt bleiben soll. Auf meinem Schoß schlafend haben sie mich an den Schreibtisch gebunden, auch wenn die Motivation nachgelassen hatte. Danke euch märchenhaften Wesen, Goldmarie und Pechmarie.

Table de matières

1.	Introduction.....	3
2.	L'exploration du genre du conte populaire	6
2.1.	Terminologie et traditions : la sémantique du conte populaire	6
2.2.	Les traits caractéristiques du conte.....	9
2.3.	Une délimitation	28
2.3.1.	La fable	29
2.3.2.	La légende	29
2.3.3.	Le mythe.....	30
2.3.4.	La nouvelle	31
3.	Les recherches sur l'origine du conte	32
3.1.	La théorie indo-germanique.....	32
3.2.	La théorie de la monogénèse	34
3.3.	La théorie de la polygénèse.....	34
3.4.	L'analyse structurale : de la forme à l'essence	35
3.5.	La collecte et la classification des contes	36
3.6.	La classification Aarne-Thompson-Uther (ATU)	40
3.6.1.	Le type de conte ATU 425.....	41
3.6.2.	Le type de conte ATU 425A	41
4.	Les rites d'initiation	45
4.1.	Le chemin vers le lieu d'initiation.....	50
4.2.	Les initiateurs	51
4.3.	Le lieu d'initiation.....	51
4.4.	L'initiation pour garçons	52
4.5.	L'initiation pour filles	54
4.6.	Le retour et la fondation de famille.....	57
4.7.	La narrativisation.....	58
5.	À la recherche des époux non-humains disparus	61
5.1.	<i>Le Loup Blanc</i>	61
5.1.1.	Le résumé de l'intrigue	62
5.1.2.	Le contexte de la présente version.....	64
5.1.3.	Une analyse formelle.....	65
5.2.	<i>Il reuccio fatto a mano</i>	69
5.2.1.	Le résumé de l'intrigue	70
5.2.2.	Le contexte de la présente version.....	71
5.2.3.	Une analyse formelle.....	73

5.3.	<i>Pocul cel fermecat</i>	75
5.3.1.	Le résumé de l'intrigue	77
5.3.2.	Le contexte de la présente version	79
5.3.3.	Une analyse formelle	83
6.	L'initiation comme voyage héroïque narrativisé	87
6.1.	La vie commune	88
6.2.	La perte	94
6.3.	Le temps d'épreuves	97
6.4.	L'adjuvant	103
6.5.	Le passage dans l'Autre Monde	110
6.6.	La récupération	113
6.7.	La récompense	119
6.8.	Le retour dans le monde d'ici bas	122
6.9.	Le mariage	124
7.	Conclusion	128
8.	Bibliographie	130
8.1.	Littérature primaire	130
8.2.	Littérature secondaire	130
8.3.	Illustrations	134
9.	Annexe	135
9.1.	Les textes primaires	135
9.1.1.	<i>Le Loup Blanc</i> (Gittée et Lemoine 1891 :19-23)	135
9.1.2.	<i>Il reuccio fatto a mano</i> (Calvino 1956 :277-279)	137
9.1.3.	<i>Porcul cel fermecat</i> (Ispirescu 1932 :119-135)	140
9.2.	Les textoïdes	149
9.2.1.	<i>Le Loup Blanc</i>	149
9.2.2.	<i>Il Reuccio Fatto a Mano</i>	150
9.2.3.	<i>Porcul cel Fermecat</i>	153
9.3.	Résumés	158
9.3.1.	Abstract	158
9.3.2.	Résumé	158
9.3.3.	Zusammenfassung	158

1. Introduction

Le XIXe siècle a été une époque de changement en Europe. L'industrialisation n'a pas seulement altéré le mode de fabrication dans l'ensemble des domaines de production mais a également touché à la composition-même de la population : L'exode rural a ainsi crucialement transformé les communautés. Il n'est donc pas surprenant que ce soit au XIXe siècle que les frères Grimm aient transcrit, et retravaillé, leur *Contes de l'enfance et du foyer* ou que des chercheurs comme l'anthropologue James George Frazer soient partis en dehors de l'Europe à la recherche des peuples considérés plus proches de la nature. Comme nous le verrons dans le chapitre 3.5., ces érudits s'étaient fixé comme objectif de sauvegarder les récits et les pratiques qu'ils voyaient disparaître devant leurs yeux.

À l'inverse des peuples décrits par Frazer, certaines traditions avaient déjà pratiquement disparu en Europe au moment des efforts de pérennisation de celles-ci. Un intérêt particulier dans le cadre de ce mémoire sera porté sur l'une de ces traditions : l'initiation des jeunes à l'âge adulte. Bien que ces rites d'initiation aient presque disparu dans l'Europe du XXe siècle, des chercheurs comme le folkloriste Vladimir Propp ont vu dans les récits, en particulier dans les contes populaires, des vestiges de ces rituels d'autrefois. Les rites d'initiation pour garçons ont fait l'objet de plusieurs recherches : probablement parce que leur initiation a tendance à être plus scénarisée, d'un côté, et moins pris en main par la Nature, de l'autre. Après tout, la transformation d'une jeune fille en une jeune femme est, le plus souvent, déclenchée au du moins accompagnée par la ménarche. Compte tenu de cette divergence, le présent mémoire a opté pour l'analyse des rites d'initiation des filles préservés dans des contes populaires comme objet principal. Nous chercherons à répondre à la problématique suivante :

Comment la structuration textuelle contribue-t-elle à la mise en scène d'un rituel initiatique dans les contes de type ATU 425A ? De plus, on se demandera comment les structures sémio-linguistiques participent-elles à la mise en narrativisation de l'initiation des filles ? On chercha également à comprendre quelles sont les variations linguistiques et culturelles observables, et comment ces variations influencent-elles l'interprétation des rites d'initiation ?

Afin de répondre à ces questions, il faudra d'abord préciser ce qu'est un conte et ce que l'on entend par 'initiation'. Les premiers chapitres de ce mémoire vont chercher à recueillir et fusionner les traits caractéristiques du conte, en particulier le conte populaire merveilleux.

Nous verrons ce qui fait un conte et, tout aussi important, ce qui n'en fait pas, en délimitant le conte des genres littéraires avoisinants, comme la fable, la légende, le mythe et la nouvelle.

Le chapitre 3 va se concentrer sur les recherches qui visent à trouver l'origine du conte et à classer ces récits afin de faciliter leur comparaison. La plus notable des classifications est celle d'Arne, Thompson et Uther, ATU, qui permet de préciser le type de conte qui fonctionnera comme corpus de ce mémoire : le type de conte ATU 425A. L'ensemble de notre corpus sera donc composé de trois contes merveilleux où l'époux est un animal enchanté qui disparaît et doit être retrouvé par l'épouse.

Le chapitre 4 va aborder les rites d'initiation en s'appuyant sur les discussions menées par des pionniers en la matière comme Mircea Eliade. Dans ce chapitre nous allons établir une chronologie typique d'un rite d'initiation qui va traiter du lieu d'initiation, du chemin vers ce lieu, des initiateurs, du retour et la fondation de famille, ainsi que de la narrativisation. Dans la plupart des cas, les éléments des rites d'initiation pour garçons suivent la même logique que ceux pour filles, mais afin de tenir compte de leurs différences un sous-chapitre distinct va être consacré à chaque genre.

Avant de les analyser en détail, les trois contes choisis vont être présentés dans le chapitre 5. En langue française, nous allons étudier le conte « Le loup blanc » du recueil *Contes populaires du pays wallon* d'Auguste Gittée et de Jules Lemoine, publiée en 1891. Après un résumé de l'intrigue, un sous-chapitre va aborder le contexte socio-culturel du conte de Gittée et de Lemoine. La considération du contexte spécifique de chaque conte est primordiale pour l'interprétation et l'analyse des chapitres suivants. Enfin, la présentation du conte va se conclure en analysant la macrostructure du récit à l'aide des unités narratives d'un récit, des textoïdes que présentent Michael Metzeltin et Margit Thir dans leur livre *Textanthropologie*. La structure de cette présentation va être reprise pour les deux autres contes. En langue italienne, nous allons considérer « Il reuccio fatto a mano » tiré du recueil *Fiabe italiane* d'Italo Calvino, publié en 1956. En langue roumaine, ce sera « Porcul cel fermecat » de Petre Ispirescu, dans la version du livre *Legende sau basmele românilor* de 1883, alimenté de notes datant de l'année 1932. Afin de rendre le texte courant plus lisible et de distinguer les contes des citations, les titres des trois contes vont être mis en italique au lieu de les mettre entre guillemets comme dans cette introduction.

Le dernier chapitre de ce mémoire va suivre le plan du voyage héroïque, faisant écho du périple des héroïnes. Tenant compte du franchissement de la frontière entre l'ici-bas et l'au-

delà, on va suivre la triade des phases pré-liminale, liminale et post-liminale afin de la comparer au schème initiatique anthropologique de rupture, marge et réintégration. Chaque étape de la pérennisation des héroïnes va inclure dans son étude la symbolique des personnages ou accessoires, analysée à l'aide de divers dictionnaires et encyclopédies des symboles.

Ce mémoire part de l'hypothèse que le modèle d'initiation proposé par Metzeltin et Thir dans *Textanthropologie* constitue également la structure de base des contes sélectionnés portant sur l'initiation des filles. Bien que les contes choisis proviennent de contextes culturels différents, il est attendu que l'ossature narrative propre à l'initiation reste manifeste.

2. L'exploration du genre du conte populaire

Il était une fois. N'est-ce pas ainsi que commencent tous les contes populaires ? Si l'on consulte des recueils de contes populaires, on est sûr de trouver une version de cette phrase introductive dans la plupart des textes proposés. Ce début illustre déjà une des caractéristiques les plus marquantes du conte populaire, l'intemporalité (cf. Lüthi 1998 :22, 33). Le conte ne s'appuie pas sur le fait que son récit se soit déroulé autrefois ; autrement, on dirait : il a été une fois. Au contraire, la formule introductive renforce l'idée que ce qui s'est passé se passe et se passera de nouveau (cf. Lüthi 1998 :35), car ce ne sont pas des destins individuels que raconte le conte, mais la destinée humaine dans son ensemble (cf. Lüthi 1998 :14).

Bien que ce soit Charles Perrault qui ait élevé les contes populaires au rang de la littérature (cf. Lüthi 1974 :5), de nos jours c'est aux contes des frères Grimm que ramène spontanément le genre (cf. Bluhm 2023b :5, Jolles 1982 :218sq., Lüthi 1998 :12, Neuhaus 2023b :55, van der Kooi 1993 :159). Ainsi, il n'est pas surprenant que la majeure partie des recherches se fasse dans l'aire germanophone, ou du moins elles effleurent le domaine de façon périphérique, s'ils ne s'y engagent pas totalement.

2.1. Terminologie et traditions : la sémantique du conte populaire

La définition du conte n'est pas aussi évidente qu'il n'y paraît, car notre compréhension du genre se base principalement sur les recueils écrits de contes qui suivent des traditions différentes, variant selon leur aire géographique et selon l'époque de leur transcription. De fait, ils sont quasi figés. En outre, chaque langue dispose d'un terme général pour désigner les contes (cf. Lüthi 1998 :24, Pöckl / Pögl 2023 :69), mais leurs étymologies présentent des différences et peuvent désigner un genre littéraire légèrement distinct en fonction de la langue utilisé. En même temps, Pöckl / Pögl (2023 :69) remarquent que la plupart des personnes de leur « aire culturelle »¹ (soit la culture germanophone) a une idée subconsciente, néanmoins concrète, de ce qui est et de ce qui n'est pas un conte. C'est une idée qui a déjà été avancée par Wittgenstein dans son œuvre *Philosophische Untersuchungen* ('Investigations

1 « Kulturraum » (Pöckl / Pögl 2023 :69, ma traduction). Sauf indication contraire, toutes les traductions dans le corps du texte sont les miennes ; le texte original est reproduit en note.

philosophiques'), dans laquelle il illustre son idée philosophique des 'ressemblances familiales'² (cf. Wittgenstein 1953 :32) à l'exemple des jeux :

66. Betrachte z.B. einmal die Vorgänge, die wir „Spiele“ nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiel, Kampfspiele, usw. . Was ist allen diesen gemeinsam? [...] Denn wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was *allen* gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe. [...] Schau z.B. die Brettspiele an, mit ihren mannigfachen Verwandtschaften. [...] Wenn wir nun zu den Ballspielen übergehen, so bleibt manches Gemeinsame erhalten, aber vieles geht verloren. [...] Denk nun an die Reigenspiele: Hier ist das Element der Unterhaltung, aber wie viele der anderen Charakterzüge sind verschwunden! Und so können wir durch die vielen, vielen anderen Gruppen von Spielen gehen. Ähnlichkeiten auftauchen und verschwinden sehen.

Und das Ergebnis dieser Betrachtung lautet nun: Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen.

67. Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort „Familienähnlichkeiten“; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc. - Und ich werde sagen: die ‚Spiele‘ bilden eine Familie. (Wittgenstein 1953 :31sq.).

De même que les membres d'une famille se ressemblent, les contes se ressemblent entre eux, et se distinguent des légendes, des mythes ou d'autres genres littéraires différemment nommés. Même si les peuples européens partagent souvent une tradition commune de contes (que ce soit par la diffusion de textes célèbres comme le *Pentamerone*, les *Contes de ma mère l'Oye* ou les *Contes de l'enfance et du foyer* des frères Grimm) une classification propre à chaque langue s'est cependant élaborée indépendamment.

Revenons aux contes francophones. Selon divers dictionnaires, le conte est fondamentalement un récit. Actuellement, on insiste sur le caractère imaginaire des faits (cf. TFLi, Le Robert, Larousse). Ce n'est qu'en remontant dans le passé que nous trouvons une autre définition, notamment celle de l' « [a]ction de rapporter à quelqu'un un fait réel » et d'être un « récit de choses vraies » dès les premières mentions du mot d'autour de 1130 (cf. « conte » dans le TFLi). Par rapport à d'autres langues européennes, nous retrouvons des étymologies similaires qui mettent en avant le fait de conter ou raconter une histoire. La liste suivante s'appuie sur les langues romanes ainsi que celles des aires où travaillent les principaux spécialistes du conte :

- En espagnol un *cuento*.

² « Familienähnlichkeiten » (Wittgenstein 1953 :32).

- En italien une *fiaba* du latin *fabula* (cf. la ‘fable’ française). La *fabula* peut être traduite en français comme « conversation, discours, bavardage, [...] fable, légende, mythe, conte récit, balivernes, mensonges » (Olivetti / Olivetti). Il faut noter qu’une des œuvres les plus importantes de l’histoire littéraire de l’Italie, le *Pentamarone*, s’appelait à l’origine *Lo cunto de li cunti* (‘Le conte des contes’). Ce mot, aujourd’hui disparu, vient comme son pendant français du verbe ‘ra/conter’ (Pöckl / Pögl 2023 :69).
- En anglais ce sont des « tales » ou, même sans apparition du petit peuple, c’est-à-dire des fées, lutins, gnomes ou autres humanoïdes surnaturels de petite taille, des « fairy tales ».
- En allemand le *Märchen* vient du moyen-haut-allemand *maerlin*, ce qui est une *kleine Mär*, une courte histoire (cf. Lüthi 1998 :24, Pöge-Alder 2007 :25).
- En roumain, on raconte des *basme* qui doivent leur nom au slavonique басня, qui signifie ‘fable’ en russe contemporain.
- En russe, la *сказка* vient du verbe parler en aspect perfectif (*сказать*).
- En danois, on trouve le mot d’emprunt *eventyr*, qui vient du français ‘aventure’ (cf. Pöckl / Pögl 2023 :69).

Quelle différence y a-t-il donc entre un conte, un récit, une légende, une histoire, un mythe ou une fable en français ? Ou encore quelles singularités opposent les genres germanophones d’une *Sage*, d’un *Schwank*, d’une *Posse* ou d’une *Lügendgeschichte* ? Après tout, les conteurs oraux n’utilisaient généralement pas de terme spécifique pour désigner leurs récits, ni d’ailleurs leur public ou leurs collecteurs jusqu’au début du XIX^e siècle. C’est pourquoi les contes des frères Grimm entremêlent « contes d’animaux, fables, légendes, intrigues de nouvelles, facéties et contes facétieux, récits mensongers et paraboles, énigmes et contes à énigme, légendes étiologiques, etc. ³» (Pöge-Alder 2007 :23). Plus loin, Pöge-Alder (2007 :23) précise que les désignations internationales diffèrent bien d’une langue à une autre mais la terminologie allemande est celle qui dissèque le plus minutieusement les différents genres.

Avant donc d’établir ces distinctions, il semble prudent de définir ce qu’est un conte en nous basant sur la compréhension contemporaine du XXI^e siècle.

3 « Tiermärchen, Fabeln, Legenden, Novellenstoffe, Schwänke und Schwankmärchen, Lügenezählungen und Parabeln, Rätsel und Rätselmärchen, ätiologische Sagen u.a.m. nebeneinander » (Pöge-Alder 2007 :23).

2.2. Les traits caractéristiques du conte

Le conte populaire, autrement dit un récit qui vient d'une tradition orale dans laquelle il est encore variable, atteint une forme figée lorsqu'il est fixé par écrit en « conte de livre »⁴ (Pöge-Alder 2007 :33). Durant cette littérisation, il peut être peaufiné selon les goûts et les mœurs de son collecteur. Ainsi, les frères Grimm ont ajusté les leurs pour être à l'unisson avec l'esthétique romantique et biedermeier ; Giambattista Basile en fit autant avec son *Pentamerone* à l'époque baroque (cf. Lüthi 1998 :18, 38, Lüthi 1974 :100, Neuhaus 2023a :16, Neuhaus 2023b :55, Schenda 1993 :234).

Comme nous l'avons déjà vu, le conte populaire est de nos jours compris comme, notamment, un récit intemporel de faits imaginés. Afin de le définir plus précisément, en tenant également compte des différents types du conte, Pöge-Alder (2007 :27) a établi une liste de quinze caractéristiques du conte :

Merkmale von ‚Märchen‘

1. Das Konstrukt ‚Märchen‘ beinhaltet künstlerische Texte verschiedener Art
2. Wunderbares (Numinoses) als etwas Selbstverständliches
3. Reales: soziale Verhältnisse und interpersonale Konstellationen der Familie
4. gewollte Fiktionalität:
Einleitungs- und Schlussformeln
fehlende Orts- und Zeitangaben
formelhafte Wendungen
5. Überlagerung verschiedener historischer Schichten
6. Requisitenverschiebung und Requisiterstarrung
7. „tatsachengerechte Aussage“ – Lüge;
symbolische Interpretation in historischer Dimension
8. typische Märchenästhetik: Max Lüthi
9. Entindividualisierung
10. Unterschiede zum ‚Kunstmärchen‘
11. klare Struktur
12. Happy End und ‚Antimärchen‘
13. mündliche und schriftliche Realisierung eines Märchentextes als Kunstwerk
14. Konstitution der bürgerlichen Familie (Lesekanon, Vermarktung)
15. Funktionen: Unterhaltung, Wissen, psychodramatische Konfliktbewältigung,
Einbettung in eine Erzählgemeinschaft

Illustration 1 : Les 15 caractéristiques du conte selon Pöge-Alder (2007 :27).

4 « Buchmärchen » (Pöge-Alder 2007 :33).

(1) Un amalgame de plusieurs genres textuels

Le continuum des contes rassemble une multitude de récits différents. Pöge-Alder (2007 :28) énumère ainsi les contes animaliers, nouvellistes, farceurs, légendaires, énigmatiques, prémonitoires, magiques etc.⁵ De ceux-ci, Pöge-Alder sépare les « vrais contes »⁶ (Pöge-Alder 2007 :28), qu'elle localise dans le catalogue d'Arne, Thompson et Uther (ATU, cf. le chapitre 2.4.1. pour plus de détails) entre les numéros 300 - 745A, les « Tales of magic ».

(2) La merveille anodine

Le conte fait montre non seulement de magie, de merveilleux et de numineux, mais il considère ces traits tous comme anodins et banals (cf. Jolles 1982 :243, Pöge-Alder 2007 :28). Si les personnages du conte s'émerveillent devant le numineux, c'est le signe d'un conte très ancien ou d'un autre genre (cf. Röhrich 1964 :171). Dans le conte typique, les héros agissent, au lieu de contempler. Aussi, ils n'ont plus le temps de s'émerveiller ou de ressentir de la peur ou de la curiosité. Par conséquent, l'extraordinaire est accepté sans l'interroger (cf. Lüthi 1974 :10) et toute émotion doit reculer devant l'action. Aidé de Hermann Hesse, Lüthi (1998 :66) exemplifie sa compréhension du conte de la manière suivante :

[D]as Märchen ist, man darf eine Prägung Hermann Hesses auf es anwenden, ein Glasperlenspiel. Was in der Wirklichkeit schwer und schwierig ist, wird leicht und leicht. Nicht nur die Welt der Gefühle verflüchtigt sich, nicht nur Verbrechen und Gericht ordnen sich spielend ein in diese stilisierte Welt, auch das Erotische und Numinose und Magische sind nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt und Gewalt da.

C'est dans le conte que naîtrait un monde plus simple, plus clair, plus léger. Alors est-ce du merveilleux lui-même que l'on devrait parler, s'il apparaît comme tout autre aspect quotidien dans le monde du conte ? Plus loin, Lüthi (1998 :67) propose de ne pas le désigner ainsi puisque tout comme le profane, le religieux et l'érotique, la magie serait « aussi sublimée »⁷. En même temps, Werlitz (2023 :95) indique l'usage ambivalent du terme 'numineux' chez Lüthi. D'un côté, Lüthi se servirait de la signification originale de Rudolf Otto, le terme venant de la philosophie de la religion, où le numineux décrit « une force divine, seulement descriptible de façon approximative [...] ou, à tout le moins, une puissance d'outre-monde

5 « Tier-, Novellen, Schwank-, Legenden-, Rätsel-, Warn-, Zaubermärchen u.a.m. » (Pöge-Alder 2007 :28).

6 « Eigentliche Märchen » (Pöge-Alder 2007 :28).

7 « genauso sublimiert » (Lüthi 1998 :67).

suraturelle et l'effet à la fois fascinant et effrayant qu'elle exerce »⁸ (Werlitz 2023 :93). De l'autre côté, Lüthi, toujours selon Werlitz (2023 :95), l'utiliserait comme synonyme pour tout ce qui serait en rapport avec l'au-delà. Quoi qu'il en soit, nous reviendrons sur ces deux interprétations du numineux au sein du chapitre 4 dans lequel l'initiation sera discutée.

(3) La réalité des relations interpersonnelles

Pöge-Alder (2007 :29) nous assure que les relations représentées dans les contes sont des relations véritables. Elle donne l'exemple du frère cadet qui se voit moins choyé que ses, souvent deux, frères aînés, ou encore celui de l'enfant d'un autre lit rejeté. Ces relations-ci ne sont pourtant vraies que dans leur existence pure. En effet, selon Lüthi (1974 :37) il s'agit purement « de relations d'intrigue ou de contraste »⁹, puisque le héros ainsi que l'héroïne prototypiques du conte sont isolés et sans entrave. Ils ont peut-être des parents, des frères et sœurs, mais les émotions du héros et de l'héroïne envers les leurs sont aussi absentes que dans tout autre instance (cf. Bettelheim 1977 :15, Lüthi 1974 :18). Néanmoins, la plupart des contes, soit environ 80%, ne se focalise pas sur les relations de leurs personnages (cf. Kast 1992 :9).

Le conte aime la clarté ; la mission du héros et de l'héroïne est toujours évidente (cf. Lüthi 1998 :62). Au lieu de se perdre dans un afflux d'émotions mal-définies, le conte opte pour une représentation externe de celles-ci (cf. Lüthi 1974 :16, Röhrich 1964 :136). C'est finalement la raison pour laquelle l'épouse cherche son mari perdu ou que le héros sauve la princesse ; il s'agit de faire avancer l'action ou de définir un but final de celle-ci (cf. Lüthi 1974 :18). Si le conte peut externaliser un sentiment, il le fait car « [l]es personnes du conte ne possèdent non seulement pas de monde intérieur, elles ne possèdent pas non plus de monde extérieur » (Lüthi 1974 :17)¹⁰. Nous verrons l'absence du dernier plus loin, en parlant de la tendance du conte à généraliser (caractéristique n°9).

8 « eine nur näherungsweise beschreibbare, göttliche [...] oder zumindest jenseitig-übernatürliche Kraft und ihre faszinierende sowie erschreckende Wirkung » (Werlitz 2023 :93).

9 « Handlungs- oder Kontrastbeziehungen » (Lüthi 1974 :37).

10 « Die Personen des Märchens besitzen nicht nur keine Innenwelt, sie besitzen auch keine *Umwelt*. » (Lüthi 1974 :17, italique dans l'original).

(4) La fictionnalité visée

Comme nous l'avons déjà vu, le conte aime l'action. Ainsi, il méprise la moindre description méticuleuse qui, par définition, ne fait pas avancer l'histoire. Si l'on retrouve donc une narration détaillée d'un personnage ou d'une ville, nous faisons certainement face à un ajout éditorial ou peut-être même à un conte artistique (cf. *Kunstmärchen*). Ces détails peuvent être les yeux rouges d'une sorcière dans un conte des frères Grimm (cf. Lüthi 1998 :37) ou simplement le nom de la ville dans laquelle entre le protagoniste (cf. Pöge-Alder 2007 :29). Ce flou voulu rend l'action du conte encore une fois plus claire, plus précise puisqu'aucun décor n'obscurcit la vue (cf. Pöge-Alder 2007 :29, Lüthi 1998 :37).

En plus de ce flou désiré concernant les lieux, le conte populaire préfère également ne pas préciser la période dans laquelle son histoire se déroule car son monde est intemporel et sempiternel (cf. Pöge-Alder 2007 :29, Lüthi 1998 : 22, 33). Autrement dit, « le conte surmonte le temps en l'ignorant »¹¹ (Lüthi 1998 :33). Il en résulte également une flexibilité dans son décor qui peut être rajusté selon le temps ou les goûts du moment de sa narration (cf. caractéristique n°6, Hännny 2023 :83, Röhrich 1964 :170, 183).

Or, ce qui est sempiternel se répète. En effet, le conte aime la répétition et les formules qui renforcent le caractère fictionnel du conte (cf. Pöge-Alder 2007 :29), puisqu'elles signalent le genre du récit. C'est pour cette raison que l'on s'attend à ce que le conte commence avec la phrase « Il était une fois » et se conclue par « Et ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ». Bien qu'il y ait, évidemment, des exceptions à l'usage de ces formules exactes, leur répétition fréquente consolide la forme du conte prototypique, (cf. Lüthi 1974 :34, Lüthi 1998 :35). En même temps, la répétition exacte des phrases ou des formules donne au conte un air presque sacré (cf. Lüthi 1998 :41, Röhrich 1964 :174). Pour Lüthi (1974 :49), la répétition au niveau de la diégèse n'est pas une simple répétition au mot près d'une scène précédente. Elle serait plutôt formée par la même « force formative invisible »¹² qui avait donné naissance à la scène antérieure. Finalement, la répétition a aussi une raison tout à fait pratique pour les contes populaires qui ont débuté comme récits oraux : elle ancre le conteur ainsi que son public (cf. Lüthi 1974 :45).

11 « Das Märchen überwindet die Zeit, indem es sie ignoriert » (Lüthi 1998 :33).

12 « von der unsichtbar formenden Kraft » (Lüthi 1974 :49).

(5) Les vestiges d'autrefois

Avant de se voir quasiment figés à l'écrit (cf. Lüthi 1998 :24), les contes ont été racontés à l'oral, ce qui produit des variations d'un conteur à un autre, mais également dans le récit d'un même conteur d'une fois à une autre. Inévitablement, le récit change légèrement quand il est raconté et au fur et à mesure il y a une « superposition de diverses couches historiques »¹³ (Pöge-Alder 2007 :29) au fil des siècles. Bien évidemment, il y avait déjà au temps jadis des auditeurs qui exigeaient un verbatim, d'autant plus que l'on regardait le conte toujours comme vérité ou que l'on voulait y croire (cf. Pöge-Alder 2007 :29, Röhrich 1964 :174sq.).

Si l'on se trouve vis-à-vis de ces couches historiques, il ne s'agit pourtant pas toujours d'un soi-disant « survival » (cf. Pöge-Alder 2007 :29, Schenda 1993 :252), c'est-à-dire des vestiges, des traces, des restes d'un rite ou d'une coutume d'autrefois. Si Pöge-Alder (2007 :29) appelle chacun au discernement entre des « dispositifs stylistiques narrativement nécessaires et des vestiges possibles d'époques antérieures de l'histoire culturelle »¹⁴, Lüthi (1974 :65) recommande de laisser ce travail à l'ethnologie. Ce dernier poursuit son analyse en s'attardant sur l'intangibilité de ces éléments pour un lecteur contemporain :

Wenn ein Märchenheld in einen Kasten, Koffer oder Korb eingeschlossen wird, mag dies auf einen Initiationsritus zurückgehen. Aber von alledem ist im Märchen nichts unmittelbar zu spüren. Turm, Kasten, Koffer und extreme Aufgabe wirken wiederum als Elemente des abstrakten Märchenstils. (Lüthi 1974 :65)

Or si l'on ne connaît pas tel ou tel concept des temps jadis, il devient difficile, de nos jours, de les identifier. Ainsi un coffret restera un meuble, une tour un endroit extravagant, mais les lecteurs moyens du XXI^e siècle n'y discerneraient pas le *survival* d'une période de séclusion dans le lieu d'initiation (cf. le chapitre 4.3.). Ce point de vue fait également partie des opinions de Röhrich (1964 :103), selon qui des malentendus seraient particulièrement susceptibles de survenir lorsque les actions rituelles ne font que revêtir un caractère ornemental dans un conte.

Les initiés, en revanche, sauraient distinguer les différentes strates. Une ethnologue ou un historien serait en mesure de localiser l'origine d'un conte thérianthropologique auprès d'une société des chasseurs-cueilleurs si la transformation est présentée sous un beau jour ou auprès d'une société plus développée ou christianisée si elle se présente sous un jour moins

13 « Überlagerung verschiedener historischer Schichten » (Pöge-Alder 2007 :29).

14 « erzähltechnisch erforderlichen Stilmittel und möglichen Residuen früherer Epochen der Kulturgeschichte » (Pöge-Alder 2007 :29).

favorable (cf. Röhrich 1964 :88). Il ne faut pourtant pas oublier que l'herméneutique n'est pas une science exacte. Afin d'exemplifier ce point, Lüthi (1998 :22) parle des frères Grimm. Il leur accorde du crédit sur certains aspects, le conte de *La Belle au bois dormant* reflétant, par exemple, un processus naturel ; dans d'autres, cependant, il les réprimande pour avoir mis sur un pied d'égalité le talus embrasé de Brunehilde et l'aurore. D'après tout, « [i]l faut se garder de vouloir interpréter chaque trait isolément, chaque épine et chaque mouche ; certains de ces détails ne sont que de simples ornements ajoutés par le dernier narrateur, tout à fait par hasard »¹⁵ (Lüthi 1998 :23).

(6) Les accessoires déplacés et figés

Comme au théâtre, le conte se sert d'accessoires. Dans le conte, tout peut être un accessoire : « des personnages, des choses, des dons et d'autres éléments des contes comme les objets de tous les jours »¹⁶ (Pöge-Alder 2007 :30). Si de nos jours la connaissance générale reconnaît le fait de la Belle au bois dormant qui se pique le doigt sur le fuseau et non pas sur l'aiguille d'une machine à coudre, ce soi-disant fait n'est pas évident. Au fond, le conte ne s'en soucie pas, puisque ses accessoires ne constituent pas le fond du récit. C'est pourquoi ils peuvent être échangés, déplacés, voire substitués à d'autres accessoires selon les mœurs et les goûts de la région, de la culture ou du moment historique auxquels appartiennent son conteur et ses auditeurs (cf. Hännny 2023 :83, Röhrich 1964 :102sq.). Aussi, contrairement aux premiers chercheurs des contes, nous ne pouvons pas sérieusement dater un conte par ses accessoires. Hännny (2023 :85) précise que seul l'âge d'une version d'un conte peut être daté ainsi, surtout si l'on y trouve des éléments modernes.

D'après Röhrich (1964) et également selon Hännny (2023 :85), ce déplacement des accessoires s'effectue afin de permettre aux auditeurs de continuer de croire à la véracité du conte. Ainsi, la réalité du conte se voit rapprochée de la réalité récente de son auditoire (cf. Hännny 2023 :85). Après tout, *tempus fugit, additamentum*¹⁷ *manet*. Un symbole que l'on comprenait autrefois peut être mal ou même mécompris par les générations suivantes ou par

15 « Man muß sich hüten, jeden einzelnen Zug, alle Dornen und alle Fliegen deuten zu wollen; manche dieser Einzelheiten sind bloßer Schmuck, vom zufällig letzten Erzähler hinzugefügt » (Lüthi 1998 :23).

16 « Figuren, Dinge, Gaben und weitere Elemente des Märchens wie etwa Alltagsgegenstände » (Pöge-Alder 2007 :30).

17 lat. additamentum: rajout, supplément, [accessoire] (Olivetti / Olivetti s.d.).

les gens issus d'une autre aire culturelle ou linguistique. C'est une des raisons pour laquelle tel accessoire se voit déplacé par un équivalent plus courant et plus crédible (cf. Röhrich 1964 :1970). Comme nous l'avons déjà évoqué, ce changement s'effectue parce que les auditeurs veulent continuer à croire et non pas parce qu'ils ne croient plus (cf. Röhrich 1964 :194). Plus loin, Röhrich (1964 :199) souligne le caractère crédible des contes. Le déplacement des accessoires ne signifierait donc pas une dégradation mais plutôt un processus naturel auprès des croyants.

Pour en revenir au fuseau, on est en droit de se demander pourquoi cet accessoire n'a pas été mis à jour. Après tout, le fuseau n'appartient plus au monde des objets quotidiens de la plupart des gens. Qu'est-ce qu'un fuseau au juste ? En vérité, c'est d'un outil du temps jadis que nous parlons. Cet accessoire est aujourd'hui emblématique du conte de *La Belle au bois dormant* et revêt donc la forme d'un accessoire figé. On peut donc repérer un *survival* d'un temps où le symbole du fuseau était encore intelligible (cf. Pöge-Alder 2007 :29). Röhrich (1964 :174sq.) explique que cet attachement au verbatim représente une caractéristique de la croyance intacte à la véracité du conte des auditeurs, puisqu'un tel conte se serait passé « ainsi et non pas différemment »¹⁸. Hännny (2023 :85) évoque un sentiment similaire en parlant de la « tendance historicisante »¹⁹ des contes qui, afin d'accomplir cette tâche, ont moins tendance à déplacer leurs accessoires.

(7) L'interprétation d'un mensonge

« „Erzähl mir keine Märchen“, sagen wir abschätzig – das Wort ist da nur ein höflicherer Ausdruck für Lügen, für besonders kunstvoll gebaute Lügen. Wenn wir andererseits etwas außergewöhnlich Schönes bewundern, dann stellt sich wie von selbst das Wort „märchenhaft“ ein, und jetzt heißt es nicht unwirklich im Sinne von unwahr, sondern im Sinne von überirdisch. » (Lüthi 1998 :11)

Le conte est différent. Un conte ne raconte pas l'histoire, mais *une* histoire. Le conte n'est pas de ce monde-ci, il est du monde des dragons, des royaumes, des géants et des nains. De nos jours, si l'on faisait le postulat que la teneur de tel ou tel conte correspondait littéralement à la vérité, on se heurterait à un silence incrédule. Après tout, *raconter des contes* ou *raconter des histoires*, en français, peut être utilisé de façon littérale et sincère ou encore au sens figuratif où les histoires racontées détiennent peu d'informations véridiques ou crédibles.

18 « so und nicht anders » (Röhrich 1964 :175).

19 « historisierende Tendenz » (Hännny 2023 :85).

Dans le même registre, la phrase *ne pas raconter de contes* ne se verrait pas souvent employée de manière littérale en allemand, comme le décrit Lüthi dans la citation introductive de ce sous-chapitre. Ces contes seraient des mensonges à valeur esthétique, mais en même temps, cette esthétique renverrait à une telle beauté que le locuteur allemand ne pourrait s'exprimer qu'avec l'adjectif « *märchenhaft* » (Lüthi 1998 :11). Les adjectifs français de la même signification ne basent pourtant pas leur radical sur le conte, mais ils font recours à la fable, aux fées et au fantasme : *fabuleux*, *féerique* et *fantastique*. Ceci est un point de vue que partage Pöge-Alder (cf. 2007 :30) qui postule que la soi-disant vérité des contes se réalise en la regardant à travers le prisme de l'historicité et de l'interprétation symbolique.

D'autres chercheurs ne sont pas d'accord, ni sur le degré de vérité présentée ni sur la véracité des conteurs. D'un côté, Lüthi (cf. 1998 :29) affirme que certains contes se considèrent eux-mêmes de manière ironique. Pour cela il donne l'exemple de la phrase concluante « *Wer's glaubt, bezahlt einen Taler.* » Ou en français : 'Qui y croit paye un écu'. Naturellement, cet exemple démontre uniquement une version de la réalité et du conte. Afin de vraiment comprendre l'impact de cette tournure ironique, il faudrait savoir a) si c'est un ajout tardif et à quel moment, si oui, la phrase a été jointe au conte, et b) si cette expression est la seule de son genre ou s'il y en a d'autres. C'est toujours Röhrich (cf. 1964 :174) qui donne une réponse à ce dilemme en considérant la croyance populaire au conte. Celle-ci est la raison pour laquelle le conte doit être raconté fidèlement au mot près. La répétition d'un récit confirmerait sa véracité et la vérité du conte se verrait authentifiée par la tradition. Le peuple croit, veut croire et donc continue de croire. À un tel stade, il n'y a ni de motif ni de raison pour une affirmation ironique selon Röhrich. Dans une communauté dans laquelle on croit aux contes, on évite le relent du faux et, par exemple, on parle plutôt d'*histoires* ou de *récits* au lieu de *contes* (Röhrich 1964 :177). Au final, Hertha Grudde n'a pas tort quand elle dit, citée chez Röhrich (1964 :178) : « Cela doit bien être vrai, puisque tous ceux qui y ont cru avant nous n'étaient pas plus stupides que nous. »²⁰

(8) L'esthétique exportée

Comme nous l'avons déjà vu, ce sont les frères Grimm qui ont beaucoup, intensément et durablement influencé la façon de raconter des contes à travers le monde. Quand on dit *conte*

20 « Es wird schon wahr sein, denn all die Leute, die vor uns daran geglaubt haben, sind auch nicht dümmer gewesen als wir. » (Röhrich 1964 :178).

on sous-entend souvent 'un conte à la manière de ceux des frères Grimm'. Ainsi, il n'est pas surprenant que Max Lüthi ait, voulu et non-voulu, basé son esthétique sur les contes venant de la tradition Grimm (cf. Pöge-Alder 2007 :30). Selon Lüthi (1998) et Pöge-Alder (2007 :30, 212-217) le conte se caractériserait, d'un côté, par son « unidimensionnalité »²¹ et par sa « superficialité »²² quant aux personnages principaux et auxiliaires, aux accessoires et aux animaux ; de l'autre côté, par une séparation nette entre la vie d'ici-bas et celle de l'au-delà.

Le conte tient à établir des contrastes et à promouvoir la clarté. Aussi ignore-t-il le passage du temps, symbole du changement perpétuel. De plus, le conte préfère tout ce qui est minéral et métallique ; des matériaux qui ne sont pas soumis à l'usure du temps (cf. Lüthi 1998 :22-33). Cela s'applique également à d'autres objets : bagues, bâtons, épées, noix, cheveux. Ces objets-ci sont d'une couleur pure et souvent singulière et métallique ; ils ont un contour net et précis. A l'image de ses objets, l'intrigue du conte est également nette et bien définie. Il n'y a ni de détour ni de description superflue. Ses personnages (entièrement beaux ou laids, entièrement gentils ou méchants, entièrement travailleurs ou fainéants) n'hésitent pas ; ils agissent, continuent d'agir et vont continuer de faire honte au Hamlet de Shakespeare en faisant avancer l'intrigue. Aussi rigides que ses matériaux préférés, le conte emploie des formules semi-figées. Certains chiffres, auxquels est attachée une symbolique particulière, sont récurrents : l'un, le deux, le trois, le sept et le douze (cf. Lüthi 1974 :26-34).

Une autre façon de créer des contours est à travers des interdictions. Celles-ci font parties du style du conte et aident également à établir une intrigue claire et des distinctions nettes (cf. Lüthi 1998 :52).

(9) Un pour tous : généraliser

Le héros du conte est quelqu'un qui, quelque part et à un moment non-donné, a fait quelque chose, a agi. Ce héros n'a pas de nom – ou porte un nom banal comme Jean en français, Hans en allemand, Ivan en russe -, il n'a ni de famille étendue ni des intérêts concrets. Il est un modèle qui peut être reproduit avec des fils de rois, de marchands ou de pauvres paysans ; un archétype qui subit une action archétypique (cf. Pöge-Alder 2007 :30, Lüthi 1998 :14).

21 « Eindimensionalität » (Lüthi 1998, Pöge-Alder 2007 :30,2012-217).

22 « Flächenhaftigkeit » (Lüthi 1998, Pöge-Alder 2007 :30,2012-217).

Tandis que le mythe et la légende mettent en scène des figures déterminées sur fond d'humanité, le conte, lui, met en scène n'importe qui, représentant l'humanité elle-même (cf. Lüthi 1998 :14). Les personnages du conte ne possèdent pas de profondeur. Le conte connaît la maladie, mais il ne connaît pas la souffrance ; il raconte de la mutilation, mais non pas des meurtrissures, des plaies ou de la douleur. Les émotions ne surgissent que lorsqu'elles font avancer l'intrigue (cf. Lüthi 1974 :14sq.). Le décor du conte est tout aussi dépourvu de profondeur que les personnages. La ville est tout simplement une ville ; sans caractéristiques distinctives. Si l'architecture des maisons ou la composition d'un visage sont décrits par le conte, Lüthi (1998 :14) assure qu'il s'agit d'un ajout ultérieur. Dans son livre *Das europäische Volksmärchen*, Lüthi (1974 :15) exprime ce sentiment le mieux quand il écrit à propos du conte : « Ses personnages sont des figures [...] sans monde intérieur, sans environnement »²³.

(10) Le peuple, l'art et le livre

Le conte populaire serait un conte conçu par le peuple et transmis de génération en génération. Cette conception nous ramène à des problèmes de base : de quel peuple ce conte est-il originaire ? Y a-t-il une version originale et pure ou reste-t-il toujours le même conte si le carrosse de la princesse évolue en carrosserie ? Comme nous l'avons déjà vu avec le terme 'conte', le 'conte populaire', lui aussi, diffère dans sa définition selon le contexte et selon les attentes de son public et son conteur. Cependant, l'idée la plus répandue du conte populaire est celle d'un récit oral, libre des influences littéraires de l'écrit (cf. Gilet 1998 :8sq.).

Lüthi, qui a écrit plusieurs livres à propos du conte populaire, discute ce dilemme : existe-t-il de vrais « Volksmärchen » et a fortiori en existe-il des faux (cf. Lüthi 1974 et 1998) ? En même temps, il concède que l'on ne peut pas être sûr si sa description de l'esthétique du conte se fonde sur des contes populaires véritables, tels qu'ils sont racontés par le peuple, ou si son esthétique ne se base plutôt sur le style des frères Grimm qui imprégnerait tout conte transcrit dans la tradition européenne du XIXe (Lüthi 1974 :99).

Röhrich (1964 :174sq.) souligne également ce tiraillement. Lors de ses observations, il a noté que chez les uns, les versions imprimées des contes sont vues comme des « contes

23 « Seine Gestalten sind Figuren [...] ohne Innenwelt, ohne Umwelt » Lüthi (1974 :15).

scolaires »²⁴ ou même des « contes seigneuriaux inventés »²⁵ (Röhrich 1964 :178), pendant que d'autres les regardent comme plus crédibles puisque l'imprimé aurait encore plus de vraisemblance pour une large partie du peuple que ce qui ne l'est pas (cf. Röhrich 1964 :175). Schenda (1993 :224) confirme que c'était déjà au début du XVIIIe siècle que des livres des contes – il donne les exemples de Perrault et de Madame d'Aulnoy – devenaient populaires et influençaient probablement la compréhension de la notion de conte.

Quoi qu'il en soit, les termes des contes populaires, imprimés et artistiques ne sont nulle part définitivement définis et il faut noter que ce débat et, de manière générale, l'utilisation de ces termes semblent être limités à l'espace germanophone. Afin de clore ce débat aux fins de ce mémoire considérons le *Handbuch Märchen*. Bluhm (2023b :3-8) explique que les termes « Volksmärchen – Buchmärchen – Kunstmärchen » véhiculent souvent certaines idéologies et que l'emploi de tel ou tel terme revêt, d'une certaine manière, le caractère de *schibboleth*. Le *Volksmärchen* désignerait un conte pour adultes et non pour enfants, comme dans la tradition des contes des fées français (cf. Bluhm 2023b :4). A l'inverse, le *Buchmärchen* se localiserait plutôt dans la tradition des frères Grimm et dénommerait un conte remanié selon les préférences littéraires ou éditoriales de l'époque (cf. Bluhm 2023b :5). Quant au *Kunstmärchen*, c'est un terme qui selon Bluhm (2023b :6) est entré relativement tard sur la scène littéraire, au début du XXème siècle. Le phénomène du conte dit artistique, moderne ou auctorial est pourtant vieux de plusieurs siècles, voire millénaires. Plus simplement dit, le *Kunstmärchen* a un auteur connu ; le *Volksmärchen* n'en a pas. Ainsi, *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry s'inscrit tout aussi bien dans cette catégorie qu'*Amour et Psyché* d'Apulée. Tout comme l'imprimé a influencé les contes oraux, les écrivains d'époques passées ont façonné notre conception de ce qu'est le conte (cf. Bronzini 1993 :145, Schenda 1993 :230).

Pöge-Alder (2007 :35), en outre, propose que le terme de conte populaire soit désormais désuet puisque toute œuvre a été manipulée artistiquement. En parlant du *Märchen* (sans ajout du peuple ou de l'art) elle concède que ce genre est une continuation du « soi-disant conte populaire »²⁶, les caractéristiques duquel incluent la narration populaire des schémas et sujets traditionnels. Afin de trouver l'origine d'un conte, il serait donc nécessaire d'examiner les différentes transmissions, versions et variantes de celui-ci.

24 « Schulmärchen » (Röhrich 1964 :178).

25 « erlogene Herrenmärchen » (Röhrich 1964 :178).

26 « sog. Volksmärchen » Pöge-Alder 2007 :35).

(11) La délimitation

Comme nous l'avons déjà vu, le conte s'épanouit lorsque la clarté est de mise. Cette concision, en particulier au niveau de la structure, a acquis de la notoriété surtout grâce à la *Morphologie des contes*²⁷ de Vladimir Propp et aux trente-et-une fonctions que l'auteur situait dans le conte. Pour Propp, le plus important et le plus constant c'est la structure ; à l'inverse, le contenu, lui, est sujet au changement et à la variation (cf. Pöge-Alder 2007 :134), ce qui rappelle l'idée de superficialité chez Lüthi qui, en fait, a été inspiré de l'œuvre précédemment publiée de Propp. Malgré sa popularité et son influence considérable, cette adhésion à la structure du formalisme russe en général, et de Propp en particulier, a également récolté des critiques.

Ainsi, Gilet (1998), par exemple, formule maintes critiques dans son livre consacré aux théories de Propp intitulé *Vladimir Propp and the Universal Folktale*. Ses points de critique principaux tournent autour du souci du détail de Propp. Selon Gilet (1998 :3) la dissection en trente-et-une fonctions serait trop minutieuse, puisque beaucoup de ces fonctions ne peuvent pas être retrouvées dans la plupart des contes. Dans le même temps, ce sens de détail l'aveuglerait face aux structures plus larges qui pourraient être plus facilement appliquées aux contes du monde entier (cf. Gilet 1998 :130). Une critique fondamentale, reprise par beaucoup d'autres (cf. Gilet 1998 :3, Lüthi 1974 :118, Pöge-Alder 2007 :195, 209), est que Propp ne s'est concentré que sur les contes russes et slaves collectés par l'éditeur Afanassiev, un contemporain qui se plaçait sur la même ligne que les frères Grimm.

Quoi qu'il en soit, ce n'est toutefois pas sans raison que les idées de Propp ont été si volontiers adoptées. Si ses fonctions ne s'appliquent pas à tous les contes, elles sont particulièrement utiles pour les contes merveilleux (en russe *Волшебная сказка* ou en allemand *Zaubermärchen*) où le héros part pour une quête (cf. Pöge-Alder 2007 :201). Au début du conte, on trouve une situation de manque qui déclenche l'action. À la suite de cette situation initiale, le héros ou l'héroïne doit partir et surmonter des aventures ou des tâches réputées insolubles (cf. Pöge-Alder 2007 :31). La résolution de cette tâche, par combat ou par la ruse, et la victoire du héros ou de l'héroïne sont fondamentales pour le conte merveilleux selon Propp (cf. Becker 1990 :50). Pour Propp, cette structure répétable rappelle les rites d'initiation qu'il regarde non seulement comme l'origine du conte merveilleux, mais aussi comme la plus ancienne base de tous les contes (cf. Pöge-Alder 2007 :205).

²⁷ *Морфология сказки* de Vladimir Propp.

(12) Tout est bien qui finit bien

Et ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants.

Und sie lebten glücklich, bis an ihr Lebensende.

Și au trăit fericiți până la adânci bătrâneți.

E vissero tutti felici e contenti.

Tout comme le conte prototypique semble toujours commencer par la phrase « Il était une fois », il se terminerait par une phrase tout aussi standardisée. Cette rigueur contribue à stabiliser la forme fixe visée par le conte. Ce ne sont pourtant pas tous les contes qui utilisent ces formules exactes, mais toutes les langues européennes ont des variations des formules d'ouverture et de conclusion qui sont fréquemment réitérées (cf. Lüthi 1974 :34, Lüthi 1998 :35). La répétition, souvent littérale, de certaines formules ou de parties entières renforce non seulement la rigueur du style du conte, elle confère un caractère presque sacré aux paroles. Entre autres, avec ces formules le conte dessine son monde de façon nette et précise ; une des caractéristiques fondamentales des contes européens (cf. Lüthi 1998 :35, 41).

Ce qui n'est pas tout aussi universel, c'est le *happy end*. Selon Pöge-Alder (2007), de nos jours, le public associe le dénouement heureux surtout avec les soi-disant « 'contes véritables' ou 'les contes merveilleux' et 'les contes de type nouvelle' »²⁸ (Pöge-Alder 2007 :31). Et cela bien que le bonheur fasse rarement partie du sujet ou de l'intrigue. Dans la plupart des cas, il est évoqué uniquement dans la phrase finale (cf. Pöge-Alder 2007 :32). Il ne faut pas oublier que *vivre heureux* est un jugement émotionnel, domaine dont le conte se préoccupe peu. Toutes les épreuves et tribulations que rencontre le héros le font avancer extérieurement au niveau de l'intrigue (cf. Lüthi 1998 :17), mais n'affectent pas sa vie intérieure, qui d'ailleurs est non-existante comme nous l'avons déjà vu au sein de la caractéristique n°9 (cf. Lüthi 1974 :22).

Certes, le français, comme plusieurs langues européennes, connaît la phrase finale « Et ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants. », mais cela ne veut pas dire que les contes français aient la même tendance au dénouement heureux que, par exemple, les contes allemands. En effet, pour ces derniers, la fin heureuse et réconciliatrice est une caractéristique marquante, alors que cela ne s'applique pas aux contes français qui tendent à se terminer de manière tragique (cf. Röhrich 1964 :188). Les frères Grimm, étant Allemands, regardait leurs récits sous un regard allemand qui cherchait à rétablir une version soi-disant complète de ces

28 « [...] ,eigentliche Märchen' bzw. ,Zaubermärchen' und ,novellenartige Märchen' » (Pöge-Alder 2007 :31).

contes qui se terminaient mal et qui alors aux yeux des Grimm semblaient déformés, mutilés et fragmentaires. Même aujourd'hui, les contes qui aboutissent à une fin malheureuse sont souvent considérés comme des anti-contes (cf. Pöge-Alder 2007 :32).

(13) L'art de conter

Inévitablement, chaque réalisation orale ou écrite d'un conte varie légèrement. Le conteur-écrivain pourrait, par exemple, utiliser un synonyme, changer la syntaxe d'une phrase, à l'oral modifier sa cadence ou en fonction de son public, ce dernier vivant le processus de sa participation différemment d'un autre auditoire. Ainsi, chaque récit renouvelé représente une œuvre d'art en soi, qui dépend non seulement du talent narratif du conteur-écrivain, mais aussi de son intention personnelle et des exigences du destinataire (cf. Pöge-Alder 2007 :32).

La première voie, qui est aussi la plus répandue pour les contes, est l'oralité. Certes, certains contes ont été transcrits au long des siècles, mais les contes jouissaient principalement d'une grande liberté de variation jusqu'au XIX^e siècle (cf. Pöge-Alder 2007 :22). Cette plasticité tient à la mobilité de ceux qui furent souvent les meilleurs conteurs (cf. Schenda 1993 :53). Selon Schenda (1993 :66), c'est auprès de ces personnes que l'on trouvait les métiers, par nature, mobiles comme « les ouvriers itinérants, les tailleurs [et] les sages-femmes »²⁹, qui grâce à leur déplacement professionnel jouaient un rôle important dans la transmission des savoirs et des récits. L'accès à ces différents espaces sociaux et culturels permettaient à ces personnes itinérantes d'inciter leur fantaisie ainsi que leur habileté linguistique (Schenda 1993 :53). Cependant, depuis la diffusion et distribution des médias imprimés, cette propension à la variation est perturbée, puisque désormais la plupart des personnes raconte les contes comme ils les trouvent dans les livres ou les lisent simplement à haute voix (cf. Lüthi 1998 :57).

Autrefois, les conteurs mettaient davantage d'initiative dans leur artisanat narratif. Généralement parlant, les motifs, les personnages et épisodes principaux étaient fixes. Tout le reste, c'est-à-dire les accessoires, les modernisations, les emprunts, les simplifications etc., opérait autour d'un noyau préalable, constant (cf. Pöge-Alder 2007 :32). Chaque nouvelle narration du conte apportait une nouvelle situation de récit, un nouveau public et alors une nouvelle version. Ainsi les narrateurs et les auditeurs agissaient comme porteurs et gardiens

29 « Störrbeiter, Schneider, Hebammen » (Schenda 1993 :66).

des contes, mais rarement comme leurs créateurs à part entière (cf. Lüthi 1974 :92). Leurs efforts collectifs et individuels se mélangent au fil des années, selon la prééminence du narrateur comme nouveau créateur. De plus, chaque nouvelle version d'un conte avait le potentiel de changer les versions subséquentes et d'ainsi prendre part à la création d'une œuvre artistique (cf. Pöge-Alder 2007 :32). Cela dit, ces œuvres n'étaient pas des créations accidentelles, tant s'en faut. On sait que les frères Grimm altéraient, simplifiaient et embellissaient les contes qu'ils avaient recueillis mais ce processus est également décelable pour des œuvres antérieures. Au XVII^e siècle, Giambattista Basile assemblait un recueil de cinquante histoires qu'il avait puisées dans le folklore napolitain. Lui non plus n'a pas reproduit les récits de son *Pentamerone* mot pour mot, mais les a changés selon le goût de l'âge baroque (cf. Lüthi 1998 :18).

Chaque version d'un conte est une construction collective qui a été entretenue, remaniée, agrandie ou restaurée au fil des siècles. A l'image d'un vieux bâtiment dans la Ville Éternelle, l'œil averti peut distinguer les différentes époques qui se cachent sous la façade contemporaine. Nous connaissons peut-être le dernier architecte ayant retravaillé l'œuvre mais, en général, les ouvriers-raconteurs respectifs qui ont, eux aussi, contribué à l'œuvre échappent à notre connaissance (cf. Lüthi 1974 :92).

(14) Le conte bourgeois

De nos jours, le marketing des contes (soit en films, livres ou livres audio) est principalement ciblé vers les enfants. Si notre compréhension de ce qui est un conte se base surtout sur le recueil des frères Grimm (cf. Jolles 1982 :219, Neuhaus 2023b :55), il ne semble pas exagéré de dire qu'ils ont non seulement influencé notre compréhension des caractéristiques du genre, mais aussi de qui devrait être le public cible des contes qu'ils ont réunis. Après tout, leur recueil s'intitule *Kinder- und Hausmärchen* ('Contes de l'enfance et du foyer'). Bien que ce titre aptonymique ne soit pas incorrect en évoquant les enfants, il serait faux de dire que les contes étaient populaires uniquement parmi les enfants. En réalité, les contes pour non-enfants étaient soigneusement distingués des contes pour enfants (cf. Jolles 1982 :218, Röhrich 1964 :178).

Un bon exemple de la popularité générale des contes est le succès des *Contes de ma mère l'Oye* de Charles Perrault qui ont été publiés vers la fin du XVII^e siècle. Cette œuvre a rendu le conte populaire non seulement apte à la littérature, mais a effectivement déclenché une

vague de contes qui a dominé le début du XVIII^e siècle avec ce nouveau genre littéraire (cf. Jolles 1982 :229, Lüthi 1974 :5). Dans ses contes, Perrault essaie toujours d'expliquer, de raisonner et de montrer les héros de manière réaliste. Ses personnages ne sont ni tous gentils ni tous méchants ; d'ailleurs, ses contes connaissent le réalisme du temps, comme on peut le voir, par exemple, dans sa *Belle au bois dormant*, où la protagoniste porte une robe démodée selon le jeune prince (cf. Röhrich 1964 :185sq.). En résumant, les contes de Perrault, et par la suite tous les contes français basés sur son modèle, sont moins chargés de caractère numineux ; ce qui correspond au goût de son époque et des générations successives des Lumières. Cela peut expliquer la popularité des contes auprès d'un public de tout âge.

Traditionnellement, la réception des contes se faisait au sein de foyers de familles aisées (cf. Schenda 1993 :185sq.) ou dans des lieux de rassemblement communautaires, que ce soit pendant ou après le travail (cf. Schenda 1993 :89). Si les hommes avaient tendance à raconter des histoires, contes, récits ou autre touchant à la guerre, la chasse ou l'érotique dans les lieux liés à l'alcool, les femmes se parlaient soit assises sur les bancs devant leurs maisons, au niveau des lavoirs publics, lorsqu'elles faisaient la lessive commune, ou encore à l'intérieur de la poste, de la cuisine (cf. Schenda 1993 :85) ou des ateliers de filatures (cf. Taloş 1993 :195).

La séparation des contes appropriés et de ceux non-appropriés s'effectuait souvent dans le temps ; on s'attendait à ce que les enfants soient couchés avant de raconter des contes pour adultes. Ces contes-ci étaient de préférence racontés aux heures du crépuscule, quand la réalité extérieure s'estompe et que l'on pénètre le moment liminal de la journée. Bien que l'on pût raconter des contes tout au long de la journée, c'était à ces moments de seuil où la foi latente, mais souvent encore réelle dans les contes, était la plus forte (cf. Röhrich 1964 :180).

Un changement du public cible vers les enfants et les adolescents s'est opéré avec l'émergence de la famille bourgeoise depuis la fin du XVIII^e siècle. C'est à ce moment que les contes, après avoir été discrédités par les Lumières comme simples histoires de nourrice, conquièrent la chambre et le cœur des enfants (cf. Röhrich 1993 :9, Lüthi 1998 :11). À la suite de cette transition, il ne fallut pas longtemps avant que les contes aient rejoint le canon de lecture de la préscolarité et de l'école (cf. Pöge-Alder 2007 :33). Avec cette intégration dans le canon de lecture et la diffusion qui en a découlé, il n'y a cependant pas eu de renforcement de la croyance aux contes. Au contraire : Ces soi-disant contes de livres ou contes scolaires

étaient souvent considérés comme des « contes mensongers des seigneurs »³⁰ (Röhrich 1964 :178).

Comme les contes prenaient désormais la place des premiers textes de lecture pour les enfants, une tâche (qui n'était pas entièrement nouvelle mais toujours aussi importante) leur est assignée : instruire les enfants de la morale de leur époque et de leur société (cf. Frey et al. 2023 :543, Röhrich 1993 :9). Après tout, la société qui raconte des contes se voit toujours reflétée dans ses récits (cf. Lüthi 1998 :67, Röhrich 1993 :10). Perrault avait déjà rendu ses contes aptes à transmettre une morale ; ses *Contes de ma mère de l'Oye* ont initialement été publiés sous le titre *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (cf. Jolles 1982 :238). Selon Jolles (1982 :240), la morale que l'on trouve dans le conte n'est pas celle de la philosophie éthique. Pour lui, ce n'est pas une « éthique de l'action »³¹, mais une « éthique de l'évènement »³². Gilet (1992 :132) va jusqu'à affirmer que « [l]es contes [...] ne sont pas simplement des leçons de rectitude morale. Au sens le plus large, en réalité, les contes sont immoraux. »³³

Depuis la nuit des temps, les contes servent d'outils d'instruction, surtout dans le processus de maturation, car le conte externalise le destin intérieur de l'être humain (cf. Röhrich 1993 :11). A cet effet, ils sont très utiles puisqu'ils traitent de manière sérieuse leurs sujets d'angoisse et de dilemmes existentiels ; bien que larges, ces sujets ontologiques sont simplifiés, typés et traités de manière brève et concise (cf. Bettelheim 1977 :15, Gilet 1992 :133, Lüthi 1998 :14). En les adressant et en les résolvant de manière accessible aux enfants, ils permettent aux auditeurs-lecteurs de concevoir un espoir, d'une part intouchable au niveau de la psyché, et d'autre part tangible au niveau de la pratique (cf. Bettelheim 1977 :11, Gilet 1998 :37). En outre, ils aident les enfants à trouver un sens dans la vie (cf. Bettelheim 1977 :9) et à les conduire hors de leur dépendance enfantine familière et chérie vers une nouvelle indépendance plus adulte (cf. Bettelheim 1977 :18).

30 « erlogene Herrenmärchen » (Röhrich 1964 :178).

31 « Ethik des Handelns » (Jolles 1982 :240).

32 « Ethik des Geschehens » (Jolles 1982 :240).

33 « The tales [...] are not simply lessons in moral rectitude. In the broadest sense, in fact, the tales are immoral » (Gilet 1992 :132).

(15) Les fonctions du conte

Toutes ces caractéristiques développées, comme les nomme Pöge-Alder (2007 :22), décrivent ce qu'est le conte d'après notre compréhension actuelle. Pourquoi cependant raconte-t-on ? Est-ce uniquement pour répondre aux exigences de l'esthétique ? Ce caractère unique apparaît comme peu envisageable. Il y a certainement une fonction esthétique qui résonne (cf. Pöge-Alder 2007 :127), mais en même temps le fait de raconter répond également à d'autres besoins : le divertissement, la transmission du savoir, l'enseignement de la résolution des conflits, l'offre d'espoir et l'illustration de l'expérience communautaire propre à un cercle de narration (cf. Pöge-Alder 2007 :27, 33). De plus, le conte, tout comme la légende et le mythe, essaie d'expliquer l'origine de certains aspects du monde (cf. Gilet 43). C'est également à petite échelle que le conte peut expliquer, comme dans la cultivation de la pensée et des actions autonomes, ce qui promeut la création d'identité et de sens, et l'acceptation active d'aide et de soutien (cf. Braun 2023 :436).

Outre ces fonctions profanes, raconter peut renfermer une force magique dans l'esprit collectif de certains. Depuis la fin du XIX^e siècle, une croyance en cette fonction magique est constatée, selon Taloş (1993 :195), dans la littérature populaire roumaine. Taloş donne les exemples de Maramureş et des Carpates orientales où le conte équivalait à une prière et où il servait comme protection contre l'entrée du diable au sein de son propre foyer. Cependant, le conte pouvait également créer du malheur auprès de celui qui le raconte pendant la journée. Ainsi, la malédiction pourrait entraîner la déchirure d'une chemise ou l'apparition de cloques purulentes sur les lèvres.

En conclusion, les traits caractéristiques du conte révèlent la richesse et la complexité de ce genre littéraire, qui, bien qu'issu d'une tradition orale variable, atteint une forme figée lorsqu'il est transcrit à l'écrit. Cette fixation permet aux collecteurs et aux écrivains, tels que les frères Grimm ou Giambattista Basile, d'ajuster les contes selon les goûts, les mœurs et les courants esthétiques de leur époque, contribuant ainsi à la pérennité et à l'évolution du genre.

L'analyse approfondie des caractéristiques du conte selon Pöge-Alder (2007) met en évidence son rôle multifonctionnel dans la société et souligne son importance en tant que vecteur de valeurs culturelles et sociales. Cependant, comme le souligne Lüthi (1974 :104sq.), une discussion exhaustive sur les différentes conceptions de ce qu'est un conte et de ce qui le constitue selon divers chercheurs serait un travail de Sisyphe. En effet, chaque spécialiste perçoit et valorise les éléments du conte de manière légèrement différente. Cela constituerait donc un travail qui dépasserait le cadre de ce mémoire.

Finalement, le conte, en tant que genre littéraire, demeure un reflet des préoccupations humaines universelles, tout en s'adaptant aux transformations culturelles et historiques. Il continue d'enrichir notre compréhension du monde et de nous-mêmes, confirmant sa place essentielle dans le patrimoine littéraire mondial.

2.3. Une délimitation

Tout comme nous avons une idée relativement bien définie de ce qu'est le conte, nous savons intuitivement ce qu'il n'est pas (cf. Pöckl / Pögl 2023 :69, Wittgenstein 1953 :31). Le conte n'est pas un mythe, il n'est pas une légende et, en incluant les « formes simples »³⁴ du livre éponyme d'André Jolles (1982), le conte n'est ni *Sage, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Witz*. Pöckl / Pögl (2023 :69) ajoutent à cette liste encore les petits genres littéraires de « Fabel, Schwank, Erzählung ». Tous ces genres, petits genres et sous-genres ne sont pas toujours définis de manière stricte et il est parfois difficile de tracer des frontières nettes entre elles. Jolles (1982 :22) aborde cette problématique en raisonnant de façon similaire à Wittgenstein :

Gleiches gesellt sich zu Gleichem, [...] es bildet [...] eine Mannigfaltigkeit, deren Teile ineinander eindringen, sich vereinigen, verinnigen, und so eine Gestalt, eine Form ergeben – eine Form, die als solche gegenständlich erfaßt werden kann, die [...] eine Gültigkeit, eigene Bündigkeit besitzt. Wo nun Sprache bei der Bildung einer solchen Form beteiligt ist, wo sie anordnend, umordnend in eine solche Form eingreift, sie von sich aus noch einmal gestaltet – da können wir von litterarischen [sic!] Formen sprechen. (Jolles 1982 :22)

De manière similaire à la ressemblance familiale de Wittgenstein (1953 :32), Jolles (1982 :22) voit dans les genres littéraires un rassemblement de traits similaires qui se cristallisent en une forme tangible et concrète. Alors que Wittgenstein considère ces frontières comme perméables et floues, Jolles part du principe qu'elles peuvent être définies. Ce mémoire adoptera la position de Wittgenstein, car il y a tout simplement trop de chevauchements pour ignorer la fluidité de ces délimitations, que Jolles, lui aussi, reconnaît être venues après coup. Jolles (1982 :171) et Lüthi (1998 :24) constatent que plusieurs de ces genres existaient déjà de manière nominative, avant d'être scientifiquement définis. Comme il n'existait pourtant pas de définition claire et nette, Jolles cherche à rectifier cela ; son but étant d'« approfondir plus précisément ce qui se profilait confusément devant nous »³⁵ (Jolles 1982 :171).

La plupart des sources définissant ces genres vient, comme déjà mentionné ci-dessus, du monde germanophone. Jolles, Wittgenstein, Pöckl / Pögl, afin d'en énumérer les plus récents, ont tous écrits principalement en langue allemande. Lüthi (1974), par exemple, a dédié un livre entier au conte folklorique européen (*Das europäische Volksmärchen*) bien que ce

34 Einfache Formen (Jolles 1982).

35 « was uns dunkel vorschwebte, genauer zu ergründen » (Jolles 1982 :171).

dernier (cf. Lüthi 1998 :24) ainsi que d'autres chercheurs (cf. Pöckl / Pögl 2023 :69) admettent que chaque langue et chaque région connaît plusieurs termes pour ces histoires, récits ou contes ; également ils concèdent que chaque communauté linguistique se sert d'une délimitation différente. Certes, il y a des caractéristiques partagées par les contes européens, mais cela ne veut pas dire que tout conte est également considéré comme un *Märchen*, une *fiaba* ou un *basm*.

2.3.1. La fable

Un des genres similaires mais à différencier du conte est la fable. Elle est généralement plus courte que le conte qui peut varier dans sa longueur. Bien qu'il soit vrai que le conte connaisse des animaux parlants – par exemple, le chat botté ou tout simplement les maris-bêtes que nous verrons plus tard – ceux-ci ne constituent pas la norme. La fable, cependant, met en avant des animaux, parfois aussi des plantes ou des objets, qui conversent et se comportent comme des êtres humains ; ses personnages agissent comme des allégories de vérités générales sur la société ou la nature humaine. Quant au conte, il transmet des leçons et traditions culturelles et il est plus axé sur le récit d'histoires merveilleuses.

2.3.2. La légende

Tout aussi axée sur le récit d'histoires est la légende. Au contraire du conte, la légende mélange des faits historiques aux éléments fantastiques. La tradition littéraire allemande connaît une autre subdivision en *Legende* et *Sage* qui n'est pas effective en français.

Comme c'est le cas pour le français, la *Legende* vient étymologiquement du latin pour 'lire' (cf. Jolles 1982 :62, Lüthi 1998 :25). La *Legende* est à lire, la *Sage* est à dire. Toutes les deux diffèrent du conte dans leur traitement de la merveille : celle-ci est effrayante, fascinante ou enchanteuse ; pour le conte la merveille est anodine (cf. Lüthi 1998 :33sq.) ; et elles se distinguent également par leur conclusion : « La légende s'achève dans la splendeur et la gloire, la saga [=Sage] dans la poussière et les cendres »³⁶ (Lüthi 1998 :32).

La *Sage* est plus proche du conte que la *Legende*. Comme nous l'avons déjà vu, elle est plus étroitement liée à l'oral qu'à l'écrit (cf. Lüthi 59). Néanmoins, la *Sage* connaît la fugacité du temps, se déroule à une époque identifiable et contraint ses auditeurs à des représentations

36 « Die Legende endet in Glanz und Glorie, die Sage in Staub und Asche » (Lüthi 1998 :32).

réalistes. Lüthi (1998 :33) donne l'exemple des Alpes en fleurs qui se couvrent de glace. C'est impensable pour le conte où prime l'intemporalité.

La *Légende* évoque souvent les hagiographes et non sans cause. La première mention du mot 'légende' date du XIII^e siècle quand l'évêque Jacobus de Varazzo parle des *legendae sanctorum* et *legenda aurea* (cf. Jolles 1982 :24). A l'encontre de la *Sage* orale que l'on pouvait traduire le plus fidèlement par 'légende traditionnelle', la *Légende* était souvent transcrite par le Clergé. L'Église veillait sur elles et les cultivait, puisque ces *Legenden* étaient non seulement des histoires que l'on pouvait lire, mais que l'on devait lire (cf. Lüthi 1998 :25sq.). Souvent l'Église lisait ces *Legenden*, ces hagiographies, lors de certaines occasions solennelles. De plus, elle promouvait les *vitae* des saints comme littérature d'édification. De nos jours, la *Légende*, comme la légende, a l'arrière-goût de la fausseté ou au moins de la non-authenticité. Jolles (1982 :62) localise cette signification surtout dans l'adjectif 'légendaire' : « cela désigne précisément quelque chose qui n'est pas vrai au sens historique »³⁷.

2.3.3. Le mythe

Si la légende est basée principalement sur des faits historiques, qui sont toutefois mêlés à des éléments fictifs, le mythe cherche à expliquer le monde autour de nous en présentant des dieux et le surnaturel. Pour Jolles (1982 :101) le mythe « est création ». La recherche et la découverte d'une réponse à une question créent l'objet (cf. Jolles 1982 :101), pareil à la Genèse abrahamique où Dieu créa le monde par sa parole.

Comme toujours, certains genres se chevauchent selon les langues. Le 'mythe' peut être traduit en allemand, par exemple, comme *Mythe*, *Mythos* ou *Sage*. Jolles (1982 :108) ne se réfère pas à la *Sage*, mais il annote la différence entre *Mythe* et *Mythos* en comparant ces deux mots à d'autres paires jumelles : la *Légende* et la *Vita* ('hagiographie') ; la *Sage* et la *Saga*. Il serait tout à fait possible d'établir des différenciations entre ces genres de façon minutieuse, mais puisque le principal objectif de ce mémoire porte sur le conte, il suffit de dire que le mythe, contrairement au conte, est un récit sacré qui explique les origines du monde et les grands mystères de l'existence humaine à travers des divinités et des forces cosmiques, et qu'il se situe dans un temps primordial, hors du temps historique.

37 « [...] es bezeichnet geradezu etwas, was im historischen Sinne nicht wahr ist. » (Jolles 1982 :62).

2.3.4. La nouvelle

Le dernier genre à différencier du conte est la nouvelle. Tout comme le conte, la nouvelle est relativement courte par rapport à d'autres genres appréciés comme le roman par exemple. Elle se concentre également, toujours comme le conte, sur un événement unique avec une intrigue resserrée. Contrairement au conte, la nouvelle est généralement réaliste et parfois psychologique. En outre, elle est plus cohérente dans son récit ; le conte, cependant, a tendance à sauter d'une action à l'autre (cf. Jolles 1982 :231). Néanmoins, il faut rappeler qu'une œuvre importante de la littérature italienne, le *Pentamerone* – ou *Lo cunto de li cunti* ('Le conte des contes') –, qui est un recueil de contes, était basée sur le *Decamerone*, qui, lui, est un recueil de nouvelles (cf. Pöckl / Pögl 2023 :69).

Grosso modo, la différence réside dans le degré perçu d'élaboration – la nouvelle étant généralement plus structurée et le conte étant considéré comme plus spontané – ainsi que leur emphase particulière sur l'utilisation ou le manque du merveilleux dans leurs récits.

Comme nous l'avons vu tout le long de ce chapitre, le conte demeure un miroir des préoccupations humaines, s'adaptant aux transformations culturelles et historiques tout en conservant sa place essentielle dans le patrimoine littéraire mondial. Forts de cette compréhension du genre, nous aborderons dans le prochain chapitre l'état actuel de la recherche en matière de contes, en examinant les différentes écoles théoriques ainsi que la création et l'élaboration de divers catalogues de contes.

3. Les recherches sur l'origine du conte

Dans le dernier chapitre, nous avons abordé en détail la question du genre du conte ainsi que, de manière approximative, son étymologie. Certes, la question de l'origine des contes a déjà été soulevée, mais nous l'avons reportée dans le présent chapitre, consacré à l'histoire et aux acquis scientifiques des chercheurs sur les contes. Tout comme les caractéristiques de ce genre ne peuvent être clairement définies, différentes opinions, théories et écoles concernant l'origine des contes se sont succédées et coexistent encore.

En tant que domaine d'étude, la recherche sur les contes se situe au carrefour des sciences que sont la littérature, l'ethnologie, la psychologie et le folklore (cf. Pöge-Alder 1994 :9). L'âge, l'origine et les parallèles des contes restent des sujets de discussion controversés que la communauté scientifique tente d'aborder, depuis le milieu des années 1980, en privilégiant des thèmes comme « oralité et écriture », « continuité et variabilité », « authenticité et adaptation »³⁸ (Pöge-Alder 1994 :25).

Ce chapitre explore ces différentes perspectives et théories et analysera comment elles ont contribué à l'évolution de la recherche sur les contes. Nous examinerons les théories majeures, les débats persistants et les approches méthodologiques ayant façonné la vision contemporaine du conte.

3.1. La théorie indo-germanique

It was only in the Eighteenth and Nineteenth Centuries, when Europe was more civilized, in terms of urbanization, trade, and communications, than it had ever been since the Roman period, when peasant communities at home and tribal people abroad were being confronted or incorporated, in one way or another, by metropolitan societies, that their tales became of scholastic interest, and it is an irony in the history of oral narrative that these traditional tales were being preserved while the societies from which they sprang were being destroyed. (Gilet 1998 :4)

Un intérêt accru et généralisé pour l'origine des contes peut être constaté surtout à l'époque du Romantisme. Les frères Grimm recueillirent à cette époque leurs contes en Allemagne et tentèrent d'en expliquer l'origine avant qu'ils ne disparaissent (cf. Gilet 1998 :4). Cependant, le XIX^e siècle n'était pas seulement marqué par le Romantisme, mais aussi par un énorme changement économique, l'industrialisation, un essor de la pensée éclairée et de

38 « Mündlichkeit und Schriftlichkeit », « Kontinuität und Variabilität », « Authentizität und Bearbeitung » (Pöge-Alder 1994 :25).

sécularisation ainsi qu'une nationalisation croissante des territoires européens (cf. Schenda 1993 :234). Sous l'égide de cette dernière, les frères Grimm élaborèrent (consciemment ou non) leur théorie selon laquelle tous les contes seraient d'origine indo-germanique, en particulier germanique (cf. Pöge-Alder 2007 :32). De plus, suivant le principe du Romantisme, ils soulignèrent que les véritables contes populaires possédaient une plus grande vérité intérieure que d'autres genres, comme par exemple la légende ou la *Sage*, parce qu'ils faisaient partie de la soi-disant poésie naturelle (cf. Pöge-Alder 2007 :30). Ils situèrent cette vérité intérieure dans une origine presque mythique des contes, qui était pour eux issue de l'esprit collectif du peuple. Ce peuple, dont les contes étaient issus, devait bien sûr être d'abord défini ethniquement, et contribua ainsi à la formation d'une littérature apparemment historiquement ancienne, destinée à être rassemblée dans la littérature nationale allemande (cf. Pöge-Alder 2007 :26, 28). Cela explique donc leurs remaniements de temps à autres relativement infidèles : d'une part les frères Grimm visèrent à publier un livre adapté aux familles, leur *Kinder- und Hausmärchen*, sans tout élément répréhensible; de l'autre ils voulaient contribuer à la nouvelle littérature nationale allemande (cf. Pöge-Alder 2007 :26). En outre, suivant le principe de démystification, ils se montrèrent méfiants envers tout ce qui était clérical ou pieux. Considérant le christianisme comme force destructive des traditions païennes, les frères Grimm furent à la recherche de cette vérité intérieure des récits païens germaniques qu'ils considéraient comme plus authentiques (cf. Schenda 1993 :234).

La théorie de l'origine indo-européenne jouissait d'une grande popularité et captivait de nombreux autres chercheurs. Carl Wilhelm von Sydow, par exemple, s'est rallié à cette théorie, tandis que des chercheurs ultérieurs, comme Will-Erich Peuckert, situèrent l'origine des contes à l'époque pré-indo-européenne. D'autres encore, placèrent leur origine au Néolithique, après l'ère totémique (cf. Lüthi 1974 :91). Il est certain que la recherche scientifique, par exemple celle de langue allemande, a longtemps négligé, voire « scheu umgangen »³⁹ (Röhrich 1964 : 159), les parallèles entre différentes ethnies ; il y a également eu longtemps une quasi-séparation entre la recherche ethnologique et la recherche folklorique dans l'étude des contes.

À ce jour, l'origine des contes n'est pas entièrement élucidée, et depuis le début de la question sur le moment de leur origine, le lieu de leur genèse est également étudié. Ici, les opinions se divisent en deux camps : celui de la monogenèse et celui de la polygenèse.

39 « scheu umgangen » (Röhrich 1964 : 159)

3.2. La théorie de la monogénèse

Une théorie populaire, bien qu'aujourd'hui invalidée, était celle de Theodor Benfrey. Selon lui, le lieu de la genèse de pratiquement tous les contes était l'Inde, d'où les récits furent diffusés à partir du Xe siècle, suite aux incursions et conquêtes des peuples islamiques en Inde. À son époque, la théorie indienne était une nouveauté scientifique pour les spécialistes du conte. Bien que populaire, la théorie de Benfrey est désormais réfutée, entre autres à cause de sa base textuelle insuffisante (cf. Pöge-Alder 2007 :50,53).

Cependant les idées de Benfrey ont inspiré l'une des écoles les plus significatives : l'École Finlandaise qui part, elle aussi, du principe d'un lieu unique d'origine. Tout comme Benfrey, le représentant principal de l'École Finlandaise, Antti Aarne estimait également que certains endroits possédaient des conditions propices à la création des contes (cf. Pöge-Alder 2007 :69). Ce qui le distingue de Benfrey tient de l'ampleur de son corpus et de l'idée qu'il n'y a pas eu qu'un seul lieu de genèse (cf. Pöge-Alder 2007 :66, 77). Où que se trouve ce lieu, Aarne suppose une évolution régulière et linéaire, donc traçable, du récit lors de sa diffusion (Pöge-Alder 2007 :77).

L'approche comparatiste et la collecte de différentes variations de contes dans tout le monde résultèrent dans des monographies comme la classification Aarne-Thompson, plus connue aujourd'hui sous la dénomination Aarne-Thompson-Uther, l'ATU, à laquelle nous consacrerons un chapitre ultérieurement. À l'encontre de la théorie indo-germanique et celle de Benfrey, l'École Finlandaise ne situe pas l'origine temporelle des contes aux temps lointains mais lui préfère le Moyen Âge (cf. Pöge-Alder 2007 :76).

3.3. La théorie de la polygénèse

D'autres approches héritières, cette fois de la tradition Grimm, ont été proposées par des groupes qui se concentrent sur les aspects mythologiques et naturels. C'est toujours l'idée du Romantisme qui les inspire : les phénomènes dans la nature seraient transposés en allégories dans les mythes. Selon Pöge-Alder (2007 :81), les résultats des travaux de ces deux écoles ont peu de valeur pour les sciences actuelles.

À l'unisson avec l'évolutionnisme, des chercheurs de la théorie polygénétique discernent une similarité de développement chez les peuples du monde. En observant que certaines propriétés étaient communes à tous les humains, ils comparèrent les variantes de contes récoltées sous un nouveau regard anthropologique (cf. Pöge-Alder 2007 :83). Cela combla une

lacune des chercheurs précédents qui évitaient les parallèles ethnographiques (cf. Röhrich 1964 :159). La théorie de la polygenèse part alors de deux hypothèses : premièrement, c'est le peuple qui est l'auteur des contes – un avis toujours romantique (cf. Pöge-Alder 2007 :92) ; deuxièmement, tous les peuples pensent les mêmes « pensées élémentaires »⁴⁰ (Pöge-Alder 2007 :90) à chaque stade de leur évolution.

Partant du principe que le développement de la pensée humaine est universel, la psychanalyse, elle aussi, s'est associée à l'étude scientifique des contes. Freud et Jung considéraient le conte comme l'expression condensée de la psyché humaine. Dans son *Interprétation des Rêves*, Freud localisa l'origine des contes dans celle des rêves. Quant à Jung, il partageait l'idée des « pensées élémentaires » que nous venons d'évoquer ci-dessus ; Jung les appela « archétypes ». Selon lui, certains stimuli pourraient déclencher, depuis l'inconscient collectif, une séquence donnant naissance au conte. (cf. Gilet, 1998 :37, Pöge-Alder 2007 :85). La scientificité de l'approche psychologique, ou sa pertinence scientifique, est remise en question par Pöge-Alder (2007 :86), car il y aurait trop peu d'études critiques textuelles sur l'origine des contes. Ces faits ne portent cependant aucun préjudice à la popularité de l'approche psychologique. Gilet (1998 :37) explique cela en affirmant que les contes traitent de manière sérieuse les angoisses et les dilemmes existentiels de l'individu. Ce point de vue est partagé, par exemple, par Bettelheim (1977 :9) qui considère les contes comme des textes idéaux afin d'aider les enfants à trouver un sens à la vie. Selon lui, les contes énoncent un dilemme existentiel de manière brève et percutante ce qui permet aux enfants d'accéder à des émotions complexes et profondes (cf. Bettelheim 1977 :15).

3.4. L'analyse structurelle : de la forme à l'essence

Une autre approche, qui ne s'attache que dans un second temps à l'origine des contes, voit le jour au début du XXe siècle, fruit conceptuel du structuralisme.

Le principal représentant et fondateur de cette théorie, Vladimir Propp (un philologue russe d'origine allemande) considérait la structure comme l'élément primaire à étudier. Selon Propp la structure des contes serait comparable à la grammaire d'une langue ; il faudrait donc d'abord comprendre la grammaire avant de pouvoir parler la langue (cf. Pöge-Alder 2007 :128). De manière similaire à la « Flächenhaftigkeit » décrite par Lüthi (cf. 2.1.2.), Propp

40 « Elementargedanken » (Pöge-Alder 2007 :90)

considère que la structure constitue la véritable constante du conte, tandis que le contenu est variable. Pour cela, il a élaboré trente-et-une fonctions ainsi que sept types de personnages. Pour Propp un conte n'était qu'un enchaînement de ces fonctions ; une chaîne des fonctions formait une séquence (cf. Pöge-Alder 2007 :136). L'examen individuel et détaillé de ces fonctions dépasserait le cadre de ce mémoire, car bien que les découvertes de Propp aient été déterminantes pour la recherche sur le conte, elles sont aujourd'hui, et surtout dans le sillage du post-structuralisme, critiquées, révisées et adaptées afin de ne pas se limiter aux contes merveilleux russes (cf. Gilet 1998 :3).

Selon la thèse de Propp, le conte serait une invention artistique reflétant la réalité dans la fiction. Il supposait que, contrairement au mythe, plus ancien, le conte n'était pas cru. À ses yeux, le conte constituait un stade du développement linéaire des sociétés, lequel s'inscrivait dans une progression unilinéaire ascendante (cf. Pöge-Alder 2007 :129sq.). Cette vision paraît quelque peu idéalisée, car Pöge-Alder (2007 :131) souligne qu'à l'époque de Propp, on savait déjà à quel point les collecteurs et les éditeurs pouvaient exercer une influence considérable sur la mise en forme et le contenu de leur corpus.

À la fin du XX^e siècle, Gilet (1998 :47) concluait son commentaire sur l'œuvre de Propp de la manière suivante : une forme commune existait bel et bien pour au moins un type de conte populaire, le conte merveilleux ; ces contes possèdent un sens et une signification par rapport au monde qui les entourait, et les théories textuelles et contextuelles abordaient des réalités propres, qui n'avaient pas encore été efficacement combinées.

Une observation déjà formulée par Propp sera abordée plus en détail au chapitre 4 (cf. Pöge-Alder 2007 :148sq.) : À savoir qu'il est possible de repérer dans les contes des rites d'initiation et des représentations de la mort, notamment dans les contes russes avec la figure de Baba Yaga comme initiatrice et sa hutte comme lieu d'initiation. Au préalable, le sous-chapitre qui suit se consacre encore à une réaction pragmatique aux recueils de contes. Celle-ci consistait à poser les bases de toute théorisation en recensant systématiquement un grand nombre de contes dans toutes leurs variantes et en établissant une taxonomie solide (cf. Gilet 1998 :23).

3.5. La collecte et la classification des contes

On assiste à une multiplication des recueils de contes depuis le XIX^e siècle, en particulier depuis que la révolution industrielle a bouleversé les structures sociales. Cela ayant conduit à

la disparition progressive des anciennes pratiques (cf. Gilet 1998 :4). Les Lumières, la sécularisation croissante de la société, ainsi que la formation des États-nations et de leurs identités nationales ont également largement contribué à la collecte et à l'examen approfondi des contes (cf. Schenda 1993 :234). Il est vrai que cette approche de récits en voie de disparition ne s'est pas toujours faite dans une démarche scientifique. On a déjà mentionné l'influence déterminante qu'ont pu exercer les collecteurs eux-mêmes et les éditeurs.

Röhrich (1964 :159) relève de surcroît que pendant longtemps, la recherche sur les contes a étudié le folklore sans faire appel à l'ethnologie, alors même que des parallèles ethnographiques utiles étaient visibles. Comme le souligne par ailleurs Pöge-Alder (1994 :8sq.), la recherche sur les contes occupe, au sein de la recherche sur la narration, une position charnière particulièrement intéressante entre les études littéraires, le folklore, la psychologie et l'ethnologie.

Le mécontentement suscité par les catalogues et systèmes de catalogage existants a déjà conduit à plusieurs reprises à leur renouvellement et à leur extension. Les développements les plus pertinents pour ce mémoire seront présentés ci-après.

En France, dès 1805, un questionnaire de l'Académie celtique fut mis en œuvre pour l'étude des traditions populaires (cf. Belmont 1993 :88). À cette époque, il existait déjà une profusion de recueils de contes ; on se souvient notamment de Charles Perrault et du genre littéraire des contes, qui avaient déjà gagné la Cour royale au XVII^e siècle. Comme l'art y occupait une place prépondérante, ces recueils présentent toutefois un intérêt limité pour la recherche sur le conte, en raison de leur manque d'authenticité.

À la fin du XIX^e siècle, Paul Delarue s'attaqua à cette problématique (cf. Belmont 1993 :88). Durant la période qu'il qualifie d'« Âge d'or » du conte populaire français (de 1870 à la Première Guerre mondiale) de nombreuses revues scientifiques consacrées aux contes furent fondées (cf. Belmont 1993 :89). Comme tous les conteurs et conteuses n'avaient pas encore disparu, Delarue encouragea des recherches de terrain là où elles restaient possibles (cf. Belmont 1993 :95).

En 1957 parut le premier tome du catalogue de contes ; les trois autres furent édités par Marie-Louise Ténèze (cf. Belmont 1993 :94). *Le Conte populaire français : Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer*, également appelé catalogue Delarue-Ténèze, propose un large répertoire regroupant différentes variantes d'un

même conte. Chaque type de conte y est accompagné : du numéro de la classification internationale ; des titres des versions ; d'une version caractéristique imprimée ou inédite ; d'une subdivision en épisodes et motifs ; de renvois aux variantes avec indication du numéro d'ordre de cette classification ; et enfin de remarques sur le type de conte.

En Italie, la société a montré un intérêt tardif pour ses propres contes par rapport à la France. Les premières collections de récits folkloriques locaux ne parurent ainsi qu'au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. De plus, ce premier intérêt ne vint pas d'Italie même selon Bronzini (1993 :130) : c'étaient des personnes de langue allemande qui s'intéressaient à ces textes oraux populaires (cf. Laura Gonzenbach, Reinhold Köhler). Dès le début, la bourgeoisie italienne montra peu d'enthousiasme pour des textes authentiques ; ils suscitèrent également peu d'intérêt dans la recherche, car (à l'instar de l'époque de Perrault et de Madame d'Aulnoy) c'est l'esthétique idéaliste qui occupait le devant de la scène. Il convient ici de mentionner Benedetto Croce, qui éleva toute forme de *l'espressione del popolare*, et donc aussi le conte, au rang de genre artistique (cf. Bronzini 1993 :130sq.).

Une autre contribution de Croce fut la traduction en italien du *Cunto* napolitain de Giambattista Basile, qui devint alors connu sous son nouveau titre, *Pentamerone*, et qui fait partie de la littérature nationale du jeune État italien de l'époque. Un aperçu du paysage des contes italiens serait incomplet sans évoquer Italo Calvino, que Bronzini (1993 :131) qualifie de « Grimm der zeitgenössischen italienischen Literatur ». L'œuvre de Calvino montre également à quel point les différentes régions de l'Italie actuelle ont participé, à des degrés divers, à la transmission de leurs contes populaires.

La troisième sphère de notre réflexion se situe en Roumanie, qui se distingue nettement des aires linguistiques française et italienne. Alors que ces deux dernières pouvaient déjà attester de traces écrites avant la fin du premier millénaire de notre ère, le plus ancien document écrit en roumain ne date que de 1521 (cf. Taloş 1993 :190). Taloş (1993 :190) observe et en conclut une évolution extrêmement favorable de la culture orale du conte. Le statut relativement élevé accordé aux contes populaires par les intellectuels roumains du début du XIX^e siècle s'avéra lui aussi bénéfique. Néanmoins, c'est également en Roumanie qu'un Allemand, Arthur Schott, réalisa la première grande collecte de contes. C'est également Schott qui, le premier, mentionna les noms de ses conteurs ainsi que leurs professions (cf. Taloş 1993 :193). D'autres

chercheurs importants furent Lazăr Șăineanu, Adolf Schullerus et Ovidiu Bîrlea, qui grandirent tous sur le territoire de la Roumanie actuelle et s'attachèrent à l'étude de ses contes (cf. Taloş 1993 :201).

L'intérêt des Roumains pour leurs propres récits grandit rapidement et, à partir des années 1880, plusieurs entreprises virent le jour pour fixer ces textes populaires de façon phonétique. Contrairement à la France et à l'Italie, on tenait à ce que l'intrigue, la formulation et même la prononciation demeurent inchangées. Pour cela, on écoutait directement les conteurs et l'on consignait pour la postérité leurs récits tels qu'ils étaient effectivement prononcés. Cette méthode, bien que de haute qualité, resta cependant très limitée quantitativement, car elle ne permettait de visiter qu'un nombre restreint de villages. Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que les chercheurs purent élargir ces collectes grâce à des enregistrements sur bandes magnétiques. Si ces transcriptions étaient d'une grande importance scientifique et suscitaient un vif intérêt chez les spécialistes, elles restaient difficilement lisibles pour le grand public. Il s'ensuivit un certain conflit entre la recherche et la lecture profane : nombre de ces textes durent être adaptés pour les rendre accessibles à un lectorat non spécialisé (cf. Taloş 1993 :191sq.).

Pour tous ces récits, Taloş opère une distinction entre ceux qui sont racontés au sein même du village et ceux qui sont présentés à l'extérieur. Il juge ces derniers de moindre importance, dans la mesure où les premiers accompagnent des actions récurrentes : l'effeuillage des épis de maïs, les veillées de filage ou encore les veillées funèbres (cf. Taloş 1993 :195).

Comme déjà mentionné dans la section 2.1.2 à propos des caractéristiques du conte, le conte roumain revêt également des fonctions magiques. Depuis la fin du XIX^e siècle, on peut attester la croyance selon laquelle raconter un conte exercerait des effets magiques.

In Maramuresch setzte man das Märchen einem Gebet gleich [...]. In den Ostkarpaten herrschte ebenfalls die Meinung, daß der Teufel nur die Hütte betreten kann, in der keine Märchen erzählt werden [...]. Tagsüber sollte man jedoch keine Märchen erzählen, sonst gehe dem Erzähler das Hemd kaputt oder er bekomme Eiterbeulen auf die Lippen. (Taloş 1993 :195)

Raconter un conte serait ainsi comparable à une prière, pouvant même empêcher le Diable de pénétrer chez soi. Toutefois, le conte ne doit pas se dire à n'importe quelle heure : il appartient aux heures sombres, sans quoi on risque de se déchirer la chemise ou de voir apparaître une cloque purulente sur sa lèvre.

3.6. La classification Aarne-Thompson-Uther (ATU)

En raison de l'abondance croissante des recueils de contes, il devint nécessaire de les cataloguer. Il y eut plusieurs tentatives et, jusqu'à aujourd'hui, divers catalogues existent. Afin de cataloguer seulement les contes des frères Grimm, la recherche a adopté la numérotation précédée de l'abréviation KHM (dérivée du titre allemand des *Kinder- und Hausmärchen*), par exemple « Hänsel et Gretel » représente le KHM 15. Toutefois cette numérotation suit uniquement l'ordre dans lequel les frères Grimm ont arrangé les contes dans leur livre et ne représente pas un regroupement par thème, lieu d'origine ou d'autres choix judicieux.

À l'échelle internationale, la classification qui s'est imposée le plus largement est celle de l'École finlandaise de 1910, dirigée par Antti Aarne. Complétée en 1928 par Stith Thompson, puis en 2004 par Hans-Jörg Uther, elle s'est établie comme l'ouvrage de référence scientifique faisant figure de modèle. La classification Aarne-Thompson-Uther (ATU) n'est cependant pas exempte de critiques. Aarne ne prenait en compte que des contes européens et l'on peut également reprocher aux compléments ultérieurs un certain eurocentrisme (cf. Havard Library 2025, Pöge-Alder 1994 :71).

Les contes recensés sont répartis en « tale types » (types de contes), c'est-à-dire des schémas narratifs ou des motifs récurrents et autonomes. La classification de l'ATU distingue sept grands types :

- Contes d'animaux,
- Contes merveilleux,
- Contes religieux,
- Contes étiologiques,
- Contes de l'ogre, géant ou diable dupé,
- Anecdotes et contes facétieux,
- Contes à formules.

Chaque type de conte se voit attribuer un numéro d'identification et un titre (par exemple : ATU 425A « L'animal comme époux »).

Si l'on souhaite examiner de plus près le type « L'animal comme époux », on le trouve répertorié dans la catégorie « Contes merveilleux », puis dans la sous-catégorie « Époux (épouse) ou autres parents surnaturels ou enchantés ».

3.6.1. Le type de conte ATU 425

Sous la rubrique « Époux (épouse) ou autres parents surnaturels ou enchantés », qui regroupe les contes de la classification ATU 400-459, on trouve le conte « La Recherche du mari perdu » (ATU 425). Les sous-groupes ont évolué du code AT 425 vers ATU 425. Selon la Havard Library (2025), la catégorie comprend désormais les groupes suivants :

ATU 425 : La Recherche du mari perdu

ATU 425A : L'Animal comme époux

ATU 425B : Le fils de la sorcière

ATU 425C : La Belle et la Bête

ATU 425D : Le mari disparu

ATU 425E : Le mari ensorcelé qui chante une berceuse

ATU 425M : Le serpent comme époux

ATU 425* : Le fiancé offensé se désenchanté

« La Recherche du mari perdu », puisqu'il s'agit exclusivement de couples hétérosexuels, met une femme au premier plan. Les contes « féminins », qu'ils abordent des thématiques féminines ou placent des figures féminines au cœur de l'intrigue, sont moins nombreux que leurs pendants masculins. Cette disparité sera également abordée et développée dans le chapitre suivant, consacré aux rites d'initiation.

Selon Becker (1990 :51), les contes féminins, tout comme c'est souvent le cas pour les contes masculins, visent à trouver un(e) conjoint(e), mais ils sont structurés différemment. Ainsi, le couple fonctionnel de la résolution et du combat (que Propp considère comme essentiel à la réalisation de la tâche du héros) prend d'autres formes dans les contes féminins, lorsqu'il est encore pertinent. De plus, l'évolution de l'intrigue après l'élément déclencheur diffère : le parcours du héros est linéaire et orienté vers l'obtention d'une épouse, tandis que celui de l'héroïne est plus complexe (cf. Becker 1990 : 50). Les personnages secondaires (alliés, aides, adversaires) sont également différents : dans les contes féminins, il s'agit souvent de figures féminines qui jouent un rôle actif, tandis que les personnages masculins interviennent plus fréquemment sous forme de simples figures épisodiques (cf. Becker 1990 : 55).

3.6.2. Le type de conte ATU 425A

Les trois contes étudiés plus en détail dans ce mémoire correspondent au type ATU 425A « L'animal comme époux ». Dans le conte roumain *Porcul cel fermecat*, selon la version de Petre Ispirescu, la fille la plus jeune de l'empereur épouse un cochon ; dans le conte belge *Le Loup Blanc*, recueilli par Auguste Gittée et Jules Lemoine, c'est également la fille la plus jeune,

cette fois-ci du roi, qui doit se marier avec un loup ; enfin, dans le conte italien *Il reuccio fatto a mano*, la protagoniste est à nouveau une fille de roi, mais elle n'épouse pas un animal. À sa place, elle se fabrique un mari artificiel qui, tout comme le cochon et le loup, disparaît et doit être retrouvé et regagné par sa femme.

Dans leur catalogue, Delarue et Ténèze (1997 :107) – en se référant à Swahn – constatent que le type de conte 425A est extrêmement répandu à travers l'Eurasie, « quoique en une densité relativement faible ». Ce type serait donc un véritable legs indo-européen et la source directe ou indirecte de toutes les autres sous-catégories du type 425.

Les récits mettant en scène des animaux prédominent chez les peuples dits 'naturels' et mêlent des caractéristiques relevant à la fois de notre compréhension actuelle des genres littéraires du conte, du mythe et de la fable (cf. Lüthi 1998 :68). Dans les communautés de chasseurs, les animaux ne sont pas considérés comme subordonnés à l'homme, mais comme ses égaux. Dans leurs récits, les animaux sont des auxiliaires : ce sont eux qui procurent souvent au chasseur des aides surnaturelles (cf. Röhrich 1964 :83sq.).

Ce n'est qu'au fil de l'évolution sociale que les bêtes sauvages deviennent moins dangereuses, que les animaux domestiques du monde paysan font leur entrée dans le conte et qu'apparaît un curieux mélange de conceptions chrétiennes et de traces totémiques (cf. Röhrich 1964 :82, 170). Ainsi, dans les récits de ces peuples soi-disant 'naturels' ou 'primitifs', la langue des animaux ou l'animal doué de parole vont de soi, alors que, plus tard, les époques rationalistes y voient désormais une exception (cf. Röhrich 1964 :87).

À propos de l'animal, Röhrich (1964 :88) souligne deux conceptions majeures : d'un côté, l'animal peut être perçu comme un être apparenté, égal ou même supérieur à l'homme ; de l'autre, l'animal est relégué au rang d'être purement instinctif et inférieur. L'homme des contes le juge toujours selon ses propres critères. De cette vision contrastée découlent également deux attitudes face aux figures animales, telle que le fiancé-animal. Alors que, dans les contes des peuples qualifiés de 'naturels', il importe peu de parler ou de se marier avec un homme ou un animal, les sociétés plus tardives voient la métamorphose en bête comme un destin tragique, imposé de l'extérieur, et comme une déchéance. Pour eux, la personne perd alors son humanité et doit la retrouver. Le plus souvent, ce sort s'abat sur la personne sans qu'elle porte une faute ou à la suite de la transgression d'un tabou magique, et elle est alors punie par une sorcière maléfique (cf. Röhrich 1964 :88sq.).

Dès lors qu'il s'agit d'une fatalité subie, la délivrance se trouve généralement au premier plan et se réalise souvent par le mariage (cf. Röhrich 1964 :92sq.). Dans les contes des peuples 'naturels', l'animal redevient parfois un être humain, puis retombe en animal, choix qu'il assume lui-même car il ne s'agit pas d'une peine infligée. Dans le contexte européen, en particulier sous l'influence dominante du 'conte heureux' qui se caractérise par un dénouement positif, c'est la délivrance par l'amour et le mariage qui s'est imposée. Par ailleurs, l'animal en question n'est pas n'importe quelle bête : c'est un être humain métamorphosé (cf. Röhrich 1964 :94).

La plupart du temps, le fiancé animal dans le conte européen est perçu comme inhumain et, de ce fait, une relation avec lui est considérée dégradante. Il n'est donc guère surprenant que la femme ne choisisse pas volontairement son époux animal, mais qu'elle y soit liée par une promesse paternelle (cf. Röhrich 1964 :96). De manière générale, le motif de l'amour rédempteur n'a fait son apparition dans le récit merveilleux qu'assez tardivement - notamment à partir du Moyen Âge (cf. Röhrich 1964 :105). De plus, on a l'idée que le retour à l'humanité, ou l'hominisation, se réalisait progressivement par l'adaptation à la communauté humaine environnante, qui ne se réduit pas à la seule communauté conjugale (cf. Röhrich 1964 :100). Rappelant la légende grecque de Pygmalion et de sa statue-épouse, la princesse du conte *Il Reuccio fatto a mano* insuffle également la vie à son fiancé qu'elle a façonné et cuit.

En ce qui concerne les sentiments, il est difficile de parler dans le contexte du conte d'un amour véritable. Comme déjà signalé au chapitre 2.1.2., le conte ne connaît en principe pas de sentiments, ni amour ni haine (cf. Röhrich 1964 :152). Malgré tout, nous, les lecteurs et lectrices contemporains, interprétons beaucoup de ces récits de relations comme des histoires d'amour. Dans son livre *Liebe im Märchen*, Kast (1992) omet certes de définir cet amour, mais fait remarquer qu'environ 20 % de tous les contes seraient des histoires d'amour. Cet amour non exprimé et non abordé dans le conte correspond au manque de motivation intérieure chez les personnages : c'est précisément cette vie intérieure qui leur fait défaut, toute intériorité se trouvant externalisée (cf. chapitre 2.1.2.).

Selon Bettelheim (1977 :331), l'histoire du fiancé animal présente trois caractéristiques principales : on ignore l'origine de la métamorphose ; la magicienne n'est pas punie ; la fille épouse l'animal sans intervention maternelle. La délivrance vers ou par le mariage ne se produit généralement pas sur un plan purement spirituel, mais revêt souvent un caractère concret, voire violent (cf. Röhrich 1964 :97). Différentes communautés de tradition orale

offrent un aperçu des conceptions sociales divergentes qui transparaissent dans la conclusion de leurs contes. Tandis que le conte français se termine assez souvent de manière tragique et que tout numineux y est progressivement rationalisé, le dénouement conciliateur constitue, quant à lui, un trait quasiment essentiel du conte allemand (cf. Röhrich 1964 :188).

Le conte de type ATU 425A, avec sa protagoniste féminine, appartient à la catégorie des contes féminins, où thème et figures féminins dominent. Une caractéristique de ces contes réside dans leur structure souvent ternaire, qui rappelle celle de l'initiation : l'héroïne, en tant que candidate à l'initiation, s'engage dans un voyage, traverse une ou plusieurs épreuves, puis retourne finalement au sein de sa famille ; retour qui coïncide le plus souvent avec un mariage (cf. Becker 1990 :52).

En conclusion, on peut dire que la question de l'origine et de la classification des contes offre un premier éclairage sur la quête du mari perdu ou du fiancé-animal. Il demeure cependant un aspect fondamental de ces parcours narratifs qui n'a été qu'effleuré jusqu'à présent : celui de l'initiation. De nombreuses analyses, dont celles de Propp (cf. Pöge-Alder 2007 :148sq.), suggèrent que certains épisodes du conte relèvent véritablement de rites d'initiation, de passages symboliques marquant la transformation du personnage principal. Le chapitre suivant examinera plus en détail ce processus initiatique, en s'appuyant sur des concepts issus de l'anthropologie et leur manifestation dans la structure même des contes.

4. Les rites d'initiation

Avant de nous pencher en détail sur les rites d'initiation, il semble opportun d'examiner plus précisément les éléments constitutifs de ce concept. Qu'est-ce qu'un rite ? Et en quoi se distingue-t-il des notions apparentées de rituel et de cérémonie ?

Pour le théologien Wenhart (2000 :44), les rites, du latin *ritus* signifiant 'coutume, forme établie' sont « des séquences d'actions cultuelles et religieuses standardisées, socialement approuvées et sanctionnées par la foi, qui se répètent selon des règles et paraissent être plus ou moins précisément fixées»⁴¹. Ici, la distinction entre le rite et le rituel se fait sur le plan religieux, car selon Wenhart, le rituel revêt un caractère profane.

Dans le chapitre 2.1.2., nous avons déjà évoqué le caractère liminal des contes et de leur narration. Selon Petermann (2007 :10), le rite, le rituel et la cérémonie présentent également un caractère liminal, car ils placent l'être humain dans une phase de seuil. Du point de vue des sciences sociales, Petermann (2007) propose d'envisager de manière fluide les transitions entre la cérémonie et le rituel, considérant par ailleurs la cérémonie comme un terme générique englobant le rite. Pour elle, le terme de cérémonie souligne simplement le caractère formalisé et l'ordre établi de la transgression d'une frontière. À titre d'illustration, Petermann (2007 :10) propose le schéma suivant.

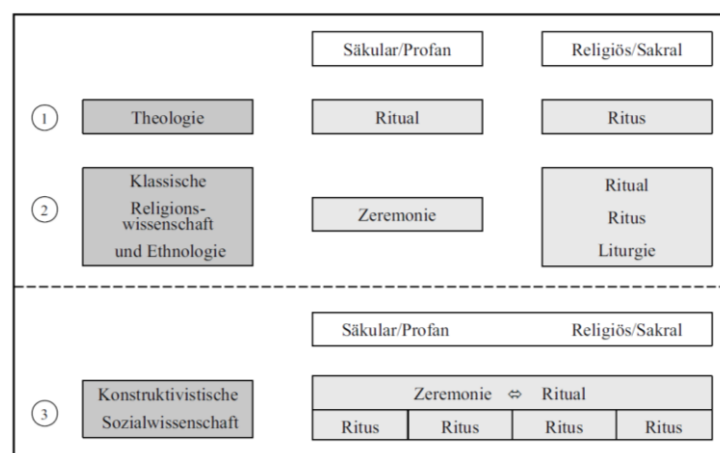


Illustration 2 : Les différentes distinctions conceptuelles selon Petermann (2007 :15).

Dans la conception de Petermann, le rite constitue donc un sous-groupe du rituel ou de la cérémonie ; un rituel se compose de plusieurs rites.

41 « standardisierte, sozial gebilligte und glaubensmäßig sanktionierte regelhaft wiederholbare kultisch-religiöse Handlungsabläufe, die mehr oder weniger genau festgelegt erscheinen » (Wenhart 2000 :44).

En ce qui concerne la fonction d'un rituel, Bell (1997 :94) énumère six types de rituels :

1. Les rituels de passage ou rituels de crise existentielle
2. Les rituels calendaires et commémoratifs
3. Les rituels d'échange, de communication et de sacrifice
4. Les rituels visant à sortir d'une situation de détresse ou à rétablir l'ordre cosmique
5. Les rituels de jeûne et de fête
6. Les rituels politiques

Les rites d'initiation relèvent de la première catégorie, car ils marquent ou permettent le passage de l'initié(e), par exemple, à l'âge adulte. Toutefois, c'est toute la vie de l'homme qui est marquée par une suite de transitions, de passages, du berceau jusqu'à la tombe (cf. Metzeltin / Thir 2012 :47).

Une autre classification des rites se trouve chez van Gennep (1986 :15), dont l'ouvrage *Übergangsriten. Les rites de passage*, publié pour la première fois en 1909, considère tous les rites comme des rites de passage, que van Gennep subdivise de la manière suivante :

Animistische Riten (23) auf der Annahme einer personifizierten Macht basiert, sei diese ein Einzelwesen oder ein Kollektiv, ein Tier oder eine Pflanze (Totem), anthropomorph oder amorph (Gott)	
Sympathetische Riten (16) basieren auf dem Glauben an die Wirkung des Gleichen auf das Gleiche, des Gegensatzes auf den Gegensatz, des Behältnisses auf den Inhalt (und umgekehrt), des Teils auf das Ganze (und umgekehrt), des Abbilds auf das Abgebildete (und umgekehrt), des Worts auf die Tat.	Kontagiöse Riten
Positive Riten (18) in Handlungen umgesetzte Willensäußerungen	Negative Riten (18) werden auch <i>Tabus</i> genannt ... nicht die Negation von Handlungen
Direkte Riten (18) unmittelbare Wirkkraft, dh seine Wirkung beruht nicht auf dem Eingreifen einer äußeren Macht	Indirekte Riten (18) ist so etwas wie ein Initialstoß, der eine autonome bzw. personifizierte Macht ... in Bewegung setzt, die dann zugunsten desjenigen eingreift, der den Ritus vollzieht
Dynamistische Riten (18) auf der Vorstellung von einer unpersönlichen Kraft, wie Mana, basieren	

Illustration 3 : Les différents types de rites selon van Gennep (1986 :15).

Selon van Gennep (1986 :15), c'est également le rythme même de la vie qui dicte les divers passages, car la vie humaine est constituée d'épisodes : « naissance, puberté sociale, parentalité, ascension vers une couche sociale supérieure, spécialisation de travail »⁴². Comme nous le verrons plus loin, les rites d'initiation ne relèvent pas d'une catégorie unique. En effet, van Gennep (1986 :21) note lui-même que ces rites se composent de plusieurs phases. Il les divise en trois : d'abord, l'initié(e) est séparé(e) de la communauté, ensuite il/elle entre dans la phase liminale intermédiaire, avant de, finalement, être réintégré(e) dans la communauté, mais en tant que néophyte. Il ne faut pas oublier qu'un seuil recèle des dangers : les rites de passage ou rites d'initiation consistent en des actes sacrés (cf. Metzeltin / Thir 2012 :47, van Gennep 1986 :15) qui soulignent leur importance. Ainsi, au cours des 'rites positifs' interviennent également de plus en plus de 'rites négatifs', c'est-à-dire des tabous destinés à protéger l'initié(e) pendant le passage (cf. Lüthi 1998 :83, van Gennep 1986 :176).

Pourquoi a-t-on besoin des rites d'initiation ? Ces rites ne sont pas de simples actes purement symboliques. En effet, l'initiation est l'introduction et l'instruction aux savoirs secrets, spirituels et numineux (cf. Turner 1987 :17). Comme le précise Eliade (1959 :12) : « À la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une toute autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un *autre* [italiques dans l'original] », et cela par la révélation d'un nouveau savoir, une nouvelle « conception du monde » (Eliade 1959 :13). Dans la continuité de la pensée d'Eliade, nous retrouvons une observation similaire dans des écrits vieux d'environ deux mille ans. Ainsi, nous lisons dans le *Nouveau Testament* du christianisme que Paul a écrit aux Corinthiens : « Lorsque j'étais enfant, je parlais comme un enfant, je pensais comme un enfant, je raisonnais comme un enfant ; lorsque je suis devenu homme, j'ai fait disparaître ce qui était de l'enfant » (*La Sainte Bible* 1910 :1 Corinthiens 13 :11). En fait, ces rites, et même la structure qu'ils conservent dans les contes, sont sources d'émancipation. Les mots et les actes du rite comme du conte ont un pouvoir : ils transmettent un savoir et entraînent un changement dans la perception du monde du néophyte ainsi que dans sa place occupée ; c'est magique (cf. Becker 1990 :15, Gilet 1992 :147).

Au début du XX^e siècle, les chercheurs européens ont manifesté un grand intérêt pour l'étude des rites d'initiation des communautés et peuples qu'ils qualifiaient comme 'primitifs', 'naturels' ou encore par d'autres expressions plus indirectes, qui donnent l'impression que

42 « Geburt, soziale Pubertät, Elternschaft, Aufstieg in eine höhere Klasse, Tätigkeitsspezialisierung » (van Gennep 1986 :15).

ces communautés se situent, sur l'échelle d'évolution sociale linéaire, dans un niveau inférieur dépourvu de prestige (par exemple chez Eliade 1959, Röhrich 1964, van Gennep 1986). À cette fin, des chercheurs occidentaux se sont rendus en Amérique, en Asie, en Australie et surtout en Afrique (cf. Eliade 1959). D'une part, cela s'explique par le fait que les rites d'autres cultures leur semblaient plus intéressants (parce qu'ils étaient nouveaux et inhabituels), d'autre part, c'est certainement lié au fait que les rites de passage atteignent généralement leur apogée dans les petites communautés (cf. Turner 1987 :4). En effet, outre leur fonction de jalon dans la vie d'une personne, les rites, et surtout leur dramatisation, assurent également la solidarité, la hiérarchisation et la stabilisation des membres de la communauté (cf. Becker 1990 :17, Michaels 1999, Young 1965 :3). Dans l'Europe de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, la plupart des sociétés étaient déjà trop industrialisées et trop vastes pour vivre en harmonie avec le rythme de la nature, ce qui effaçait au fur et à mesure les rites d'initiation (cf. Eliade 1959 :11). Une distinction plus précise et plus pertinente des phases de développement d'une société (souvent considérées à tort comme strictement linéaires) se trouve chez Metzeltin et Thir (2012 :34-46), qui les répartissent en sept étapes :

1. L'hominisation : Chez l'animal naît un être humain qui fabrique des outils et commence à observer et interpréter les phénomènes naturels. À ce sujet, on peut évoquer les récits de Gaïa et d'Ouranos, la Terre et le Ciel.
2. Les sociétés de chasseurs : L'être humain est encore nomade, mais il pratique déjà des rites d'initiation très marqués, qui font par exemple des jeunes garçons de véritables chasseurs.
3. Les sociétés pastorales et féodales : Une élite sociale, que l'on peut qualifier de noblesse, gouverne et protège des populations à peine ou pas du tout sédentarisées.
4. Les sociétés agraires : Les hommes deviennent sédentaires, et la chasse devient un luxe réservé à l'élite.
5. Les sociétés marchandes : La communauté produit plus que ce dont elle a besoin, ce qui mène à l'établissement de relations commerciales avec d'autres communautés.
6. Les sociétés industrielles : Les usines se développent, les machines sont de plus en plus utilisées pour la production. Toutefois, la main-d'œuvre reste indispensable : les travailleurs s'installent à proximité des usines, faisant ainsi croître les villes et transformant ou dissolvant les petites communautés et structures existantes.

7. Les sociétés de l'information : La réflexion et la difficulté, voire l'impossibilité, de saisir le monde dans toute sa complexité et sa multitude d'informations occupent le devant de la scène. L'être humain est entièrement dépendant des autres pour subvenir à ses besoins.

Dans les contes, on trouve encore des vestiges, appelés *survivals*, d'anciennes coutumes (cf. Becker 1990 : 11, 40), bien qu'elles ne soient plus pleinement pratiquées. Il existe certes une similitude entre les rites d'initiation et les rites religieux encore en vigueur en Europe ; néanmoins, comme nous le verrons dans les sous-chapitres suivants, le baptême chrétien, par exemple, n'est plus qu'une ombre d'un véritable rituel de passage comparé à ceux de petites communautés plus proches des premières étapes d'une soi-disant évolution de société (cf. Gilet 1992 :134, van Gennep 1986 :82).

Dans les sous-chapitres suivants, nous examinerons les rites de puberté ou de maturation, qui ne coïncident toutefois pas toujours avec la puberté biologique (cf. van Gennep 1986 :71). En plus de ceux-ci, il existe selon Becker (1990 :15) des rites destinés à l'entrée dans une société secrète, par exemple aux francs-maçons, ou encore des rites introduisant le néophyte dans l'univers du chaman. Ces deux derniers sont pourtant plus spécifiques que le premier ; si tout individu passe du groupe des enfants à l'âge adulte, seuls quelques élus peuvent rejoindre une société secrète ou accéder au rang de chaman. Dans la préface d'un recueil consacré au thème et intitulé *Initiation*, Popp (1969 :7) remarque que, dans toute communauté, des individus passent d'un groupe à un autre et voient ainsi leurs rôles changer au sein de la collectivité. Young (1965 :105) reprend également l'idée d'une diffusion universelle de l'initiation ; il souligne en outre que ces similitudes permettent d'appliquer à certaines communautés des explications valables pour d'autres.

Généralement parlant, les rites d'initiation de la puberté, qui introduisent le ou la néophyte à l'âge adulte, obéissent à un schéma général : l'initié(e) est séparé(e) du groupe et devient une « liminal persona » (Turner 1987 :6), pouvant être fonctionnellement considérée comme *morte* (cf. Frazer 1928 :1005, van Gennep 1986 :79). Cette métaphore peut prendre différentes formes : si dans les pratiques observées les néophytes sont conduits dans la forêt ou un autre lieu d'initiation qui est *ex situ*, dans le conte, nous trouvons une séparation spatiale similaire, une rivière ou une forêt, marquant la frontière entre ce monde et l'au-delà. Si l'initiation réussit (ce qui est dû, en grande partie, aux mesures de protection prises pendant cette phase précaire et volatile), le ou la néophyte réapparaît comme un être renaissant dans

son nouveau rôle au sein de la société ; souvent, cette réintégration est associée à un mariage ou à la fondation d'une famille (cf. Becker 1990 :32).

4.1. Le chemin vers le lieu d'initiation

Comme nous l'avons déjà évoqué, l'initiation nécessite un déplacement spatial des néophytes. En principe, la préparation à un rituel d'initiation consiste en un voyage préparatoire (cf. van Gennep 1986 :148) : selon la configuration du paysage, différentes préparations, prenant la forme de rites de passage, doivent être entreprises. Le seuil ou la frontière à franchir est finalement imaginaire, à l'image des frontières nationales qui, en réalité, ne s'aperçoivent véritablement que dans la cartographie (cf. van Gennep 1986 :25).

Les rites de purification, souvent observés lors de cette étape préparatoire, peuvent être considérés comme des rites de séparation, car ils éloignent l'initié(e) du monde qu'il/elle connaissait jusque-là. Comme déjà mentionné, les rites de puberté, permettant d'accéder à l'âge adulte, sont souvent associés à des rites de mariage (cf. Becker 1990 :32, van Gennep 1986 :29). Dans le rituel, le seuil métaphorique est franchi afin de s'intégrer à un nouveau monde. Cependant, pendant ce franchissement (c'est-à-dire au cours du voyage ou du chemin menant au lieu de l'initiation), l'initié(e) se situe entre deux mondes. Il/elle se trouve alors dans une phase liminale (cf. Turner 1987 :6, van Gennep 1986 :27), qui constitue une situation particulière à la fois sur le plan spatial et magico-spirituel. Le chemin vers le lieu de l'initiation est dangereux, ardu et la plupart du temps sinueux (cf. Metzeltin / Thir 2012 :57s.). Bien que cette phase de seuil comporte des dangers, ce qui nécessite des précautions spécifiques, la frontière entre ces deux mondes demeure généralement perméable.

On retrouve ce dialogue constant entre les deux univers dans la narrativisation du conte de fées, où ils n'apparaissent généralement pas de manière nettement distincte, mais plutôt en se fondant l'un dans l'autre. Ainsi, lorsque l'héroïne pénètre dans une forêt ou franchit un pont, la présence de l'adversaire n'est pas encore pleinement établie, tandis que des auxiliaires bienveillants résident sans être inquiétés dans cette zone liminale (cf. Gilet 1992 :99). Pourtant, Gilet (1992 :99) explique que ces deux mondes, en dialogue l'un avec l'autre, présentent une hostilité fondamentale l'un envers l'autre et propose que cette hostilité représente le véritable manque initial de l'histoire.

Cette idée de manque, qui engendre l'action, sera examinée plus en détail au chapitre 5 à partir de l'exemple des trois contes retenus.

4.2. Les initiateurs

Pendant que l'initié(e) est à l'origine conduit(e) au lieu de l'initiation par des animaux, ceux-ci évoluent progressivement pour devenir des auxiliaires zoomorphes, prenant peu à peu une forme de plus en plus humaine (cf. Metzeltin / Thir 2012 :69). Qu'ils soient plus proches du règne animal ou davantage humanisés, ils demeurent toujours des intermédiaires entre les deux mondes et possèdent un pouvoir particulier aidant le ou la néophyte à franchir le seuil (cf. Metzeltin / Thir 2012 :69). Dans le conte d'initiation féminin, la figure de la déesse-mère est par exemple très répandue. Là aussi, la représentation anthropomorphe est plus récente, car elle provient d'un stade thériomorphe (cf. Becker 1990 :110s).

En particulier lors de l'initiation des filles, mais aussi de celle des garçons, ce sont souvent des femmes âgées qui endossent le rôle d'initiatrices (cf. Becker 1990 :27). Tandis que les hommes âgés occupent la position la plus élevée dans la hiérarchie sociale, les femmes âgées sont souvent assimilées aux hommes et obtiennent, en vieillissant, plus de droits et un accès à des domaines jusque-là fermés, dominés par les hommes (cf. Metzeltin / Thir 2012 :72, van Gennep 1986 :141). Dans le conte, la vieille femme joue le rôle d'initiatrice étroitement liée à la vie réelle ; elle ne présente que de légers traits de sorcière. En revanche, si cette vieille femme se trouve plus exclue de la vie réelle, elle prend de plus en plus l'apparence d'une sorcière maléfique (cf. Kast 1992 :110).

Que les auxiliaires du conte soient des animaux ou des humains, ils possèdent la plupart du temps une force magique qui peut se révéler aussi bien dangereuse qu'utile, les rendant tout à la fois hostiles et bienveillants (cf. Gilet 1992 :146). Dans le cas du conte *Porcul cel fermecat*, les aides sont les mères des astres. Tandis que la mère du Soleil incarne, par exemple, la bonté d'un pouvoir bienfaiteur, son fils (que la mère qualifie de dangereux pour l'héroïne) peut être interprété comme la face sombre de ce même pouvoir.

4.3. Le lieu d'initiation

Arrivé(e) au lieu d'initiation, le/la néophyte se trouve dans un espace sacré, au-delà de son environnement habituel (cf. Metzeltin / Thir 2012 :60, van Gennep 1986 :78). L'initié(e) est séparé(e) du monde des enfants (dans le cas des garçons, également du monde des femmes) et entame une phase de réclusion qui peut durer des jours, des semaines, voire des années (cf. Eliade 1959 :98, Young 1965 :20). Le lieu de l'initiation se situe, tant dans le conte que dans la réalité, souvent en forêt, par exemple dans une hutte zoomorphe (cf. Metzeltin / Thir

2012 :60, van Gennep 1986 :78). Dans l'analyse que Propp fait des contes russes, on voit clairement un lien avec l'initiation (cf. Pöge-Alder 2007 :148) : la figure de la gentille vieille femme ou de la sorcière maléfique Baba Yaga correspond à une initiatrice, et sa hutte montée sur pattes de poule à un lieu d'initiation.

La signification de la hutte est multiple. D'une part, le lieu thériomorphe et le fait d'y enfermer l'initié(e) peuvent être interprétés comme le ventre de la bête, dans lequel il/elle est littéralement digéré(e) (cf. Eliade 1959 :87) ; d'autre part, l'obscurité de la hutte équivaut à un séjour dans le ventre maternel (cf. Eliade 1959 :99). Ainsi, la hutte est à la fois un symbole de mort et de (re)naissance, ce qui correspond au caractère fondamental de l'initiation en tant que transformation (cf. Metzeltin / Thir 2012 :60sq.).

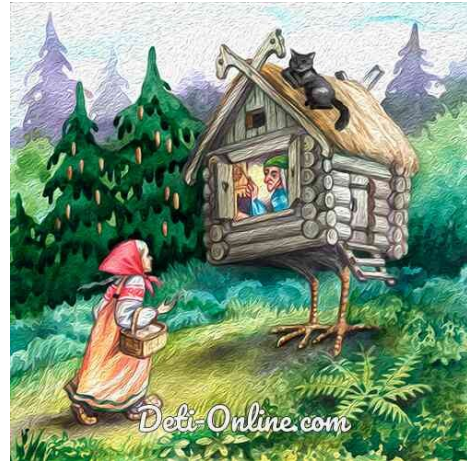


Illustration 4 : Hutte de Baba Yaga.

La particularité du lieu d'initiation est soulignée par les rites qui s'y déroulent. Beaucoup d'entre eux sont des 'rites négatifs' (van Gennep 1986 :15). L'initié(e) doit avant tout respecter des tabous alimentaires, souvent destinés à l'affaiblir physiquement et mentalement (cf. van Gennep 1986 :78sq.). La prise de nourriture et de boisson revêt également une grande importance : il s'agit d'un rite de liaison, car accepter un don de quelqu'un revient à se lier à lui (cf. van Gennep 1986 :37). Seuls ceux qui sont déjà initiés et qui suivent les tabous peuvent pénétrer dans le lieu d'initiation, car cet endroit est à la fois sacré et impur, deux notions étroitement liées (cf. Frazer 1928 :882).

Dans les deux sous-chapitres suivants, nous examinerons d'abord les caractéristiques des rites d'initiation pour les garçons, qui sont historiquement mieux documentées (cf. Eliade 1959 :97), puis nous les comparerons avec celles des filles.

4.4. L'initiation pour garçons

Tout ce qui a été dit jusqu'ici s'applique à l'initiation des garçons. Certes, tous les rites d'initiation ne présentent pas nécessairement tous les traits évoqués, mais on peut relever quelques rites et tendances générales. Ainsi, Popp écrit, à propos de Young (cf. Pöge-Alder 2007 :10), que la solidarité au sein de la communauté masculine est menacée par les garçons plus âgés, parvenus à la puberté. Comme nous l'avons vu, les rites d'initiation créent une

stabilité et une solidarité au sein d'un groupe. C'est pourquoi les adolescents sont incités à franchir le seuil menant au monde des hommes, ce qui leur permet et les oblige à participer à des rituels et à respecter des tabous qui délimitent l'espace par rapport au monde extérieur, c'est-à-dire le non-monde des hommes (cf. Young 1965 :64). Ce passage est dramatisé et s'accompagne souvent, chez les garçons, de rituels plus complexes et plus intenses que chez les filles. L'objectif est de préparer les jeunes hommes à assumer leur rôle d'hommes pleinement fonctionnels au sein de la communauté (cf. Young 1965 :16, 74).

Le degré de dramatisation varie toutefois d'une communauté à l'autre. Young (1965 :15) propose cinq niveaux de distinction allant de la simple observation (niveau 0) au châtimement corporel (niveau 4) :

- Niveau 0 : aucune dramatisation ; le passage est simplement constaté.
- Niveau 1 : dramatisation faible ; on organise une fête, on s'échange des cadeaux, le nom peut changer, etc.
- Niveau 2 : dramatisation faible mais plus individualisée ; l'initié(e) est orné(e).
- Niveau 3 : dramatisation communautaire ; la communauté danse, chante, etc.
- Niveau 4 : dramatisation corporelle ; l'initié(e) est frappé(e) ou tracassé(e).

Même si, dans le cas d'une dramatisation faible (niveaux 1 et 2), l'initié(e) ne semble pas participer activement, il ou elle contribue à la réalisation du rituel par sa simple présence. Pour la première fois de sa vie, l'initié(e) ne fait plus partie du groupe général mais se trouve dans les coulisses de cette mise en scène (cf. Young 1965 :26).

Par la suite, Young (1965 :45) a étudié les rituels dans diverses communautés, notamment en Afrique, en Amérique du Nord et du Sud, ainsi que dans les îles du Pacifique, et dans une moindre mesure en Eurasie orientale et en Europe, afin d'examiner la fréquence de ces cinq niveaux. Pour l'initiation des garçons, on observe un pic net au niveau 2 (15 %), tandis que chez les filles, le pic se situe au niveau 1 (20 %). Selon le schéma de Young, la majorité des rites d'initiation se concentre dans les niveaux 1 à 3 ; le niveau 4 reste relativement rare tant chez les garçons que chez les filles, mais on le retrouve plus de deux fois plus souvent chez les garçons à 9 % que chez les filles à 4 % (cf. Young 1965 :15). Parmi ces pratiques, on compte par exemple la privation de sommeil, le jeûne, l'obligation de garder le silence ou de rester dans l'obscurité.

Tous ces éléments ont pour but de préparer le néophyte à se concentrer (cf. Eliade 1959 :50) et à maîtriser son propre corps afin de faire preuve de force mentale et de volonté

(cf. Eliade 1959 :7). Dans certaines communautés, par exemple en Australie, après une préparation au sein du groupe et un trajet vers un lieu d'initiation sacré, les initiés sont marqués physiquement. Parmi les rites les plus courants, Eliade (1959 :28sq.) évoque « la circoncision, l'extraction d'une dent, la subincision, mais également la scarification ou l'arrachage des cheveux ». Le fait de couper les cheveux est censé symboliquement ramener le néophyte à l'état de nouveau-né (cf. Eliade 1959 :79, Metzeltin / Thir 2012 :63). De même, il n'est pas rare que les nouveaux hommes reçoivent un nouveau nom pour marquer leur entrée dans l'âge adulte (cf. Eliade 1959 :73). Le passage d'un stade à un autre ne peut s'accomplir que lorsque l'état précédent a disparu ou est effacé (cf. Eliade 1959 :18).

Cette renaissance peut également s'accompagner de l'acquisition d'un nouveau vocabulaire ou d'une langue entièrement nouvelle, réservés aux seuls initiés ; ce phénomène se retrouve aussi dans certaines sociétés secrètes (cf. Eliade 1959 :91). Tout comme un véritable nouveau-né, les néophytes ne maîtrisent pas d'emblée la nouvelle langue ni l'expérience requise pour comprendre pleinement leur nouvelle communauté. Il leur faut plutôt une phase d'adaptation, durant laquelle le nouvel adulte s'oriente dans son nouveau monde (cf. Young 1965 :34). Après tout, le monde des initiés lui était auparavant interdit, c'est pourquoi il a besoin de l'aide des autres hommes pour voir avec les yeux d'un initié. De manière générale, Young (1965 :30) propose de supposer que les symboles d'une communauté ne peuvent être entièrement compris que si l'on participe activement à celle-ci.

4.5. L'initiation pour filles

Jusqu'à présent, on n'a guère différencié l'initiation des garçons et des filles, bien qu'il existe quelques différences nettes, alors même que le schéma de base de l'initiation demeure similaire (cf. Metzeltin / Thir 2012 :57). Une différence marquante entre les initiations des filles et des garçons réside dans le fait que l'initiation féminine est moins étudiée et moins bien documentée.

Eliade (1959 :97sq.) avance trois raisons à cet égard : 1) Les initiations pubertaires féminines seraient en principe moins répandues que celles des garçons (cf. Metzeltin / Thir 2012 :56, qui relèvent également que l'initiation féminine a souvent lieu de façon naturelle, avec l'apparition des premières menstruations). 2) Les rites d'initiation féminins seraient moins marqués – ou, selon les termes de Young (1965 :23), moins fortement, bien que plus

souvent, dramatisés – que ceux des garçons. 3) Les rites d'initiation féminins seraient plus individuels.

Ce dernier point concerne les transformations corporelles que les filles traversent, notamment leurs premières règles, à partir desquelles elles sont souvent perçues comme des femmes. Alors que les garçons sont conduits en groupe, à un moment non strictement défini, sur le lieu de l'initiation, il est difficile, voire impossible, pour les filles d'organiser un groupe qui connaîtrait simultanément ses premières menstruations. Par le sang, la transition de la fille vers la femme est enclenchée : elle est immédiatement mise à l'écart de la communauté et demeure généralement dans un lieu précis, par exemple une hutte en forêt (cf. Eliade 1959 :97sq.). Comme pour l'initiation des garçons, il s'agit d'un rite de séparation, car l'initiation des filles représente elle aussi une phase liminale particulière, qui ne s'achève souvent qu'avec la transformation due à une grossesse. Plusieurs tentatives peuvent être nécessaires (pour les garçons également, bien que pas par le biais d'une grossesse), car l'attachement au groupe d'origine est souvent très fort (cf. van Gennep 1986 :46).

Dans leur réclusion, les novices féminines connaissent, tout comme lors de l'initiation masculine, une série de tabous, par exemple l'abstinence de certains aliments, et elles sont instruites sur la condition féminine. La néophyte découvre également un monde mystérieux qui lui était jusque-là fermé : celui de certaines traditions religieuses auxquelles les femmes ont accès, ainsi que le monde de la sexualité. Elle est formée à son rôle cosmique de créatrice de vie (cf. Eliade 1959 :99). Étant donné que la période de ses menstruations représente une phase impure et sacrée tout à la fois (cf. Frazer 1928 :865), des dispositions particulières doivent être prises pour assurer la sécurité de l'initiée et de la communauté. Ainsi, outre l'interdiction de certains aliments, il lui est souvent interdit de s'exposer au soleil (cf. Eliade 1959 :100 ; Frazer 1928 :865) ou de toucher le sol (cf. Frazer 1928 :865). En revanche, elle est instruite dans des rituels de chant et de danse ainsi que dans des activités spécifiquement féminines comme le tissage et le filage, qui ne présentent pas seulement une utilité fonctionnelle pour le groupe, mais entretiennent souvent un lien mystérieux et fort avec la sexualité féminine (cf. Eliade 1959 :105sq.).

Dans certaines communautés, l'initiation des filles comprend différentes phases. Ainsi, Eliade (1959 :104) donne l'exemple des Yao de Thaïlande, chez qui l'initiation de la fille commence avec ses premières menstruations et se répète lors d'une grossesse. L'initiation de la néophyte ne s'achève alors qu'à la naissance de son premier enfant. Puisque l'initiation de la fille n'est véritablement terminée qu'avec la naissance d'un enfant, elle ne peut pas encore

être considérée comme une femme adulte avant ce moment. Pour compléter cette période, certaines communautés distinguent la « Probeehe », un mariage d'essai, de la « Nutzehe », un mariage effectif (cf. Metzeltin / Thir 2012 :73). Le mariage d'essai s'inscrit ici dans la période d'apprentissage de la fille, qui ne fait pas encore pleinement partie de la communauté adulte. La naissance d'un enfant prouve sa fécondité. Toutefois, elle n'est pas nécessairement requise pendant la durée du mariage d'essai, puisque celui-ci, en tant qu'élément d'initiation, peut durer de quelques jours à deux ans. Dans les contes, on retrouve souvent le mariage d'essai sous la forme d'un enfant issu d'un premier mariage. Songeons à Blanche-Neige, qui devait être victime d'un meurtre commandité par sa belle-mère, ou à Cendrillon, qui est également maltraitée par sa marâtre. Cela correspond à l'élimination fréquente des enfants issus de ces mariages d'essai ; l'héritage étant lié au mariage effectif ultérieur (cf. Metzeltin / Thir 2012 :73).

Comme pour l'initiation des garçons, l'intention de l'initiation des filles est de les intégrer à la communauté des adultes, de faire d'elles des membres actifs du groupe des femmes et de renforcer la solidarité au sein de ce groupe. Toutefois, ce groupe étant plus restreint que celui des hommes (il s'agit le plus souvent des femmes d'un même foyer, et non de la communauté entière), la dramatisation de l'initiation féminine s'avère moins élaborée (cf. Young 1965 :109).

La symbolique différencie également l'initiation des garçons de celle des filles. Alors que, chez les garçons, on met l'accent sur des preuves corporelles, des épreuves de courage et des expériences de mort et de renaissance, l'initiation des filles se concentre davantage sur la création d'une nouvelle vie (cf. Becker 1990 :21). Au cours de leur initiation, garçons et filles traversent tous les deux une phase liminale, durant laquelle ils pénètrent dans un autre monde, souvent celui des ancêtres dans l'au-delà. La manière dont cela se concrétise diffère selon le sexe : chez les filles, les expériences de mort et de renaissance sont plus symboliques que chez les garçons, mais restent aussi associées à des épreuves (cf. Becker 1990 :27). Lors de l'intégration au nouveau groupe, on distingue une initiation cyclique d'une initiation linéaire. Alors que celle des garçons est linéaire, l'initiation des filles tend à être cyclique et ne s'achève, comme indiqué plus haut, qu'à la naissance du premier enfant. Cependant, si l'initiation suit un déroulement linéaire, elle peut être considérée comme terminée après la fin des premiers rites, centrés sur la puberté, et attester ainsi l'aptitude au mariage du ou de la néophyte (cf. Becker 1990 :29sq.).

4.6. Le retour et la fondation de famille

Une fois l'initiation achevée, plusieurs images permettent d'évoquer le retour à la communauté. Eliade (1959 :80) évoque l'idée du nouveau-né qui, en s'intégrant à la communauté, observe son environnement comme pour la première fois, avec curiosité, et ne parle pas. Van Gennep (1986 :43) fait, quant à lui, appel à l'image d'un voyageur qui revient et qui, après son périple ou sa séparation du groupe, est d'abord purifié par des rites de purification afin d'être réintégré dans la communauté ; une réintégration qui se manifeste souvent par l'apposition d'un emblème totémique ou d'une autre marque (cf. van Gennep 1986 :102). Toutefois, une certaine qualité magico-religieuse restera à jamais attachée à l'initié ayant voyagé (cf. van Gennep 1986 :84).

Comme déjà mentionné, le rattachement à la communauté ne se traduit pas forcément par une admission immédiate et totale au cercle des adultes, même si les initiés sont déjà considérés comme adultes et aptes au mariage. En réalité, on observe attentivement les nouveaux membres, qui ne parviennent à leur statut définitif qu'après plusieurs années (cf. Young 1965 :13). Pour les femmes, dans le cadre de l'initiation cyclique, cela se manifeste clairement lors de la naissance du premier enfant, et plus particulièrement du premier fils, même si, comme le souligne van Gennep (1986 :169), il existe peu de différences médicales entre la première grossesse et les suivantes. Toutefois, l'ordre des naissances revêt une importance capitale pour la succession évoquée précédemment, notamment dans les cultures qui pratiquent la primogéniture (cf. Metzeltin / Thir 2012 :73, van Gennep 1986 :169).

4.7. La narrativisation

Stories we tell about ourselves and the stories other people tell about us deeply affect how we live. If we want to change our lives, we must first change our stories. (Wynne 1987 :482)

Comme l'explique plus en détail Wynne, et comme nous l'avons déjà vu au chapitre 2, le récit d'histoires était un événement social. Les gens se réunissaient, pendant la journée au travail (par exemple en tissant ou en lavant le linge) ou, mieux encore, au crépuscule, pour raconter et écouter des récits. Tout le groupe participait, adultes et enfants, et cela renforçait leur solidarité mutuelle. Une fois les enfants endormis, les histoires continuaient, mais leurs sujets devenaient plus adultes (cf. Metzeltin / Thir 2012 :57, Wynne 1987 :483).

En ce qui concerne les rites d'initiation, leurs survivances dans la tradition orale regorgent de symbolisme. De la même manière que Young (1965 :10) évoque la différence entre les sociétés 'primitives' et 'modernes', la différence entre des rites d'initiation vécus et leur mise en récit, par exemple sous forme de contes, réside précisément dans le degré de symbolisme. Alors que l'initiation proprement dite est déjà imprégnée de symboles qui accompagnent les actes concrets, le conte lui-même présente une concentration de symboles encore plus élevée. Les spécificités des symboles que l'on retrouve dans les trois contes merveilleux retenus pour ce mémoire seront abordées au chapitre 6.

La plupart des rites d'initiation suivent un schéma similaire : l'initié(e) est pubère ou parvient à un âge où il/elle peut se marier. Cela signifie qu'il/elle n'est plus considéré(e) comme un enfant et qu'il/elle est, en tant que novice, séparé(e) de son groupe d'origine. Le/la néophyte est alors conduit(e) dans un lieu particulier, situé en dehors de la communauté. Durant une période d'épreuves et d'apprentissage, il/elle est formé(e) à son nouveau rôle et doit faire ses épreuves ; c'est à cette occasion qu'il/elle entre en contact avec l'au-delà. Après avoir acquis les connaissances nécessaires, l'initié(e), désormais en âge de se marier, est réintégré(e) dans la communauté, ce qui s'accompagne souvent d'un mariage et de la fondation d'une famille.

Dans les contes qui reflètent un rituel d'initiation, on retrouve un déroulement comparable. En s'appuyant sur la présentation de la structure initiatique dans certains types de contes par Becker (1990 :55), on peut résumer les contes *Loup blanc*, *Il reuccio fatto a mano* et *Porcul cel fermecat*. La structure colorée reprend la distinction faite par Becker entre la phase préliminaire (jaune), la phase liminaire (orange) et la phase postliminaire (verte) de l'initiation. Les parties en noir sortent de ce schéma et ne peuvent être attribuées à aucune de ces phases.

<i>Le Loup Blanc</i>	<i>Il reuccio fatto a mano</i>	<i>Porcul cel fermecat</i>
Prologue	Prologue	Prologue
1. Vie commune	1. Vie commune	1. Vie commune
2. Perte	2. Perte	2. Perte
3. Temps d'épreuves	3. Temps d'épreuves	3. Temps d'épreuves
4. Aide par une sorcière	4. Aide par le vieil homme et son frère	4. Aide par des mères
5. Passage dans l'autre monde	5. Passage dans l'autre monde	5. Passage dans l'autre monde
6. Récupération (rivale)	6. Récupération (rivale)	6. Rencontre
7. Récompense	7. Récompense	7. Récompense
8. Retour dans ce monde	8. Retour dans ce monde	8. Génèse du cochon
9. Mariage ?	9. Mariage ? et célébrations	9. Retour dans ce monde
		10. Mariage ? et célébrations

Pendant la phase liminaire, qui correspond à la période d'épreuves et d'apprentissage, l'initiée doit demeurer isolée dans la solitude pour se préparer à l'épreuve décisive. Quand vient le moment, elle doit faire preuve de « force, endurance et sagesse »⁴³ afin de mener à bien les tâches, les épreuves qui lui incombent (cf. Röhrich 1964 :108). Le passage dans l'autre monde, où elle retrouve son fiancé, est connoté par des motifs liés à l'au-delà : elle franchit un fleuve ou pénètre dans une forêt. Nous avons déjà vu, dans les rites d'initiation réels, que le lieu de l'initiation est souvent en retrait de la communauté, le plus souvent une cabane dans un bois (cf. chapitre 4.3.).

Dans le conte, Becker (1990 :55) parle certes de la perte de l'héroïne, sous-entendu celle de son époux, mais selon Gilet (1992 :99), on pourrait considérer que le motif sous-jacent est le manque d'une relation avec l'Autre Monde, lequel constituerait la véritable carence de l'héroïne.

La recherche et la découverte des futurs époux ne se rencontrent pas uniquement dans les contes à l'époque moderne. Röhrich (1964 :111) remarque qu'en de nombreux lieux, il est de coutume, lors du mariage, de chercher la fiancée ou le fiancé, afin de le/la protéger des forces mauvaises et envieuses. De plus, la mise en scène d'une 'fausse' fiancée suggère, selon lui,

43 « Stärke, Ausdauer und Weisheit » (Röhrich 1964 :108).

l'existence d'un « mariage fictif et prénuptial apotropaïque »⁴⁴ (Röhrich 1964 :112), que l'on peut observer dans les contes de type ATU 425A : d'une part, dans la première cohabitation des protagonistes, et d'autre part, dans la cohabitation du fiancé disparu avec une étrangère dans un pays inconnu. Selon van Gennep (1986 :35), le pouvoir exercé par l'étranger tient précisément en son altérité, car, pour de nombreux peuples, ce qui est étranger est sacré et chargé de forces magico-religieuses. Divers rites sont alors nécessaires pour neutraliser et désenchanter ce pouvoir de l'Autre. Dans les contes qui suivent, cela s'opère grâce aux héroïnes, qui parviennent à retrouver leurs fiancés grâce à des noisettes et des formules incantatoires.

44 « apotropäischen Schein- und Vorehe » (Röhrich 1964 :112).

5. À la recherche des époux non-humains disparus

Dans ce chapitre, une analyse comparative de trois contes relevant du type ATU 425A (*Le Loup Blanc* de Belgique, *Il reuccio fatto a mano* d'Italie et *Porcul cel fermecat* de Roumanie) est proposée. Chacun de ces récits met en scène un époux à l'apparence animale. L'objectif de ce chapitre est d'examiner la macrostructure narrative de ces contes, d'en comprendre l'arrière-plan culturel et de souligner les éléments récurrents ainsi que leurs variantes.

Dans un premier temps, pour chacun des trois contes un résumé détaillé de l'intrigue est proposé. Cette étape permet de dégager rapidement les grands axes du récit : le rôle de l'interdit initial, l'apparition du conjoint non humain, la transgression (volontaire ou imposée) et la quête visant à réparer une erreur ou une malédiction. Ces résumés servent de base à la mise en contexte, étape indispensable pour apprécier la façon dont chaque conte s'est transmis et transformé au fil du temps. Chaque récit recèle en effet une histoire éditoriale et culturelle propre, liée à des réalités linguistiques, politiques et littéraires variées.

Ensuite l'analyse formelle de chacun de ces textes sera abordée, en s'appuyant notamment sur la notion de textotides d'après Metzeltin et Thir (2012). Cette approche permet de segmenter les récits en séquences narratives fondamentales et de mettre en lumière la logique interne de chaque conte, ses répétitions et ses variations structurelles. Ainsi, on pourra comparer la concision du *Loup Blanc* à la complexité narrative de *Porcul cel fermecat* et apprécier la littérisation opérée par Italo Calvino dans *Il reuccio fatto a mano*.

Ce chapitre vise donc à dégager les spécificités culturelles et structurelles de chacun de ces trois contes, tout en illustrant comment un même type narratif peut prendre des formes très diverses, selon les aires géographiques, les époques et les choix d'auteurs ou de collecteurs. Cette démarche préparera le chapitre suivant où seront cernés le rôle symbolique du conjoint animal et la fonction initiatique que ces récits revêtent au sein des traditions orales et littéraires européennes.

5.1. *Le Loup Blanc*

Dans ce sous-chapitre, le conte *Le Loup Blanc*, tel qu'il figure dans le recueil de Gittée et Lemoine (1891), sera examiné dans sa macrostructure. D'emblée, il se distingue par une intrigue concise et un cadre narratif sobre, comparé aux deux autres contes. Malgré sa brièveté, il recèle néanmoins des éléments centraux du schéma des contes merveilleux du type ATU 425A.

D'abord, un résumé détaillé de l'intrigue soulignant les étapes clés, sera abordé en 5.1.1. Le roi, avant son voyage, demande à ses filles leurs vœux. La cadette réclame la « feuille qui chante », objet rare qui pousse le roi à pactiser avec le Loup Blanc. Celui-ci exige, en retour, la première fille que le roi verrait. Malgré ses efforts, le souverain livre sa benjamine, qui rejoint le château souterrain du Loup Blanc. Plus tard, la protagoniste, autorisée à assister aux mariages de ses sœurs, manque la seconde fois l'heure convenue et doit partir à la recherche de son mari disparu. Aidée par une sorcière, elle finit par briser l'enchantement grâce à un stratagème final.

En 5.1.2., l'origine et le contexte de ce conte, ancré dans la Belgique du XIXe siècle, seront examinés. Gittée et Lemoine publient leurs *Contes populaires du pays wallon* dans un climat de bouleversements politiques et linguistiques (bien que ce dernier se réfère principalement à la langue néerlandaise). Conçus pour un vaste public, ces textes préservent un style régional tout en l'adaptant aux lecteurs. On verra comment leurs choix éditoriaux reflètent l'intérêt pour la tradition orale wallonne et la diversité culturelle de l'époque.

Enfin, la sous-section 5.1.3. proposera une analyse formelle fondée sur la notion de textoïdes, selon Metzeltin et Thir (2012). Cette approche segmente le récit en unités narratives, éclairant la progression de l'histoire. *Loup Blanc*, plus bref qu'*Il reuccio fatto a mano* ou *Porcul cel fermecat*, présente malgré tout la quête du mari disparu, au cœur du type 425. Cette perspective comparatiste offrira un aperçu des variantes intra-européennes du type 425 et facilitera l'examen des stratégies narratives privilégiées par différents collecteurs. De plus, on verra comment certains motifs initiatiques se dessinent dans le parcours de la protagoniste.

5.1.1. Le résumé de l'intrigue

« Il y avait une fois un roi qui était à la veille de faire un grand voyage. Ce roi avait trois filles » (LB 1). Avant de partir, il demanda à ses filles ce qu'il devait leur rapporter. Tandis que les deux aînées formulèrent des vœux coûteux mais réalisables (sous forme de diamants et d'or), la troisième et plus jeune fille réclama « *la feuille qui chante* [présent dans l'original] » (LB 5), un objet qui, même au pays des contes, « était quelque chose qui était fort rare » (LB 7).

Au retour de son voyage, le roi n'avait toujours pas trouvé la feuille qui chante. Il rencontra cependant le Loup Blanc à l'orée d'une forêt et lui demanda de l'aide. Le Loup Blanc conclut alors un pacte : il remettrait la feuille recherchée au roi si celui-ci lui promettait en échange la première jeune fille qu'il rencontrerait à son retour. Malgré ses efforts pour l'éviter, ce fut sa plus jeune fille qui apparut en premier. Fidèle à sa parole, le roi la remit au Loup Blanc au même endroit où il l'avait trouvé, au bord de la forêt.

La princesse et le Loup Blanc s'installèrent alors dans le château du Loup, situé sous terre, et ne se voyaient qu'une fois par jour dans le jardin. Un jour, le Loup apprit à la princesse que sa sœur aînée allait se marier ; la princesse le supplia de la laisser assister à la noce. Il accepta à condition qu'avant minuit elle se rende au point convenu sur la berge pour l'appeler. Elle s'y tint : après le mariage, le Loup Blanc vint la chercher et la ramena de l'autre côté du fleuve jusqu'à son château souterrain.

Cependant, la princesse était la cadette de trois sœurs, et la deuxième finit elle aussi par se fiancer. De nouveau, la princesse obtint la permission d'assister au mariage, mais elle perdit la notion du temps et ne revint sur la berge qu'après minuit. Elle eut beau appeler le Loup, celui-ci ne reparut pas.

« Alors, elle part droit devant elle [présent dans l'original] » (LB 49). Sur sa route, elle rencontra une vieille sorcière, qui lui offrit trois noix pour l'aider à retrouver le Loup Blanc. Après avoir traversé un pont d'ivoire glissant, elle arriva dans une ville inconnue, où elle aperçut le Loup Blanc sortant de l'église au bras d'une étrangère. Il devait se marier avec cette femme trois jours plus tard. La princesse les suivit jusqu'à un château et, chaque jour, brisa l'une des trois noix ; grâce aux bijoux qu'elle en tirait, elle parvenait à acheter une heure de conversation avec le Loup Blanc dans le jardin du château. Pourtant, celui-ci ne la reconnaissait pas et ne lui adressait pas la parole.

Le troisième jour, la princesse prononça enfin les mots qu'elle avait jadis dits pour appeler le Loup sur la berge. Dès qu'il les entendit, le Loup Blanc se souvint. « Il reconnut la jeune fille et partit immédiatement avec elle, l'emmenant dans son palais où ils vécurent très heureux depuis » (LB 72sq.).

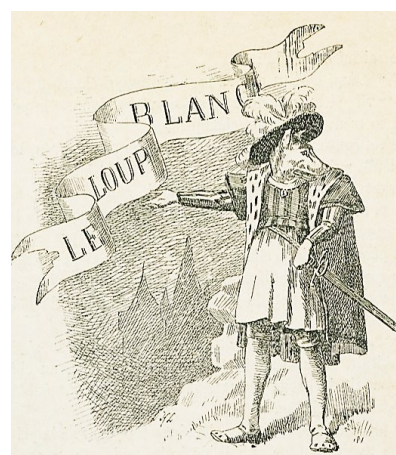


Illustration 5 : Personnage éponyme de *Loup Blanc* (Gittée / Lemoine 1891 :19).

5.1.2. Le contexte de la présente version

La présente version du conte Le Loup Blanc provient du recueil *Contes populaires du pays wallon* d'Auguste Gittée et Jules Lemoine, publié en 1891. Alors que Jules Lemoine ne semble pas avoir laissé d'autres traces notables – il est désigné dans le frontispice comme « Instituteur à Marcinelle (Charleroi) » (Gittée et Lemoine 1891 :3) –, son co-auteur, Auguste Gittée, a produit une série de contributions, notamment en néerlandais. Selon le frontispice, celui-ci était « Professeur à l'Athénée Royal de Liège » au moment de l'impression. Auparavant, il avait fait des études de germanistique à Liège (cf. Top 1998). Bien que le présent recueil de contes concerne la partie francophone de la Belgique, la Wallonie, Gittée s'est surtout consacré à la Flandre dans son travail ainsi qu'à l'enseignement de la langue néerlandaise en Wallonie. Au sujet du folklore, il publia plusieurs contributions aussi bien en français qu'en néerlandais et compila des anthologies pour son enseignement, dans lesquelles il recourait à des textes de la tradition orale flamande (cf. Top 1998).

Au moment de la publication des *Contes populaires du pays wallon*, la Belgique avait, le siècle précédent, traversé de profonds bouleversements. Bien que les Pays-Bas du Nord et du Sud (correspondant aux Pays-Bas actuels et à l'actuelle Flandre) aient été séparés depuis le XVI^e siècle, développant chacun leur propre identité (cf. De Wever 2023), ils furent réunis sous Guillaume I^{er} par le Congrès de Vienne en 1815 (cf. N.N., « Aperçu historique général de la Belgique indépendante (de 1830 à nos jours). »). Les troubles politiques et sociaux, qui aboutirent, en 1830, à la Révolution belge, conduisirent la même année à une nouvelle séparation entre les Pays-Bas du Nord et du Sud. Toutefois, ces tensions sociales ne disparurent pas : on chercha à instaurer le suffrage universel, bien que réservé aux hommes, à réduire l'influence de l'Église et à promouvoir la langue néerlandaise, car la classe dirigeante belge était soit exclusivement francophone, soit bilingue, et le français était généralement préféré au néerlandais belge. Ces efforts furent et restent encouragés par la *Vlaamse beweging* (cf. De Wever 2023). Au regard de ses nombreuses publications et de ses travaux en faveur du renforcement du néerlandais en Wallonie, on peut donc rattacher Auguste Gittée à ce mouvement.

Dans la préface de leurs *Contes populaires du pays wallon*, Gittée écrit que « [n]ous croyons devoir dire un mot de la provenance de ces contes et de la manière dont ils sont présentés » (Gittée et Lemoine 1891 :5). Le recueil est pensé non seulement pour le « public, auquel il est destiné mais aussi pour les chercheurs. En effet, Gittée assure qu'ils ont voulu conserver aux

textes « toute leur valeur scientifique » en ne modifiant pas trop leur style. Il souligne toutefois que le recueil « trouvera le chemin du cœur des enfants. » C'est pourquoi les textes ont probablement été réunis en pensant à un public d'enfants, car Gittée écrit que « [l]es seules modifications que nous leur ayons fait subir consistent dans les expressions pittoresques et tournures heureuses, familières à un conteur quelque peu doué, que nous avons intercalées sans scrupule. Nous avons élagué les termes un peu trop vulgaires [...]. »

Concernant l'origine de ces contes, Gittée met en avant les provinces de Hainaut et de Namur, tout en soulignant « l'existence des mêmes thèmes dans les autres parties du pays wallon ». Bien que Gittée annonce à la fin de la préface qu'ils disposaient de suffisamment de matériel pour un autre livre, ce dernier ne semble jamais avoir vu le jour. Il se peut que « le premier trouvait bon accueil » ne se soit pas confirmé (cf. Gittée et Lemoine 1891 :5).

Comme déjà évoqué au chapitre 3.2.3., le loup figure comme un animal-époux récurrent ; Delarue et Ténèze (1997 :86) le classent en cinquième position. Dans leur liste, on trouve, outre un conte sur un loup blanc (cf. Delarue et Ténèze 1997 :100), plusieurs loups gris (Delarue et Ténèze 1997 :98, 101) ainsi que d'autres sans mention de couleur, comme le « prince loup » (Delarue et Ténèze 1997 :99). Les « éléments du conte » que Delarue et Ténèze (1997 :85–92) examinent en détail pour le type 425 diffèrent toutefois d'un loup à l'autre. Comme chaque narrateur, chaque collecteur, chaque auteur, chaque éditeur apporte des modifications légères ou importantes à un texte, il n'est pas surprenant qu'il existe rarement deux versions quasi identiques d'un même conte.

5.1.3. Une analyse formelle

Avant de nous intéresser à la microstructure des contes, examinons d'abord plus en détail la macrostructure. Les personnages et leurs configurations (cf. Metzeltin et Thir 2012 :30) apparaissent clairement dans le résumé. Par la suite, afin de mieux comparer les trois contes retenus, nous analyserons leurs textoïdes, ce qui éclairera mieux la trame narrative.

Dans leur ouvrage *Textanthropologie* (2012 :16sq.), Metzeltin et Thir décrivent les différentes manières de s'approcher du tissu d'un texte, afin de pouvoir, métaphoriquement, examiner et comparer entre elles les fils qui le composent. En effet, ce n'est qu'en comprenant chacun de ces fils (c'est-à-dire la structure de base d'un texte) que l'on peut saisir l'ensemble de sa trame. Cette structure de base repose sur des schémas dont la réunion constitue la macrostructure ou les textoïdes. Metzeltin et Thir (2012 :17) distinguent trois schémas fondamentaux : la description, la narration et l'argumentation. Pour les constituer, on

enchaine des concepts selon un certain ordre ; ils sont reliés logiquement et, par ce regroupement, la réalité complexe qui nous entoure est représentée de manière schématique. Ces textoïdes ne constituent pas en tant que tels un texte, mais plutôt des modèles de pensée. Lorsque ces schémas, ces textoïdes, sont mis en récit, on obtient alors un texte narrativisé.

La séquence et la répartition exactes en textoïdes des trois contes choisis figurent dans l'annexe 10.2. Les sous-chapitres du texte continu de ce mémoire visent à les expliciter.

Dans les contes du type 425A, la quête concerne le mari disparu. De là se dégage le schéma fondamental de la narration transformatrice, car tous les événements de ces contes visent à faire passer d'un état à un autre, révélant dans leur chronologie également une certaine successivité. Le textoïde prototypique repris de Metzeltin et Thir est le suivant (2012 :19sq.) :

S0	Situation zéro	une situation de départ, agréable ou neutre ; elle n'est pas nécessairement mentionnée de façon explicite
C	Cause	moment déclencheur ; quelque chose auquel le ou la protagoniste ne peut s'opposer vient perturber la S0 ; la C peut également être présupposée
S1	Situation 1	un manque ; une situation désagréable survient
I	Intention	le ou la protagoniste souhaite transformer cette situation désagréable pour revenir à une situation agréable ; souvent, la I n'est pas exprimée explicitement
T	Transformation	une action menée pour surmonter la S1 ; se présente souvent sous la forme d'une quête
A	Aide	une assistance intervient ; elle peut être active ou passive, volontaire ou involontaire
D	Difficulté	un obstacle apparaît ; il peut être actif ou passif, volontaire ou involontaire
S2	Situation 2	la situation agréable est atteinte, en totalité ou en partie
S3	Situation 3	si la S2 n'est pas atteinte, on se retrouve dans une S3 non souhaitée et désagréable ; elle peut être atteinte entièrement ou partiellement

Illustration 6 : Les éléments des textoïdes selon Metzeltin et Thir (2012 :19sq.).

Généralement parlant, un textoïde (en particulier le premier d'un récit de conte) commence par une situation d'emblée agréable. Prenons pour exemple le premier textoïde du conte *Loup Blanc* : un roi vit avec ses trois filles dans son château. Cette situation agréable forme la S0. Cependant, le roi se prépare maintenant à partir en voyage ; on ne précise ni pourquoi ni où il se rend, car cela n'est pas pertinent pour l'intrigue. Il demande donc à ses filles ce qu'il peut leur rapporter. Les deux aînées souhaitent des présents coûteux mais réalisables. En revanche, la plus jeune demande la « feuille qui chante » (LB 5) ; on n'explique pas ce que c'est exactement, et le conte n'en reparle plus après son obtention. L'important pour le récit est que cette « feuille qui chante » est un objet rare et particulier que le roi ne peut trouver

facilement ; la requête de la cadette constitue donc un moment déclencheur, la C, poussant le roi à conclure un marché. C'est ce que Lüthi (1974 :59) appelle un motif isolé, qu'il qualifie de « obtus »⁴⁵. Plus loin il ajoute :

Dasselbe tut die jüngste Kaufmannstochter, die von ihrem Vater unbegreiflicherweise ein ganz wertloses, aber dafür schwer zu erlangendes Geschenk wünscht, welches sie dann, ohne daß sie dies vorher ahnt, in Beziehung zum Tierprinzen bringt (Lüthi 1974 :59).

Même si Lüthi renvoie ensuite au conte *Löweneckerchen*, KHM 88, on retrouve la même structure chez la fille de roi dans *Loup Blanc*. Elle ne semble pas souhaiter la feuille pour un usage précis, ni pour un quelconque profit quotidien. Toutefois, la demande de la fille cadette oblige son père à la lui procurer. Metzeltin et Thir (2012 :20sq.) décrivent ce type de situation dans le sous-chapitre consacré à la compensation, qui englobe une narration fondée sur un marché. Même si leur schéma de pensée concerne avant tout l'échange commercial au sens classique, ils précisent que les rites de demande et de remerciement, ainsi que les prières, entrent également dans cette catégorie.

Revenons à cette feuille. Du fait de la difficulté à l'obtenir, le roi se retrouve dans une situation de manque désagréable ; la S1. À ce stade, on peut présupposer que le roi souhaite toujours satisfaire la demande de sa cadette. Dans le texte, l'intervention explicite (A) survient sous la forme de l'aide d'un étranger, le Loup Blanc. Ce dernier propose au roi un marché : il lui donnera la feuille recherchée, mais le roi devra en échange lui promettre la première fille qu'il rencontrera à son retour. Pour dépasser la situation désagréable S1, le roi accepte cet accord, qui constitue l'acte transformateur (T).

À son retour, le roi aperçoit de loin sa plus jeune fille. Il tente de lui faire signe de s'éloigner : c'est la première difficulté, D1. La princesse interprète mal le geste de son père et croit qu'il l'appelle ; elle court donc vers lui : deuxième difficulté, D2. Le roi en est « fort affligé » (LB 15) et doit livrer sa fille au Loup Blanc. La situation agréable espérée (S2) – le retour du roi au château, où il offre les présents à ses filles sans avoir à en sacrifier une à un inconnu – ne se produit pas. À la fin du textoïde 1, on se retrouve donc dans une situation désagréable et indésirable, la S3.

En examinant la structure des différents textoïdes du conte *Loup Blanc*, on constate qu'il n'est pas seulement le plus court en nombre de mots parmi les trois contes sélectionnés ; il comporte également le plus petit nombre de textoïdes. Alors que *Il reuccio fatto a mano* en compte treize et *Porcul cel fermecat* pas moins de vingt-deux, *Loup Blanc* n'en contient que

⁴⁵ « stumpf » (Lüthi 1974 :59).

six. Le conte belge présente ainsi son intrigue sous une forme très abrégée. On y relève une seule répétition des textoïdes : les textoïdes 2 et 3 débutent de façon identique, seule l'action de la protagoniste modifie le résultat final. La première fois, la princesse suit la consigne donnée par Loup Blanc et se rend à temps au bord du fleuve ; c'est un acte transformateur (T) qui aboutit à une situation agréable (S2), le Loup Blanc apparaît lorsque la princesse l'appelle. La deuxième fois, elle oublie l'heure (D1) et Loup Blanc n'apparaît pas (D2). Elle se trouve alors dans une situation désagréable, la S3, laquelle devient la situation présumée (S1) pour le textoïde suivant.

Chose inhabituelle dans un conte, nous apprenons, dans le quatrième textoïde, l'intention de la princesse. Au cours d'un échange avec une « vieille sorcière » (LB 50), elle déclare qu'elle est à la recherche de son époux. On ne précise cependant pas si elle le fait par amour ou par affection. Comme nous l'avons déjà souligné au chapitre 2, le conte verbalise rarement la vie intérieure des personnages : ceux-ci se contentent d'agir, à la manière typique des figures de contes (cf. Lüthi 1998 :38). La princesse fait, certes, savoir à la sorcière qu'elle cherche son mari, mais seulement parce que c'est nécessaire à l'intrigue. La sorcière lui remet alors trois noix qui vont l'aider. Au début du quatrième textoïde, le lecteur ou la lectrice ne sait pourtant rien de cette intention de la protagoniste, bien que l'on puisse la présumer. Gittée et Lemoine écrivent : « Alors, elle part droit devant elle » (LB 49). Aucun indice de direction, aucune mention d'intention. La princesse entame sa quête, et l'on suppose qu'elle le fait parce que son mari a disparu, mais, comme souvent, cela n'est pas exprimé explicitement.

Le nombre de textoïdes pourrait être augmenté si l'on choisissait de scinder le cinquième textoïde en trois. Chaque brisure de noix, avec le marché passé à chaque fois avec l'antagoniste, suivi par deux échecs à atteindre la situation souhaitée et enfin l'obtention de ce résultat au troisième essai, pourrait faire l'objet d'un textoïde distinct. Toutefois, étant donné la présentation des événements dans la version du conte, il a semblé plus judicieux de rassembler tout cela dans un seul textoïde, où s'alternent actes transformateurs et difficultés. Le texte source, lui, ne différencie d'ailleurs que très peu ces épisodes. Gittée et Lemoine ont bien inséré quelques paragraphes, mais le premier, deuxième et troisième essai de la princesse s'entremêlent sur le plan narratif : le Loup Blanc ne parle pas et le lendemain la protagoniste casse une autre noix et l'histoire se répète. Ce n'est qu'au troisième jour qu'elle prononce les mots enseignés par le Loup Blanc (T4), grâce auxquels elle le retrouve. Comme nous le verrons dans le conte *Il reuccio fatto a mano*, ce schéma peut être développé et

présenté, par exemple, en quatre textôides ; tout dépend du degré d'ornementation de la narration.

5.2. *Il reuccio fatto a mano*

Dans le présent sous-chapitre, le récit italien rassemblé et retravaillé par Italo Calvino dans ses *Fiabe italiane* (1959) sera examiné. On verra que Calvino tire une partie de son inspiration d'un fonds traditionnel plus ancien, provenant notamment des collectes de Letterio Di Francia et l'héritage littéraire de Giambattista Basile. Malgré son apparente originalité (une fille de roi qui se façonne son époux avec de la farine et du sucre), *Il reuccio fatto a mano* se rattache au type 425, relatif à la disparition du conjoint non-humain et à la quête qui s'ensuit.

En 5.2.1., un résumé de l'intrigue est proposé : au lieu de se marier avec l'un des prétendants de haut rang qui se présentent à elle, la fille du roi opte pour une voie peu conventionnelle et crée son propre fiancé, Re Pipi, à l'aide de simples ingrédients culinaires. Par la magie d'une récitation quotidienne de formules rituelles, il finit par prendre vie et demande la main de la fille du roi. Les noces sont célébrées, mais l'élément perturbateur survient sous la forme de la Turca-Cane, invitée au mariage, qui suscite un vent surnaturel pour s'emparer de Re Pipi et l'emmener dans son château. La protagoniste, éperdue, se lance alors dans une quête semée d'embûches pour le récupérer. Grâce aux conseils d'alliés rencontrés en chemin et à l'aide d'objets magiques (une châtaigne, une noix et une noisette), elle parvient à s'acheter plusieurs nuits avec son époux retrouvé, plongé dans un sommeil artificiel par la Turca-Cane. La troisième nuit, enfin, Re Pipi reste éveillé : le couple s'enfuit ensemble, tandis que la Turca-Cane, furieuse de leur évasion, périt tragiquement. La protagoniste et Re Pipi retournent alors au palais, où l'histoire se conclut dans la joie.

En 5.2.2., l'origine du conte et son contexte seront examinés. Calvino s'est basé sur diverses collectes antérieures. Au premier rang figure Letterio Di Francia, qui a recueilli des récits oraux en Calabre auprès de sa famille et de ses voisins au début du XX^e siècle. Cette version calabraise, quasi identique dans sa trame à celle de Calvino, se rapproche aussi de l'histoire plus ancienne de *Pintosmalto* (ou *Pinto smaluto*), issue du *Pentamerone* de Giambattista Basile au XVII^e siècle. Les allers-retours entre tradition orale et tradition écrite sont alors évidents : des motifs, tels que l'époux artificiel, l'adversaire féminine jalouse et les objets magiques, se déploient sous des formes variées, témoignant de l'influence réciproque entre contes populaires et contes littéraires. Il en résulte un récit à la fois enraciné dans le folklore

local et pétri d'éléments réécrits, adaptés et combinés par Calvino pour en souligner le caractère merveilleux et ludique.

Enfin, en 5.2.3., l'analyse formelle du conte sous l'angle des *textoïdes* sera abordée telle que définie par Metzeltin et Thir (2012). Nous verrons comment *Il reuccio fatto a mano* se démarque de *Loup Blanc* par une construction plus complexe et davantage d'enchâssements narratifs. La progression s'organise autour de la quête de la protagoniste, laquelle doit sans cesse surmonter des obstacles et déjouer les stratagèmes de la Turca-Cane. Le récit n'est plus simplement linéaire : il recourt à des retours en arrière implicites, à des sous-récits parfois racontés à l'intérieur d'un autre. Cette structure reflète la littérisation du conte : un auteur cultivé, comme Calvino, prend soin de ménager des effets de suspense, d'anticipation et de justification psychologique qui s'éloignent du simple conte populaire.

5.2.1. Le résumé de l'intrigue

« Una volta c'era un Re, sua moglie era morta, gli aveva lasciato una figlia. Questa figlia era in età da marito, e la chiedevano figli di re, di marchesi, di conti, ma lei rifiutava tutti » (*RFM* 1sq.).

Comme le père souhaitait qu'elle se marie, la fille demanda de la farine et du sucre afin de se confectionner elle-même son fiancé. À la deuxième tentative, le résultat lui plut : elle lui donna pour nez un petit piment et l'appela Re Pipi (« Pipi (dial. calabrese): peperone di quei piccoli e sottili, zenzero », *RFM* 14sq.).

Pendant les six mois qui suivirent, la princesse s'adressa à Re Pipi avec les mêmes paroles rituelles, jusqu'au jour où il se mit à parler et alla demander au roi la main de sa fille. Le mariage fut célébré, mais après cela, Re Pipi ne quitta plus le château. Un jour, sur les conseils du roi, le couple sortit enfin ; c'est alors qu'une bourrasque emporta Re Pipi. Le vent n'avait rien de naturel : il avait été provoqué par la Turca-Cane, une invitée du mariage qui convoitait Re Pipi pour elle-même. La princesse, bouleversée, rentra seule au château, mais ne pouvant supporter son chagrin, elle partit à la recherche de Re Pipi.

Dans une forêt, elle rencontra son premier allié, un vieil homme, qui, après qu'elle eut tracé un signe de croix pour prouver qu'elle était une « anima cristiana » (*RFM* 61), lui donna une châtaigne. Elle rencontra ensuite ses deux frères, qui lui offrirent à leur tour une noix et une noisette. Ils lui indiquèrent la route du château de la Turca-Cane, révélèrent le plan de cette dernière et instruisirent la princesse sur l'utilisation des fruits à coque.

Devant le château de la Turca-Cane, la princesse brisa la châtaigne : il en sortit un métier à tisser en or, accompagné d'une tisserande. Grâce à cela, la princesse put acheter une nuit avec le mari de la Turca-Cane, qui n'était autre que Re Pipi. Pendant la nuit, elle répéta les mêmes paroles magiques qui avaient jadis donné vie à Re Pipi. Mais, selon les ordres de la Turca-Cane, il avait bu tant de vin qu'il dormait profondément et n'entendit rien. Le lendemain, la princesse brisa la noix ; un cadre doré en sortit, orné d'une jeune femme en train de broder. Pourtant, cette nuit-là encore, Re Pipi dormit d'un sommeil de plomb.

Or, la princesse avait passé deux nuits de suite à chanter et à pleurer ces formules, empêchant ainsi les captifs de la pièce voisine de fermer l'œil. Ils le racontèrent à Re Pipi, qui décida de ne pas boire de vin la nuit suivante. Grâce à la noisette que brisa la fille de roi et d'où surgirent un panier d'or et une jeune cuisinière, elle acheta la troisième nuit, au cours de laquelle elle s'enfuit avec Re Pipi, cette fois demeuré sobre. Au réveil, voyant l'absence de Re Pipi, la Turca-Cane s'arracha les cheveux un à un et, n'en ayant plus, s'arracha la tête et mourut.

Re Pipi et sa femme retournèrent alors au château du père de la princesse. « Fecero tante feste, balli e canti / E noi restammo con le mani vacanti [barre oblique dans l'original] » (RFM 137).

5.2.2. Le contexte de la présente version

La version du conte qui nous est parvenue provient de la plume d'Italo Calvino, l'un des plus importants narrateurs italiens du XXe siècle. Son langage est réputé expérimental et intègre les événements mondiaux sur le plan littéraire de son époque (cf. « Italo Calvino. » *Treccani*). Dans ses *Fiabe italiane* (1959), il s'interroge sur l'idée d'un « Grimm italiano » (cf. Calvino 1959 :5sq.). Dans la préface, il développe longuement cette question, en se penchant sur différents auteurs et autrices apparentés de près ou de loin au genre du conte. Outre les auteurs italiens comme Straparola, Giambattista Basile, Carlo Gozzi ou encore Collodi, il jette également un regard vers d'autres pays européens, notamment la France, avec Perrault, Madame d'Aulnoy ou Madame Leprince de Beaumont.

Cette réflexion ne le conduit pourtant pas à ce « Grimm italiano » recherché. Par la suite, il consacre une partie de sa préface aux collecteurs et aux chercheurs italiens spécialisés dans les contes, qu'il a consultés en amont de sa propre anthologie. Il précise ainsi que son approche était « a metà » scientifique (Calvino 1959 :9). Tout comme les frères Grimm, il s'est appuyé sur des textes originaux, qu'il n'a cependant pas collectés lui-même. Il s'est basé sur

des collections antérieures de folkloristes, dont il a choisi « le versioni più belle, originali e rare » (Calvino 1959 :9). Il les a ensuite adaptées en italien standard, annotées et réécrites dans le but de leur insuffler une nouvelle vitalité, combinant diverses versions et variantes pour développer certains éléments qui lui paraissaient fragmentaires (cf. Calvino 1959 :9). Parmi ces sources, il cite notamment un ouvrage de Letterio Di Francia (cf. Calvino 1959 :18).

Au début du XXe siècle, après avoir terminé ses études et avant d'obtenir une réponse quant à une bourse à Florence, Di Francia s'est consacré à sa région natale, la Calabre (cf. Di Francia 1935 :8). Partant de sa ville d'origine, Palmi, il raconte dans la préface de ses *Fiabe e novelle calabresi* comment il a recueilli les récits auprès de sa mère, de ses frères et sœurs, de ses amis et de ses voisins (cf. Di Francia 1935 :11). Di Francia (1935 :12) affirme avoir transcrit les récits aussi fidèlement que possible, tout en insérant parfois, pour des raisons de clarté, un sujet, en simplifiant quelques structures syntaxiques trop complexes ou en adaptant des termes dialectaux (cf. Di Francia 1935 :12sq.). Contrairement à Calvino, Di Francia savait précisément qui lui racontait chaque conte et cite donc le nom de ses informateurs. On apprend ainsi que sa version du conte de *Re Pipi* provient de la bouche d'une dame âgée, nommée Concetta Basile. Bien qu'il soit peu probable que ce nom de famille identique relève d'autre chose que d'un hasard, cette Madame Basile nous amène à un autre texte source dont Calvino s'est sans doute servi pour élaborer sa propre version de *Re Pipi* : il s'agit d'un récit du *Pentamerone* de Giambattista Basile.

Parmi toutes les influences évoquées, la collection de Giambattista Basile est de loin la plus ancienne : elle date du XVIIe siècle. L'histoire qui nous intéresse se trouve dans la troisième section, sous des titres variés selon les éditions : *Pintosmalto*, *Pinto smalto*, *Pintosmauto*, *Pinto smauto*, *Pinto smaluto* (cf. Basile 2017 : 397, Bronzini 1993 : 142, Delarue et Ténèze 1997 : 72). Ici aussi, la fille unique se façonne un époux artificiel, qui n'est certes pas un animal, mais pas non plus un humain, et qui ne prend vie qu'à travers l'attention que lui porte son épouse. Contrairement à la version de Di Francia, mais à l'instar



Illustration 7 : Image de couverture du livre *Re Pepe e il vento magico* (Di Francia 2015)

de celle de Calvino, une reine étrangère enlève le mari créé, et comme dans toutes les autres versions, l'héroïne doit le retrouver. Elle fait alors la rencontre de divers personnages qui lui offrent des dons magiques (des noix ou des formules) grâce auxquels elle peut « acheter » une nuit avec son mari. L'aspect chrétien transparaît également dans toutes les variantes : chez Calvino et Di Francia, on retrouve l'« anima cristiana » (RFM 61), qui exprime sa foi et

peut-être sa bonté en faisant un signe de croix ; chez Basile, le rosaire apparaît dans l'une des formules magiques.

Le fait que Calvino ait eu recours au texte de Di Francia ressort clairement de sa préface. Di Francia, quant à lui, a recueilli ses contes directement sur le terrain et ne les a pas adaptés d'après Giambattista Basile, tout en soulignant leur grande similitude (cf. Di Francia 1935 : 69). Il renvoie par ailleurs aux contes abruzzais de Gennaro Finamore ; *La faoele de Niccasbarre* et *Te fallo con le mani mie*. Dans l'un d'eux, une reine se façonne un mari en sucre, qui lui est ensuite volé, et qu'elle parvient à récupérer grâce à trois dons (deux noix et une orange). Fait intéressant, le deuxième récit est lié à une malédiction (cf. Di Francia 1935 : 69), ce qui rappelle les maris thériomorphes des versions ultérieures.

Bien que Di Francia n'ait pas utilisé le conte littéraire de Basile comme source, il est indéniable que l'œuvre de Giambattista Basile a influencé les récits calabrais. Bronzini (1993 : 142) estime ainsi que le *Re Pipi* de Di Francia dérive du *Pinto smaluto* de Basile, et que les contes italiens, y compris ceux de Calabre, ont été influencés par le *Pentamerone*. Comme nous l'avons déjà évoqué au chapitre 2, les contes littéraires ont souvent influencé la tradition orale, et inversement.

5.2.3. Une analyse formelle

Dès le premier textoïde d'*Il reuccio fatto a mano*, on perçoit qu'il est plus riche en action que *Loup Blanc*. Alors que, dans ce dernier, la fille du roi est passivement livrée à son époux animal, dans le conte italien, la fille du roi se fabrique elle-même son époux non humain.

La situation initiale S0 est presque identique : de nouveau, les personnages vivent en harmonie jusqu'à ce que la C vienne la troubler. Dans *Il reuccio fatto a mano*, le moment déclencheur est le fait que la fille soit en âge de se marier, ce qui la place dans la situation inconfortable S1 d'avoir de nombreux prétendants. Elle préfère (I) cependant se créer elle-même un mari, et son père lui fournit les moyens nécessaires (A). Deux fois, la fille du roi se lance dans un acte transformateur (T) : la première tentative aboutit à un résultat insatisfaisant (D), puis la seconde la conduit à la situation souhaitée S2 : un fiancé à son goût, qu'elle baptise « Re Pipi ». La signification des noms des personnages sera abordée au chapitre suivant.

Contrairement à *Loup Blanc*, le déroulement des textoïdes dans *Il reuccio fatto a mano* n'est pas toujours chronologique. Le textoïde 4 est le premier d'une série de quatre qui

s'emboîtent dans le précédent. Après que Re Pipi, dans le textoïde 2, a surmonté la C du père désapprobateur en apprenant à parler auprès de la fille du roi, il demande, dans le textoïde 3, la main de cette dernière, et les noces sont célébrées. Au sein même du textoïde 3 consacré au mariage, s'en trouve un autre qui introduit la Turca-Cane. Invitée à la cérémonie (S0), elle y rencontre l'attachant Re Pipi (C) qu'elle souhaite s'approprier (I). Cependant, obtenir Re Pipi (S2) ne se réalise pas encore à ce stade.

Le textoïde 6 est lui aussi inclus dans celui qui le précède. Dans le textoïde 5, Re Pipi disparaît, emporté par un coup de vent. Contrairement à la version de Di Francia, le lecteur ou la lectrice de Calvino sait déjà qui est à l'origine de cette bourrasque, car le personnage et ses intentions ont été présentés : il s'agit de la Turca-Cane. Celle-ci se trouve dans la situation inconfortable S1 de ne pas posséder Re Pipi, alors qu'elle cherche toujours à le ravir (I). Lorsque le couple entreprend, dans le textoïde 5, une promenade en calèche, elle les poursuit (T1 au textoïde 6). Tandis que le vent emporte Re Pipi, elle le saisit et parvient ainsi à atteindre sa situation désirée S2 : être en possession de Re Pipi.

La suite du conte se déroule de façon chronologique et sans nouvelles inclusions jusqu'au textoïde 9. Les textoïdes 9 et 10 découlent chacun de leur prédécesseur et en poursuivent l'intrigue. Dans le textoïde 8, l'héroïne a passé deux nuits infructueuses à tenter de récupérer Re Pipi. Au textoïde 9, les lecteurs font la connaissance des prisonniers qui, en raison des événements du textoïde 8, ont eux aussi passé deux nuits blanches (S1). Ils voudraient à la fois dormir et aider Re Pipi (I). Pour ce faire, ils lui donnent les informations essentielles qu'ils ont entendues, atteignant ainsi, totalement ou partiellement, leur S2 : ils ont aidé Re Pipi et pourront vraisemblablement dormir tranquillement la nuit suivante.

En conséquence et dans la continuité du textoïde 9, Re Pipi comprend qu'il a bu un vin corsé pour dormir d'un sommeil de plomb (S1). Il veut éviter cela (I) pour la nuit à venir et ne boit donc rien (T). Cette nuit-là, il reste éveillé (S2). Fait intéressant, le textoïde suivant n'est pas inclus dans celui qui précède : le textoïde 10 est enchâssé dans le textoïde 11, où la fille du roi s'achète une troisième nuit avec Re Pipi.

Dans le textoïde 12, ils échappent à la Turca-Cane, rentrent au palais du roi et font la fête. Parallèlement, dans le textoïde 13, inclus dans le précédent, la Turca-Cane réalise qu'elle a perdu Re Pipi (C) et, dans un accès de rage, elle s'arrache d'abord les cheveux (T1), puis la tête (T2), ce qui la fait mourir (S3).

Même si Gittée et Lemoine précisent dans leur préface qu'ils n'ont pas restitué textuellement les contes, l'examen de la version remaniée par Italo Calvino révèle une littérisation plus poussée. Surtout si l'on compare cette version avec celle de Di Francia, dont le contenu coïncide presque entièrement avec celui de Calvino, mais où l'on trouve moins d'enchâssements et une chronologie plus marquée. Comme évoqué au chapitre 2, le conte (surtout le conte populaire, par opposition au conte littéraire, bien que la frontière soit parfois floue) favorise la clarté et la netteté (cf. Lüthi 1974, Lüthi 1998). L'usage de procédés interrompant la succession temporelle, par exemple sous forme d'analepse ou de prolepse, complexifie cette clarté. L'annonce préalable de la Turca-Cane et de ses intentions, qui ne concerne pas encore directement les protagonistes et n'est donc pas pertinente pour l'action du textoïde 3, trahit la plume d'un auteur lettré. Dans d'autres genres, il est courant d'annoncer un malheur à venir pour créer du suspense. Ainsi, au début de *La Bête humaine* d'Émile Zola, le lecteur ou la lectrice apprend déjà que Jacques Lantier a des penchants violents, sans qu'il ne les manifeste aussitôt ; ce qui serait atypique dans un conte, car celui-ci externalise pareillement sentiments et dispositions en actes plutôt que de les dépeindre ou de les annoncer explicitement.

Au lieu de procéder comme Di Francia, Calvino contextualise, dans sa réécriture, les actes de ses personnages ; il ne se contente pas de les aligner, comme c'est le cas dans *Loup Blanc*. Il ne fait pas simplement survenir des événements, mais les justifie. Le coup de vent ne se produit pas *ex nihilo* pour emporter Re Pipi : on sait déjà que l'antagoniste annoncée plus tôt est la cause de la rapine, même si l'héroïne ne découvre cela qu'avec l'aide de l'un de ses alliés, lequel lui explique tout le comment et le pourquoi de l'aventure.

5.3. *Pocul cel fermecat*

Dans ce sous-chapitre, *Porcul cel fermecat*, troisième conte de ce corpus, recueilli par Petre Ispirescu au XIX^e siècle, sera examiné. Il s'agit d'un récit roumain particulièrement développé, à la fois par la richesse de ses épisodes et par son ornementation narrative. Comme nous le verrons, cette complexité se rattache à la fois à la tradition orale locale et aux évolutions politiques et culturelles de la Roumanie moderne. Sur le plan thématique, le mariage avec un cochon ensorcelé, suivi d'un long périple de l'épouse, évoque les motifs du type ATU 425A et offre un témoignage intéressant sur la figure de l'époux thériomorphe dans les contes de l'Europe de l'Est.

En 5.3.1., un résumé de l'intrigue sera présenté : un empereur, père de trois filles, s'apprête à partir en guerre. Il interdit formellement à ses filles de pénétrer dans une chambre interdite du château. La sœur aînée, mue par l'ennui et la curiosité, finit par violer l'interdiction, entraînant ses sœurs malgré elles. Elles découvrent un livre prophétique qui annonce, pour chacune, un mariage futur : si les aînées se réjouissent d'épouser de nobles princes, la plus jeune est bouleversée d'apprendre qu'elle doit prendre pour époux un cochon. Dès le retour du père, l'oracle se vérifie : un cochon vient effectivement demander la main de la cadette, et la cérémonie a lieu. La fille du roi découvre pourtant que, la nuit, son mari se débarrasse de sa peau animale. Trompée par une sorcière, la protagoniste brise accidentellement le processus de libération de son mari, ce qui l'oblige à traverser diverses contrées pour le retrouver. Au terme d'un voyage initiatique mouvementé, elle parvient à réunir sa famille, et tous finissent par régner ensemble dans la paix.

En 5.3.2., l'origine, le contexte et les variantes de ce conte en Roumanie seront examinés. La figure du cochon ensorcelé a déjà connu, par le passé, des versions littéraires célèbres comme *Il re Porco* de Straparola au XVI^e siècle ou *Prince Marcassin* de Madame d'Aulnoy au XVII^e siècle. Toutefois, l'apport d'Ispirescu s'inscrit dans un contexte bien particulier : celui de la Roumanie post-1859, marquée par l'union des principautés de Moldavie et de Valachie, l'abandon progressif de l'alphabet cyrillique au profit de l'alphabet latin et l'effervescence intellectuelle autour d'une réromanisation du roumain. Fils d'une mère transylvaine, Ispirescu s'imprègne de contes populaires qu'il publie d'abord dans la presse, avant de les rassembler en recueil. Son travail, à cheval entre tradition et modernité, contribue à forger une identité littéraire roumaine. En parallèle, d'autres collecteurs (Mite Kremnitz, Ion Creangă) proposent leurs propres variantes, où le même motif du mari-cochon se développe parfois avec des détails différents (par exemple l'orphelin élevé comme un porcelet, l'absence de quête pour certains personnages).

Enfin, en 5.3.3., l'analyse formelle de *Porcul cel fermecat* à partir de la méthode des textoides sera menée selon Metzeltin et Thir (2012). On verra que ce conte, plus long que *Loup Blanc* ou *Il reuccio fatto a mano*, compte vingt-deux textoides. Pourtant, la narration se déploie majoritairement de manière linéaire, interrompue par de rares insertions. Au fil de ces séquences, on suit la princesse dans son cheminement progressif, d'une situation initiale désagréable (S1) à la résolution non-satisfaisante ou finale (S2 ou S3). On observera aussi à quel point le récit insiste sur la quête et le voyage, ainsi que sur l'arrière-plan chrétien : le cochon est dès le départ considéré comme un être inférieur, ce qui renvoie, selon la vision

chrétienne, à la suprématie humaine sur l'animal. À travers cette bête qui n'en est pas une, *Porcul cel fermecat* développe une symbolique nuancée du conjoint thériomorphe. L'examen final des épisodes montre que le conte donne un sens plus approfondi à l'après-dénouement que les contes précédents : la célébration répétée des noces et l'installation du couple dans les deux familles expliquent, en outre, l'ampleur du récit.

Cet aperçu préparera l'étude détaillée de la microstructure du conte et sa comparaison avec les deux autres récits, afin de cerner pleinement la portée narrative et symbolique de *Porcul cel fermecat*.



Illustration 8 : Cochonnet magique qui accompagne le conte sur la page web povesti-pentru-copii.com

5.3.1. Le résumé de l'intrigue

« A fost odată un împărat și avea trei fete. Și fiind a merge la bătlie, își chemă fetele » (*PcF* 10sq.) et il leur annonça son départ pour la guerre. Le père ordonna à ses trois filles de ne pas pénétrer, pendant son absence, une seule chambre du château, de peur qu'un malheur ne leur arrivât.

Au début, les trois filles respectèrent sagement la volonté de leur père. Mais au bout d'un certain temps, elles s'ennuyèrent, et la curiosité poussa les deux aînées à aller voir la fameuse chambre ; la plus jeune les suivit à contrecœur. La chambre interdite était presque vide : seule une table, recouverte d'un tapis précieux, soutenant un livre, ornait la pièce. Là encore, ce furent les sœurs aînées qui voulurent regarder dans le livre ; la plus jeune les imita. Chacune des filles de l'empereur lut alors une prophétie de mariage. Tandis que les deux premières se réjouirent de leurs futurs princes, la plus jeune s'effraya de voir annoncé dans le livre qu'elle aurait pour époux un cochon. « Ea începu a lăncezi » (*PcF* 1001)

Après la victoire remportée sur l'ennemi anonyme, le « vrăjmaș » (*PcF* 111), l'empereur rentra chez lui et, voyant le visage blême de sa fille cadette, comprit qu'il était survenu quelque chose. Il soupçonna alors ses filles d'avoir enfreint son ordre. Comme les sœurs aînées auparavant, il s'efforça de consoler la cadette, et après un certain temps, les prédictions du livre furent oubliées. Jusqu'au jour où un prince de l'ouest, puis un autre de l'est, vinrent demander la main des filles aînées de l'empereur, conformément à ce qu'avait annoncé le livre. Et le cochon se présenta lui aussi, un jour, pour demander la main de la plus jeune. L'empereur promit alors sa fille au cochon, tout en expliquant à la cadette qu'il ne s'agissait vraisemblablement pas d'un animal ordinaire, mais très certainement d'une bête à soies envoûtée : « Trebuie să fie vreo fermecătorie sau vreo altă drăcie aci » (*PcF* 176sq.).

Le mariage fut célébré, et les jeunes mariés prirent la route de la demeure du cochon. En chemin, ils firent halte dans un marécage ; le cochon descendit de la calèche et se roula dans la boue. De retour dans la calèche, il demanda à sa femme un baiser, qu'elle lui donna.

Ainsi, princesse et cochon vécurent ensemble. Pourtant, la nuit, il semblait à la fille de l'empereur qu'elle n'était pas couchée auprès d'un cochon, mais d'un être humain, car le cochon (elle ignorait comment) enlevait chaque soir sa peau de bête, puis la remettait à l'aube, avant que sa femme ne se réveillât. Peu à peu, la jeune femme s'attacha à son mari, mais lorsqu'elle fut enceinte, elle commença à s'interroger sur la nature de l'enfant qu'elle allait mettre au monde.

Un jour, elle rencontra une vieille sorcière. La fille de l'empereur se confia à cette sorcière et lui raconta ses tourments. La vieille femme feignit d'être émue par ce récit et proposa à la malheureuse une solution : elle devait prendre un fil et le nouer la nuit autour de la jambe de son mari redevenu homme. Il ne devrait surtout pas s'en rendre compte, autrement le charme n'agirait pas. La femme exécuta les conseils de la prétendue bonne vieille, « zgripturoaica [...] de vrăjitoare » (*PcF* 241), mais lorsque, la nuit venue, elle voulut nouer le fil, celui-ci se rompit, car il était pourri. Son mari se réveilla et s'indigna du geste de sa femme, car il ne lui restait plus que trois jours pour être délivré de son sort. Maintenant, il devait partir et ne reverrait sa femme qu'une fois qu'elle aurait usé trois paires de brodequins, et brisé un bâton d'acier à force de marcher.

La jeune femme se trouva alors plus malheureuse que jamais et se mit en route avec « dorul » (*PcF* 262), sa nostalgie, son désir ardent, pour chercher son époux. Elle s'acheta des souliers et un bâton, et traversa contrées après contrées. Épuisée, elle parvint un jour à une petite maison habitée par « Sfânta Lună » (*PcF* 276). Là, elle parla avec la mère de la Lune, qui s'étonna de recevoir la visite de quelqu'un venu de si loin. La femme enceinte reçut pour consigne de demander au Soleil où se trouvait son mari et se vit offert un poulet rôti dont elle devait conserver tous les os. Elle reprit la route vers le Soleil, tenant désormais son enfant dans ses bras au lieu de l'avoir dans son ventre.

Une nouvelle fois, elle franchit maintes terres difficiles et atteignit finalement un palais où vivait le Soleil. Là aussi, elle fut accueillie par la mère de l'astre, tout aussi surprise de sa venue. Elle reçut de même un poulet rôti et l'instruction d'en garder les os. Comme le Soleil ne savait pas, lui non plus, où se trouvait l'époux de la jeune femme, celle-ci alla trouver le Vent.

Après d'autres épreuves et de rudes trajets, elle arriva à la demeure du Vent, où la mère de celui-ci l'accueillit également. Grâce à son fils, la mère apprit que le mari de la jeune femme se trouvait dans une forêt. La mère fit manger à la femme à nouveau un poulet et lui recommanda de mettre de côté les os, puis de suivre « drumul robilor » (*PcF* 382), la Voie lactée.

Sur sa route, la femme usa sa troisième paire de chaussures et continua donc pieds nus. Elle atteignit finalement une forêt où elle se mit en quête de la maison dans laquelle vivait son mari. Après trois jours et trois nuits de recherches infructueuses, son bâton d'acier se cassa. C'est alors qu'elle trouva enfin la demeure en question. Comme aucune porte ni fenêtre n'était accessible à son niveau, elle se servit des os de poulet. En les assemblant, ils se soudèrent et formèrent une échelle. Il lui manquait toutefois un dernier barreau pour parvenir au faite, si bien qu'elle se coupa le petit doigt pour compléter l'ouvrage, et parvint ainsi à pénétrer dans la maison dans les bois.

Pendant ce temps, le mari de la jeune femme était revenu chez lui et remarqua l'échelle d'os. Afin d'échapper à un éventuel mauvais sort, il se changea en colombe et entra dans la maison, où il aperçut une femme et un enfant. Comme la femme avait beaucoup changé à cause des épreuves subies, il ne la reconnut pas immédiatement. De son côté, la femme ne reconnut pas non plus son époux au premier regard. Une fois qu'ils se furent identifiés l'un l'autre, ils se racontèrent leurs aventures respectives : la femme narra son long voyage, l'homme révéla son origine.

Il expliqua à son épouse qu'il était lui aussi l'enfant d'un empereur et qu'il avait été changé en cochon par la méchante mère-sorcière d'un dragon maléfique. Cette sorcière malfaisante était justement cette prétendue bonne vieille femme qui avait fourni à son épouse le fil pourri.

La famille passa encore une nuit dans la forêt, puis ils reprirent la route. Ils se rendirent d'abord chez le père du mari, et ils y célébrèrent pendant trois jours et trois nuits le retour et les noces du fils. Ensuite, le couple alla retrouver le père de la femme, lequel n'avait pas d'héritier. Il abdiqua donc et désigna le jeune couple comme ses successeurs. « Și de n-or fi murit, trăiesc și astăzi, domnind în pace » (*PcF* 534sq.).

5.3.2. Le contexte de la présente version

Le troisième conte du groupe provient de la Roumanie orientale, souvent oubliée, à une époque de transformations sociales et littéraires majeures. La région correspondant aujourd'hui à la

Roumanie constitue un creuset fertile entre une langue romane et ses voisins principalement slaves, mais aussi hongrois et turcs. Ces relations géographiques, et souvent aussi économiques, ont laissé des traces au fil des siècles dans la langue. Ainsi, le roumain a connu (et connaît encore, bien que dans une moindre mesure) des influences linguistiques sous forme de mots empruntés au grec, au turc, au hongrois et aux langues slaves (vernaculaires ou du slavon liturgique). La raison pour laquelle ces langues n'exercent plus aujourd'hui une influence aussi forte sur le roumain qu'au cours des siècles passés, tient à l'action des érudits et des élites qui se sont consacrés à la politique linguistique.

En tant que partie intégrante de la Romania, le roumain est une langue directement issue du latin. Comme dans d'autres aires linguistiques romanes, l'usage du peuple (qui ne recourait pas aux emprunts latins) a été critiqué dans les terres roumaines ; on peut comparer cela aux remarques du clergé carolingien sur l'évolution du latin à l'époque. En tant que langue savante, le latin a continuellement alimenté la lexicographie de l'Occident roman. Ainsi, l'Académie française propose encore aujourd'hui des alternatives aux emprunts à l'anglais. Pour la Roumanie, qui fait partie non seulement de la Romania orientale mais aussi de l'Église d'Orient, le slavon d'église et le néogrec ont longtemps joué un rôle plus important en tant que langues de culture. Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y ait pas eu des tentatives de relatinisation bien avant les efforts que Sextil Pușcariu, en 1940, a qualifiés de « réromanisation » de la langue roumaine (cf. Sala 2025).

Pendant son siècle d'or, à l'époque de la Renaissance, le français était une langue influente et prestigieuse. Ainsi, au XVIIe siècle, une vague d'emprunts indirectement latins est arrivée dans le roumain par l'intermédiaire du français. Cette influence ne s'est pas tarie au XVIIIe siècle, bien au contraire, elle s'est intensifiée et a atteint son apogée au XIXe siècle. Même dans le vocabulaire religieux, d'anciens termes issus du slavon d'église ont été remplacés par des mots d'origine latine. Toutefois, la population a parfois conservé les anciens termes, donnant naissance à des doublets employés de manière synonyme. C'est également au XIXe siècle qu'un changement majeur s'est produit dans la culture écrite roumaine : l'alphabet cyrillique, utilisé auparavant, a été remplacé en 1860 par l'alphabet latin. Cette transformation, ainsi que l'élaboration d'un vocabulaire fondé sur le latin pour les concepts abstraits et scientifiques est due à l'action de la *Școala ardeleană* (École transylvaine), qui a joué un rôle central dans la réromanisation du roumain (cf. Sala 2025). Un an seulement avant l'adoption de ce nouvel alphabet, les principautés de Moldavie et de Valachie se sont unies pour former la principauté de Roumanie. Comme souvent, cette unification ne s'est pas

déroulée dans la paix absolue et a été précédée par plusieurs révolutions en 1848 (cf. Ispirescu 1932).

Ce rappel historique permet de mieux comprendre la vie de Petre Ispirescu, dont nous allons examiner le conte *Porcul cel fermecat*. Ispirescu est originaire de Bucarest, où il a passé la majeure partie de sa vie. Sa mère, cependant, était originaire de Transylvanie et lui racontait des contes dès son plus jeune âge (cf. N.N. : s.d. « Petre Ispirescu »), parmi lesquels celui mentionné ci-dessus (cf. Ispirescu 1932 :135). Comme le révèle la préface de *Legende sau basmele românilor*, dans l'édition de 1932, Ispirescu a commencé en 1862 à travailler comme apprenti dans une imprimerie pour le journal *Țeranul Român* ('Le paysan roumain'). Ce journal, fondé un an plus tôt, défendait le nationalisme littéraire d'Ioan Ionescu, qui visait à valoriser la classe paysanne (cf. Ispirescu 1932 :37).

Les premiers contes roumains, cependant, ne sont pas parus dans un journal roumain, mais ont été publiés en allemand sous le titre *Walachische Märchen* par les frères Arthur et Albert Schott en 1845. Les efforts allemands pour collecter des contes roumains (on peut également mentionner Mite Kremnitz et Élisabeth de Wied) ont suscité un intérêt croissant pour ces récits. Toutefois, la préface de la collection de contes d'Ispirescu précise que son travail n'a pas de lien avec les collections publiées en allemand (cf. Ispirescu 1932 :36). Vérifier cette affirmation dépasserait le cadre de ce mémoire. Ce qui est certain, en revanche, c'est l'influence notable de Nicolae Filimon, qui a publié le premier conte roumain, *Românul năsdărăvan*, le 14 janvier 1862 dans *Țeranul Român*. Une lettre d'Ispirescu, citée dans la préface, témoigne de l'impact profond qu'a eu cette publication sur lui : il écrit qu'en la lisant, il aurait réalisé que les contes roumains pouvaient eux aussi être quelque chose de spécial (cf. Ispirescu 1932 :38).

Dans l'édition suivante de *Țeranul Român*, qui était hebdomadaire, Ispirescu publia son premier conte, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, et continuait à en publier les semaines suivantes. Une autre évolution de son style d'écriture est attribuable à une innovation de Filimon. Ce dernier avait en effet décidé de conclure l'un de ses récits par une analyse littéraire. Dans le numéro suivant, Ispirescu ajouta lui aussi un commentaire à son conte (cf. Ispirescu 1932 :39).

La date exacte de la première publication du conte *Porcul cel fermecat* n'est pas clairement établie. L'édition de 1932 se fonde toutefois sur une collection antérieure datant de 1883, en veillant à en respecter l'authenticité. Pour ce faire, les nuances archaïques et populaires ont

été conservées, mais elles sont expliquées dans des notes abondantes. Comme chez Gittée et Lemoine, la préface de Nicolae Cartojan dans l'édition de 1932 du texte d'Ispirescu fait également référence à un public enfantin : la collection aurait été modernisée à leur intention. Pour cela, l'orthographe du texte original de 1883 a été adaptée, les notes de bas de page ont été enrichies et un résumé de chaque conte a été ajouté en introduction (cf. Cartojan in Ispirescu 1932 :53sq.). La préface originale de Vasile Alecsandri n'évoque guère les enfants, il loue principalement le mérite du service qu'Ispirescu aurait rendu au peuple roumain, arguant que les générations futures pourront profiter de son œuvre (cf. Alecsandri in Ispirescu 1932 :56).

En ce qui concerne les différentes variantes et versions du conte, *Porcul cel fermecat* s'avère également bien plus riche que les deux autres contes étudiés jusqu'à présent. Ainsi, chez Mite Kremnitz (1882), on trouve *Das verwünschte Schwein*, qui ressemble fortement au récit d'Ispirescu sur le plan du contenu ce qui laisse supposer qu'il s'agit d'une traduction de ce texte. Un autre contemporain, cette fois-ci roumain, d'Ispirescu propose également un récit similaire : Ion Creangă (2013) *Povestea porcului*. Dans les deux versions, le mari-porc est un homme la nuit et abandonne sa femme après que celle-ci a enfreint un tabou. Conformément à la version d'Ispirescu, l'épouse entreprend alors un voyage pour retrouver son mari. Tandis que la variante de Kremnitz concorde presque en termes identiques avec celle d'Ispirescu, on observe chez Creangă quelques différences : son récit commence par un vieux couple qui désire un enfant, mais ne peut plus en avoir, et décide donc d'élever un porcelet comme leur fils. Les parents ignorent tout de l'humanité nocturne de leur fils ; seule une fille de roi, promise au porc adulte dans le cadre d'un marché, découvre que son mari devient un homme la nuit. La reconquête du mari, après sa disparition, se déroule de manière similaire au conte italien *Il reuccio fatto a mano*, tout en gardant à l'esprit que le *topos* des trois dons est très répandu (cf. *Cendrillon* d'après les frères Grimm, KHM 21 ; *O Popelce* d'après Božena Němcová). Cela s'explique en partie par le fait que les dons sont un élément fréquent dans les contes (cf. chapitre 2) et, d'autre part, parce que le chiffre trois, en raison de sa symbolique, est lui aussi très présent dans tout type de récit (cf. chapitre 5.7.).

D'autres récits merveilleux, mettant en scène un cochon ensorcelé ou un cochon qui finit par (re)devenir humain, apparaissent déjà au cours des siècles précédents. Au XVI^e siècle, Straparola avait consigné « Il re Porco » dans le recueil *Le piacevoli notti* et, au XVII^e siècle, Madame d'Aulnoy publia son *Prince Marcassin*. Contrairement à Ispirescu, le prince-cochon

ou roi-cochon y épouse trois femmes et n'est délivré que par la troisième épouse. Les deux versions sont fortement littérisées, au point que les personnages y sont tous nommés, ce qui est plutôt rare dans les contes populaires. La différence la plus marquante avec le conte d'Ispirescu, ainsi qu'avec les autres variantes citées, réside sans doute dans l'absence de la quête et du voyage entrepris par l'épouse. De plus, dans ces anciens contes littéraires, c'est le cochon (ou d'abord sa mère) qui est au centre de l'intrigue. Chez Ispirescu, Kremnitz et Creangă, en revanche, c'est l'épouse qui joue le rôle de protagoniste. Comme déjà évoqué au chapitre 2, les femmes tiennent plus rarement le rôle principal dans les contes. Toutefois, dans le type de conte ATU 425, la femme doit nécessairement occuper le devant de la scène, puisqu'elle part à la recherche de son mari. Si le conte de Straparola (et la réécriture qu'en a fait Calvino) ainsi que celui de Madame d'Aulnoy s'inscrivent, comme la quête du mari perdu, dans la catégorie ATU relative aux humains surnaturels ou ensorcelés (ATU 425–449), ils relèvent plutôt du type 441. Ce type est nommé d'après le conte des frères Grimm *Jean-mon-hérisson* (KHM 108), dont le déroulement est un mélange de *Povestea porcului* de Creangă (un couple désire un enfant et adopte un animal) et d'*Il re Porco* de Straparola (un animal se marie plusieurs fois, ses premières épouses meurent par sa faute et ce n'est qu'avec la troisième qu'il se débarrasse de sa peau animale).

5.3.3. Une analyse formelle

Étant le plus long des trois contes, *Porcul cel fermecat* se distingue également par le nombre de ses textoïdes par rapport aux deux autres. Le conte roumain en compte vingt-deux ; néanmoins, avec seulement trois insertions, il est moins construit de manière anachronique qu'*Il reuccio fatto a mano*. La plupart des blocs textuels du conte roumain s'enchaînent simplement, et l'intrigue progresse pas à pas comme dans *Loup Blanc*.

La première insertion apparaît dans le textoïde 1. On voit ici un empereur, présumé vivant heureux avec ses filles (S0), mais qui doit, lui aussi, partir en guerre (C), tout comme le père dans *Loup Blanc*. Comme il ne souhaite pas (I) que ses filles entrent dans une certaine chambre, il le leur interdit (T1), puis part en guerre (T2). Cependant, ses filles sont curieuses (D) et, à son retour, tous sont tristes : d'une part, parce que la fille la plus jeune est tombée malade de choc et de chagrin, d'autre part, parce que l'empereur constate que ses filles ont ignoré son ordre (S3). Ici sont intégrées les actions des filles : non seulement elles s'ennuient et sont curieuses (S1), mais elles, surtout l'aînée, souhaitent entrer dans la chambre interdite

(I), y pénètrent (T1) et lisent le livre qu'elles y trouvent (T2). Cela a pour conséquence que la fille cadette de l'empereur tombe malade de tristesse (S3).

Par la suite, on rencontre des textoïdes relativement brefs, qui suivent le plus souvent le schéma suivant : situation de départ désagréable (S1), survenue d'une complication (C), action qui s'ensuit (T) et situation finale (S3), la plupart du temps désagréable uniquement pour la fille cadette. Ainsi, la situation finale du textoïde 7 (où la plus jeune est mariée à un cochon) est sans doute à considérer comme désagréable pour la fille de l'empereur, tandis que le cochon, lui, atteint la situation agréable souhaitée (S2).

Lorsque le couple nouvellement marié est en route (textoïde 8) vers la demeure du cochon, le textoïde 9 se déroule en son sein. La fille de l'empereur est mariée et désire suivre les paroles de son père pour que Dieu arrange tout (I). On peut considérer comme première épreuve les D1 (le mari-cochon se roule dans la boue) et D2 (il demande un baiser). L'épouse donne à son mari-animal le baiser souhaité (T), mais celui-ci reste un animal (S3) et ne se transforme pas en prince charmant proverbial.

Le textoïde suivant, où l'épouse rencontre une sorcière qui lui prodigue un prétendu bon conseil, est particulièrement intéressant. Ni la fille de l'empereur ni le lecteur ou la lectrice ne savent, au moment de la rencontre ni juste après, que cette aide (A) n'en est pas vraiment une. Ce n'est que plus tard, lorsque la protagoniste a déjà suivi les conseils de la vieille et que son mari la réprimande, qu'elle, et le public, comprend que la gentille vieille femme est en réalité une méchante vieille sorcière, constituant ainsi une difficulté supplémentaire (D2) dans le textoïde. Contrairement à *Il reuccio fatto a mano*, on est ici surpris que la fille de l'empereur ait été trompée, car rien ne le laissait prévoir. Une seule fois encore, dans *Porcul cel fermecat*, un élément déjà entendu est recontextualisé comme ici : lorsque, dans le textoïde 18, l'époux, désormais humain, raconte son passé à sa femme (rendu dans le textoïde 19), elle et les lecteurs découvrent que la méchante sorcière n'était pas seulement une simple sorcière, mais la mère d'un dragon. Comme l'époux avait jadis tué le fils-dragon le plus jeune de la sorcière (C), celle-ci l'a puni en le transformant en cochon (D1). Parmi les trois contes examinés, *Porcul cel fermecat* est donc le seul à présenter la condition animale non seulement comme quelque chose de négatif dès le début, mais aussi comme un maléfice malveillant.

Comme déjà abordé au chapitre 3.2.3, il existe différents stades de l'époux thériomorphe. Alors que les récits les plus anciens, souvent totémistes, considèrent la condition animale comme un phénomène positif ou au moins neutre, le personnage hybride mi-homme mi-

animal tend à devenir de plus en plus négatif au fil de l'histoire de l'humanité, quoique celle-ci n'évolue pas de manière entièrement linéaire. Dans un conte comme *Porcul cel fermecat*, qui renvoie encore plus nettement au christianisme qu'*Il reuccio fatto a mano*, il paraît logique que la condition animale soit nécessairement négative, car l'être humain chrétien a reçu de Dieu la domination sur les animaux et sur la Terre (cf. Genèse 1,28, *La Sainte Bible*). Il en résulte qu'un animal ne saurait être l'égal d'un humain et qu'être un animal implique une forme de soumission et de dévalorisation.

La longueur du conte roumain s'explique d'une part par la multiplicité des éléments, des testoïdes, qui sont exprimés, et d'autre part par leur ornementation. Cela apparaît de nouveau très clairement à la fin du conte. Dès le testoïde 18, le couple se reconnaît et se retrouve réuni dans une maison. Pourtant, le conte ne s'achève pas à ce stade : bien qu'ils soient déjà mariés, ils partent et célèbrent une nouvelle fois leurs noces chez les parents du mari. Dans une perspective d'initiation, cela marque le passage d'un mariage d'essai, avec un enfant issu de cette union, à un mariage effectif (cf. Metzeltin / Thir 2012 :73, chapitre 4.5.). Mais même après cette fête (textoïde 20), le conte ne se conclut pas encore. Le couple poursuit son voyage pour rejoindre le père de la mariée et, dans le testoïde 22 qui clôt le récit, l'empereur, n'ayant pas d'héritier, désigne finalement le couple comme ses successeurs.

Contrairement à *Loup Blanc*, le conte d'Ispirescu détaille longuement ce qui arrive après le dénouement et expose pourquoi certaines choses ont lieu. Dans la version de Gittée et Lemoine, le personnage de Loup Blanc reste un loup (ou du moins conserve ce nom animal), et ni son épouse ni les lecteurs ne savent pourquoi il porte ce nom ou a cette apparence. Dès que sa femme prononce les mots magiques, la fin du conte se conclut en une seule phrase : « Il reconnut la jeune fille et partit immédiatement avec elle, l'emmenant dans son palais où ils vécurent très heureux depuis » (*LB* 72sq.). Il n'y a pas de deuxième mariage, et l'on ignore qui succède au père de la jeune femme sur le trône. *Loup Blanc* est un conte, peut-être fragmenté, qui n'a pas à répondre à toutes les interrogations. *Porcul cel fermecat*, en revanche, aborde de manière cohérente les problèmes internes au récit. Un empereur qui a marié ses trois filles et les a laissées partir avec leurs époux se retrouve probablement sans héritier aucun fils n'étant mentionné. Une fille d'empereur et un fils empereur ne vivraient guère dans une simple hutte au fond des bois : ils se rendent donc chez leur famille vivant dans des palais.

Même sans connaître les déroulements exacts des rites d'initiation, on trouve ainsi des raisons qui (re)justifient et permettent d'interpréter l'action du conte. Le chapitre suivant examinera plus en détail les différentes étapes de l'intrigue et montrera comment cette microstructure se rattache concrètement aux rites d'initiation des jeunes filles.

6. L'initiation comme voyage héroïque narrativisé

Comme cela a déjà été expliqué au chapitre 4.7., les rites d'initiation présentés sous forme narrative ne sont pas simplement retranscrits mot à mot ; ils ne se bornent pas à décrire des faits : le récit est chargé de symboles. Avec le passage des décennies voire des siècles, ces symboles deviennent de plus en plus abstraits, au point qu'un auditoire non initié ne peut plus en saisir la signification initiale (cf. chapitre 2.1.2.). Ce présent chapitre examine précisément cette symbolique, qui est plus ou moins clairement accessible. Certains symboles restent faciles à comprendre même pour un lecteur ou une lectrice du XXI^e siècle, tandis que d'autres seront mal interprétés étant donné que certains accessoires n'ont pas encore été modernisés, phénomène particulièrement notable dans les textes du *Loup Blanc* et du *Porcul cel fermecat*, la version de Gittée et Lemoine ainsi que celle d'Ispirescu ayant été rédigées au XIX^e siècle. De même, il faut s'attendre à ce que certains symboles soient interprétés différemment selon le cadre culturel du lecteur. Certes, les trois contes étudiés sont tous originaires d'Europe, mais il paraît probable qu'il existe des écarts, notamment entre les deux récits occidentaux et le conte d'Europe orientale, sachant que la langue roumaine et les Roumains en général ont subi des influences différentes par rapport à celles qu'a connues l'Europe occidentale (cf. chapitre 5.3.2.).

Pour structurer l'analyse de la microstructure, un cadre est nécessaire. Celle-ci est empruntée à l'ouvrage de Becker (1990) sur l'initiation féminine, comme déjà examiné au chapitre 4.7. Les sous-chapitres suivants reprennent ainsi les noms des divisions de la macrostructure des contes du corpus de ce mémoire, selon la propre subdivision proposée par Becker dans l'étude de plusieurs contes (cf. Becker 1990 :55). Comme dans le cas de la néophyte dans l'initiation féminine, les protagonistes passent d'un monde ordinaire à un monde extraordinaire puis reviennent à l'ordinaire ; elles quittent la phase préliminaire de la situation initiale et entrent dans un voyage vers la phase liminale, point culminant du rite initiatique. Elles regagnent ensuite leur environnement d'origine (phase postliminale).

Les chapitres suivants examinent progressivement les symboles présents dans chacun des contes. Bien que cette analyse s'appuie sur les interprétations issues des dictionnaires de symboles, il faut rappeler que la systématisation peut s'avérer hasardeuse. Même Freud est censé avoir dit que parfois un cigare, n'est qu'un cigare. Dans ce sens, Lüthi (1998 :22) met en garde son lectorat contre une interprétation trop systématique des éléments isolés. Il cite en exemple l'aurore, élément qui avait conforté les frères Grimm dans l'idée que leur conte de *La Belle au bois dormant* reflète un phénomène naturel, thèse que Lüthi soutient lui-même.

En revanche, Lüthi conteste plus loin la pertinence d'une telle interprétation appliquée au mur de flammes entourant Brunhilde endormie, exprimant des doutes sur le fait d'y voir également une évocation de l'aurore. Lüthi (1998 :23) résume son propos de manière concise : « Il faut se garder de vouloir interpréter chaque détail, toutes les épines et toutes les mouches ; certains de ces éléments ne sont que des ornements ajoutés par le dernier narrateur, arrivé par hasard. »⁴⁶ Cela vaut particulièrement pour les contes dont on sait qu'ils ont été retravaillés par leurs auteurs. Il est important de garder à l'esprit que chaque mot n'a pas nécessairement été choisi soigneusement par la tradition orale. Toutefois, une interprétation peut rester pertinente, car c'est surtout dans sa relation à l'ensemble qu'une accumulation d'interprétations ponctuelles permet de dégager des tendances générales. C'est pourquoi il est également essentiel de ne pas interpréter les symboles isolés de manière unilatérale ; cela reviendrait à laisser la lecture au hasard (cf. Lüthi 1974 :88).

6.1. La vie commune

La phase préliminale commence, selon Becker (1990), avec la vie commune. Dans le cas des contes de type 425A, elle inclut le début du conte jusqu'à la perte de l'époux, qui marque le début de l'épreuve et du rite d'initiation.

Chacun des trois contes commence par une brève esquisse de la situation initiale, où un roi ou un empereur vit avec sa fille ou ses filles à une époque indéterminée. Les souverains occupent à cet égard une position particulière, puisqu'au cours de l'Histoire de l'humanité, on les considérait souvent comme investis de pouvoirs surnaturels spéciaux ; ainsi, les plus anciens d'entre eux étaient considérés comme des rois-dieux et, plus tard encore, comme des rois de droit divin (cf. Lurker 1991 :391). En particulier, dans un contexte rappelant le Moyen Âge, ou le début des temps modernes, et imprégné d'éléments chrétiens, le roi et l'empereur renvoient à nouveau à l'ascendance privilégiée des protagonistes féminines. Du point de vue de l'analyse littéraire, on peut mesurer ici l'ampleur de la chute : les filles du roi et de l'empereur sont de haut-rang social. Cependant, la fille du roi italien choisit elle-même son époux non-humain et son choix, bien que critiqué par le père, est accepté : sa chute n'est donc pas particulièrement profonde. La fille du roi du conte belge est mariée à un étranger appelé le Loup Blanc. L'état animal ne revêt guère d'importance, à supposer qu'il soit vraiment

⁴⁶ « Man muß sich hüten, jeden einzelnen Zug, alle Dornen und alle Fliegen deuten zu wollen; manche dieser Einzelheiten sind bloßer Schmuck, vom zufällig letzten Erzähler hinzugefügt. » (Lüthi 1998 :23).

animal. Car le Loup Blanc est avant tout un nom ou un titre : le Loup Blanc en majuscules, et il n'est jamais décrit dans le conte comme un loup blanc, l'animal, en lettres minuscules. Pour la fille de l'empereur roumain, cependant, épouser un animal signifie humiliation et honte. Comme déjà mentionné, ce conte est celui qui comporte le plus d'éléments chrétiens. Dieu (« Dumnezeu ») est constamment invoqué et mentionné.

Dans deux des contes : *Le Loup Blanc* et *Porcul cel fermecat*, le lecteur ou la lectrice rencontre un groupe de trois filles. Comme le souligne Becker (1990 :107), dans chaque conte où elle apparaît, la fille la plus jeune occupe une position spéciale. Dans le chapitre sur l'initiation, l'ordre successoral, notamment celui par la ligne masculine, a déjà été évoqué. Bien que la primogéniture (l'ordre successoral favorisant l'aîné, souvent le fils aîné) soit probablement la plus connue, il existait également son inverse, le minorat (l'ordre successoral qui privilégie le benjamin). La préférence du père ou de la mère pour la cadette révèle dans le conte un minorat féminin, qui trouve son accomplissement dans *Porcul cel fermecat*, même si le conte, destiné à un public marqué par le christianisme, précise que l'empereur n'a explicitement pas d'héritiers et désigne donc sa fille et l'époux de celle-ci comme successeurs au trône. En outre, la cadette est considérée, en particulier dans les contes d'initiation féminine, comme la gardienne et la continuatrice de la lignée féminine, des traditions et du culte des ancêtres (cf. Becker 1990 :109), ce qui correspond au principe même de l'initiation. En effet, la néophyte ne devient pas seulement une simple adulte : en intégrant le cercle des femmes, elle est censée soutenir ce groupe et transmettre ce qu'elle a appris aux générations suivantes.

Porcul cel fermecat, étant le plus détaillé des contes analysés ici, offre l'introduction la plus ample. Le père est encore en guerre contre des ennemis présumés mauvais ; la logique dichotomique du conte laisse entendre que le père incarne le Bien et l'ennemi le Mal. Pendant ce temps, ses filles sont privées de leur père, donc de leur patriarche, chef de leur foyer ou de leur communauté (cf. Klimowsyk in Lurker 1991 :785sq.). Dans le conte roumain, on peut hiérarchiser l'espace domestique selon différents degrés de sacralité : alors que le monde extérieur, dans lequel se trouve le père et que la fille cadette explorera plus tard, est profane et sans Dieu, la maison du père, empereur par la grâce de Dieu, constitue un espace ordonné (cf. Lurker 1991 :602sq.). Cependant, en l'absence du père, cet ordre commence à s'affaiblir, et les filles commettent un tabou : elles pénètrent dans un espace sacré sans avoir été initiées. Comme plus tard dans le conte, des caractéristiques liées au Ciel apparaissent pour la

première fois ici. Une prophétie annonce aux deux filles aînées qu'elles épouseront un prince de l'Est ou de l'Ouest. Tandis que l'Est représente le soleil, son lever et le salut, l'Ouest symbolise le déclin, les ténèbres et occasionnellement les démons (cf. Lurker 1991 :602). Les trois lisent leurs prophéties respectives dans un livre se trouvant dans la pièce sacrée interdite. Il est indiscutable que de tout temps, l'écrit a été associé à un prestige particulier, Lurker (1991 :115sq.) par exemple, évoque le livre de vie biblique où sont inscrits les hommes qui plaisent à Dieu. Il précise aussi que pour les peuples de l'Orient ancien, l'idée d'un registre de toutes les affaires terrestres sur des tablettes célestes était connue. Chez les Grecs, bien que ce ne fût pas sous la forme d'un livre, les Moires consignaient également le destin sous forme d'un texte, ou plutôt d'un *textus*, c'est-à-dire d'un tissu.

Toutefois, les filles aînées de l'empereur se satisfont de leur prophétie. Dans ce cas, un prince venant de l'Ouest ne signifie pas nécessairement épouser un prince démoniaque, mais simplement un prince. On pourrait aussi lire dans les points cardinaux une métaphore du cours de la vie humaine : la naissance du soleil à l'Est, son coucher à l'Ouest (cf. Lurker 1991 :310), mais cela semble déjà conduire vers l'image de l'aube flamboyante entourant Brunhilde. La cadette impériale ressent cependant toute la force de la chute. Comme indiqué précédemment dans le cadre de l'initiation féminine au sujet des menstruations ou de la grossesse (cf. chapitre 4.5.), la sainteté et l'impureté sont avoisinantes. Alors que chez les Grecs anciens, le cochon était sacré pour les adeptes de Déméter, ces derniers ne pouvaient déjà pas comprendre si leurs contemporains juifs vénéraient ou méprisaient les porcs (cf. Frazer 1928 :681sq.). Avec le temps, le cochon fut toutefois de plus en plus perçu négativement. Ainsi, Pierre écrit au sujet des hommes ayant connu Dieu et retournant ensuite au péché qu'ils se comportent comme « la truie lavée [qui] s'est vautrée dans le borbier » (La Sainte Bible 1910 : 2 Pierre 2 :22, cf. Lurker 1991 :659), ce que fait effectivement l'époux-cochon. Le bain de boue ainsi que la demande d'un baiser peuvent être interprétés, d'une part, comme une épreuve imposée à l'épouse, d'autre part, ils peuvent également être vus comme un rituel de protection. Habituellement, de tels rituels ont lieu avant le mariage, mais comme le cochon et sa femme ne sont pas encore arrivés à leur domicile commun, on pourrait considérer ce bain comme une purification des influences négatives avant leur vie commune (cf. Röhrich 1964 :113).

Quoi qu'il en soit, la fille de l'empereur n'est guère enchantée par le bain boueux de son époux, même si elle lui accorde le baiser demandé. Dans la littérature, le cochon est considéré non seulement comme un animal impur et sale, mais aussi comme « incapable d'apprendre

ou d'obéir, impur et immoral par pulsion » (Schenda 1995 :329).⁴⁷ Bien qu'il existe aussi des récits de bons cochons (cf. Schenda 1995 :333), on va jusqu'à affirmer qu'il mange sa propre progéniture (cf. Schenda 1995 :329). Lurker (1991 :659) conclut son entrée sur les suidés en affirmant que le cochon fut stylisé, dans la littérature et l'art chrétiens, comme *sus sordida*, symbole par excellence du pécheur souillé.

La situation du loup dans les contes est un peu plus positive. Peu importe dans quelle culture ou époque on le rencontre, le loup semble toujours associé aux ténèbres. À cause de ses yeux lumineux, il était considéré par les Grecs comme l'animal sacré d'Apollon ; en Perse, il était l'animal du destructeur Ahriman ; et pour les Germains, un loup avalerait même le soleil et la lune lors de la fin du monde. Dans le christianisme, le loup a également une connotation négative, représentant l'animal du diable, comme lorsque Jésus parle dans son Sermon sur la Montagne des faux prophètes déguisés en loups vêtus de peaux de brebis (cf. Lurker 1991 :837, cf. La Sainte Bible 1910 : Matthieu 7 :15). L'attitude négative la plus explicite apparaît toutefois chez Bianciotto (1980:63sq.) dans *Bestiaires du Moyen Âge* :

Le loup est fort dans la poitrine, mais faible dans les reins. [...] Le loup représente le Diable, car celui-ci éprouve constamment de la haine pour l'espèce humaine [...]. Le fait que le loup est fort par-devant et faible dans les membres de derrière est le symbole du Diable lui-même [...]

Pour illustrer la méchanceté du loup, les hommes du Moyen Âge semblent avoir interprété chaque aspect corporel de l'animal de la pire manière possible, ce qui constitue naturellement une prophétie auto-réalisatrice : le loup est mauvais parce que toute son existence indique qu'il est mauvais, rendant tout ce qu'il est ou fait mauvais, ce qui confirme sa méchanceté.

Schenda (1995 :392) écrit également que le loup incarne tout ce qui est mauvais, mais il mentionne aussi des évocations positives dans l'Histoire humaine. Dans la version narrativisée de la fondation de Rome, c'est une louve qui aurait élevé Romulus et Rémus, dans *Ivan Zarevitch* d'Afanassiev, un loup intelligent et bienveillant accompagne le protagoniste, même Saint François d'Assise, figure du christianisme occidental, aurait converti un loup jadis sauvage, le rendant docile (cf. Schenda 1995 :393sq.).

Comme déjà mentionné, le caractère de loup de Loup Blanc peut être remis en question. Les illustrations du conte montrent certes un homme avec une tête de loup, semblable aux

⁴⁷ « ungelehrig und ungehorsam, unsauber und triebhaft-unsittlich » (Schenda 1995 :329).

représentations des dieux égyptiens anciens, mais dans le texte lui-même, on ne parle jamais explicitement de loup. Le caractère supposément animal du mari ne pose d'ailleurs aucun problème, et à l'encontre de *Porcul cel fermecat*, cela n'est pas résolu à la fin. Peut-être que Loup Blanc n'est, en réalité, pas un loup blanc. En observant les blasons européens, on constate que le loup est un animal fréquemment choisi, ce qui pourrait surprendre compte tenu de sa connotation souvent négative. Toutefois, Gritzner (1889 :83) note que, dans l'héraldique, la différence entre le loup, bête maléfique, et le renard, animal bénin, est souvent floue. Le loup est généralement représenté de manière agressive et ébouriffée, avec une couleur dominante noire. Dans le conte de Gittée et Lemoine qui nous intéresse ici, l'époux-animal, ou l'époux avec un nom animalier, se montre pourtant de couleur blanche. Même dans les variantes énumérées par Delarue et Ténèze (1997), c'est le blanc, parfois le gris, qui prédomine pour le loup. La représentation du loup en noir, répandue dans l'héraldique, correspond à l'association déjà mentionnée entre le loup, les ténèbres et le Diable chrétien (cf. Lurker 1991 :658). Le blanc de Loup Blanc évoque dans la tradition européenne la couleur de la lumière, de la pureté, de la lune ainsi que du féminin, de la paix, des morts et des ancêtres, de la joie et de l'innocence. Cependant, à l'Est de l'Europe, particulièrement chez les peuples slaves, le blanc est également associé au deuil (cf. Lurker 1991 :824).

Dans le conte du *Loup Blanc*, le nom du personnage éponyme peut être interprété comme une description. Certes, on trouve de nombreux autres descripteurs pour les autres personnages du conte, mais les noms restent les plus significatifs. Metzeltin / Thir (2012 :21sq.) appellent les descriptions la verbalisation de l'apparence extérieure et intérieure des accessoires animés et inanimés des contes. Grâce au choix des mots, un(e) auditoire peut ainsi les classer. Lors d'une description, un personnage X possède une certaine caractéristique à un moment précis. Toutefois, pour le conte, l'aspect temporel semble négligeable en ce qui concerne l'intériorité des personnages, puisqu'aucun développement psychologique interne n'y a lieu. Comme mentionné à plusieurs reprises déjà, le conte externalise cette intériorité, et les changements deviennent visibles à l'extérieur (cf. la princesse dans la cabane forestière du conte roumain *Porcul cel fermecat*, où son époux manque de ne pas la reconnaître). Pour les contes ici présentés, ce sont surtout les connotations suscitées par les noms des personnages qui sont importantes (cf. Metzeltin / Thir 2012 :22). Loup Blanc, qu'il soit homme ou animal, est différent des humains de la famille royale et de leurs sujets. Quelque chose de sauvage, peut-être d'extérieur à la civilisation,

semble lui être proche, car il est loup, c'est-à-dire instinctif et agressif. Sa première apparition a lieu près d'une forêt, laquelle peut être interprétée comme un lieu liminal, particulièrement en lien avec le rite d'initiation, qui se déroule souvent en forêt. Tout comme Loup Blanc et les loups en général, la forêt représente quelque chose d'étranger, d'obscur, de mystérieux. C'est un espace magique, sacré, attribué à un autre monde, à l'au-delà (cf. Becker 1990 :72, Lurker 1991 :811, Metzeltin / Thir 2012 :59). On retrouve ces caractéristiques dans la localisation du palais de Loup Blanc, placé sous la terre où séjournent les morts (cf. Lurker 1991 :354sq.).

Plus tard dans le conte, les lecteurs apprennent en outre que le royaume du père de la protagoniste est séparé de celui de Loup Blanc par une rivière. À nouveau, tout comme la forêt, la rivière constitue un lieu sacré et une frontière entre le monde d'ici-bas et l'au-delà (cf. Lurker 1991 :354sq., Reimbold in Lurker 1991 :211sq.). Ainsi, Loup Blanc lui-même incarne une figure des ténèbres, de l'autre monde, séjournant dans l'au-delà. La couleur de son nom ou de sa description suggère néanmoins qu'il n'est pas un loup maléfique, comme par exemple celui du *Petit Chaperon rouge*, mais qu'il possède une nature pure et bonne. Cette couleur peut également être interprétée en référence au motif fortement présent de l'au-delà. Loup Blanc n'est pas un être de ce monde ; il appartient à l'au-delà, à l'autre monde, au sacré, ce que souligne encore davantage la localisation de sa demeure : par-delà une rivière, dans une forêt et sous terre.

Le troisième époux n'est certes pas un animal, mais il n'est pas humain non plus. Comme souvent dans les contes, dans *Il reuccio fatto a mano*, presque aucun personnage ne porte de nom. Ici, seuls Re Pipi et l'antagoniste apparaissant plus tard, la Turca-Cane, en ont un. Le nom de Re Pipi est expliqué dans le conte lui-même par une remarque de Calvino : il s'agirait donc du Roi Poivron. Qu'il s'agisse d'un poivron doux ou d'un piment plus relevé, le récit ne le précise pas. Une chose est certaine : c'est la princesse elle-même qui met la main à la pâte, façonnant son époux, et donc préparant elle-même, en quelque sorte, son gâteau de mariage. Comme le souligne Röhrich (1964 :113), la participation de la mariée à la préparation du gâteau était dans bien des endroits un tabou. Ainsi, la protagoniste dans *Il reuccio fatto a mano* est doublement inhabituelle. Son futur époux est également double, puisque le premier résultat de cuisson ne plaît pas à sa créatrice. Re Pipi est donc un fiancé *biscotto* ou biscuit, cuit deux fois. Il est fait d'une farine ordinaire, mais aussi de sucre, ingrédient spécial devenu accessible au plus grand nombre seulement au cours du XIX^e siècle, et qui était jusque-là un produit plutôt coûteux et exclusif. Certes, le sucre peut être obtenu à partir de nombreux

aliments, mais le sucre tel que nous le connaissons aujourd'hui, tout comme le poivron, provient du Nouveau Monde. Ainsi, Re Pipi constitue doublement un produit de luxe.

Façonné à partir de deux ingrédients principaux, cuit deux fois et présentant encore deux défauts, Re Pipi incarne l'une des principales caractéristiques des contes : la répétition. Celles-ci sont très appréciées dans les contes et se produisent souvent en nombre précis. Au fil des siècles et à travers diverses cultures, le chiffre deux occupe une place particulière à supposer qu'il s'agisse vraiment d'un chiffre. Ne serait-il pas plutôt la réunion de deux entités singulières ? Car s'il possède bien un début et une fin, il lui manquerait néanmoins un milieu. Il est certain que le Deux correspond à un dualisme souvent reflété dans le monde : vie et mort, Bien et Mal, jour et nuit (cf. Werner 1995 :98sq.). En même temps, le Deux indique l'imperfection, car alors que l'Un représente la perfection, le divin, le Deux exprime une dualité opposant deux côtés irréconciliables. Ainsi faudrait-il se méfier des personnes à double langage ou à deux visages (cf. Lurker 1991 :857). En effet, même après la double tentative de son épouse, Re Pipi reste incomplet, puisque le père de la protagoniste continue à lui trouver bien des défauts : d'abord il ne parlerait pas, ensuite il ne sortirait pas du palais.

Le second personnage nommé est l'antagoniste, la Turca-Cane. Son nom pourrait être traduit par 'chienne turque'. D'ordinaire, le chien possède en littérature une connotation positive : symbole de fidélité, il joue souvent le rôle de gardien. Toutefois, ces associations positives peuvent aussi basculer vers le négatif, car comme le souligne Borgards dans Butzer / Jacob (2008 :284), le gardien doit faire usage de violence contre l'adversaire pour protéger. Cette violence latente, accompagnant toujours le gardien, peut devenir menaçante si elle échappe au contrôle. Lorsque c'est le cas, les chiens-gardiens portent souvent le surnom de tyrans, ainsi Borgards donne l'exemple de « Nero », pour le nom de l'ennemi il cite ici l'exemple du « Türk ». Pour la Turca-Cane, la chienne turque, c'est exactement ce phénomène qui semble se produire. En tant que reine et donc personne puissante, elle est invitée au mariage, mais son désir de s'emparer de Re Pipi la pousse à abuser de son pouvoir.

6.2. La perte

La perte des maris relève elle aussi de la phase préliminaire de l'initiation. Tandis que, dans *Loup Blanc* et *Porcul cel fermecat*, les protagonistes sont déjà arrivées dans un lieu nouveau et particulier, chacun situé au milieu d'une forêt, la *Reginotta* du conte italien se trouve toujours dans le palais de son père.

Dans *Loup Blanc*, la fille du roi franchit clairement des frontières, car, pour assister aux mariages de ses sœurs, elle doit traverser un fleuve. Dans la terminologie de l'initiation, la non-initiée n'y parvient pas encore elle-même. Ce n'est que plus tard dans le conte, au cours de son errance, qu'elle traverse avec difficulté mais par ses propres moyens une rivière grâce à un pont glissant, lequel symbolise le lien entre deux mondes (cf. Lurker 1991 :114).

Dans *Porcul cel fermecat*, la protagoniste mariée vit isolée de tout autre être humain au fond d'une forêt. Un jour, elle y rencontre une vieille sorcière qui se présente comme une aide, mais qui abuse de la naïveté de la fille d'empereur. Comme déjà discuté au chapitre 4.2., dans le conte, il n'y a souvent qu'un pas entre la vieille femme et la sorcière. La vieille femme, soi-disant bienveillante, se positionne comme une initiatrice, mais se révèle être un obstacle à surmonter. Elle remet à la protagoniste un fil destiné à briser le charme dont est victime son époux. Ce fil rappelle la relation étroite entre le filage et le tissage, d'un côté, et la condition féminine, de l'autre ; dans la mythologie grecque, ce sont les Moires qui tissent, à l'aide de fils, la tapisserie du destin des humains et mettent un terme à leur vie en coupant le fil de la vie (cf. Lurker 1991 :192). De même, le rouet et le métier à tisser sont considérés comme des symboles de la constance, par leurs mouvements immuables et réguliers (cf. Lurker 1991 :697). Par ailleurs, on retrouve également des fils dans diverses cérémonies de mariage : ainsi, van Gennep (1986 :118sq.) rapporte que, chez les Bachkires, un peuple turcique, la mariée doit rompre un fil rouge, rite marquant son passage d'un groupe à un autre. Dans le conte roumain, la fille de l'empereur doit attacher le fil autour de la jambe gauche de son époux. Comme c'est souvent le cas dans les langues européennes, le côté gauche a une connotation négative. Le mot roumain pour 'gauche', *stâng*, vient du latin et signifiait alors 'fatigué'. Le mot latin pour 'gauche' a donné, en français, les mots 'sinistre' ou 'sinistré', et en roumain, les mots *sinistru*, *a sinistra* et *sinistrat*. Et au-delà de l'étymologie, le 'gauche' revêt souvent une portée négative, étant considéré comme le plus faible des deux côtés et symbolisant parfois le Mal par opposition au bon côté droit (cf. Lurker 1991 :607sq.).

Le fil (du destin) déchiré à la jambe gauche de l'époux ne présage donc rien de bon pour la protagoniste. Et en effet, le mari, désormais éveillé, réprimande son épouse en lui reprochant qu'il ne lui manquait plus que trois jours pour se défaire de « *această scârboasă piele de dobitoc* ». (« cette répugnante peau bestiale ») Le nombre trois, que l'on retrouve déjà dans les contes roumain et belge avec le motif des trois filles, recèle lui aussi une forte symbolique. Il est considéré d'une part comme un nombre rond et apparaît très fréquemment dans les contes (cf. Werner 1995 :109) ; d'autre part, il est le chiffre sacré par excellence (cf. Werner

1995 :106). On prête au trois une force qui exprime plus encore que l'un la perfection. Ainsi, Lurker (1991 :151sq.) décrit diverses triades :

[...] théologique (→Trinité), cosmologique (ciel, terre, monde souterrain), eschatologique (paradis, purgatoire, enfer ; → Dante), chronologique (passé, présent, futur ; cf. aussi les 3 règnes chez → Joachim de Flore), anthropologique (corps, âme, esprit), éthique (foi, amour, espérance) [flèches dans le texte original].⁴⁸

Dans le conte roumain, les lecteurs retrouvent le chiffre trois dans le reproche du mari-cochon à sa femme : il lui indique en effet ce qu'elle doit accomplir avant de pouvoir le revoir, notamment user trois paires d'*opanci* de fer.

Dans le conte italien, la perte de l'époux ne résulte pas d'une transgression de la mariée. Une femme plus âgée impose à la jeune mariée une privation, marquant le début de la phase liminale. Une rafale mystérieuse emporte Re Pipi : le texte ne précise pas si le vent était contrôlé par la Turca-Cane ou s'il s'agit d'un heureux hasard qui a poussé l'objet de son désir dans les bras de l'antagoniste. En général, la symbolique du vent est neutre : il est considéré comme le souffle de la terre et peut se manifester de façon personnifiée. Son apparition peut, d'une part, s'interpréter comme l'incarnation du destin, et d'autre part, comme un châtiment divin (cf. Lurker 1991 :835). Aucun châtiment ne semblant avoir été appliqué, il est probable que le vent, dans sa dimension fatidique, ait emporté l'époux de façon fortuite. La Turca-Cane s'empare de Re Pipi quand celle-ci « *allargò in aria il suo mantello e lo [Re Pipi] prese al volo.* » Le manteau mentionné est, selon Bertschik (in Butzer / Jacob 2008 :388), un symbole aux facettes multiples : il peut être à la fois puissant, protecteur, trompeur et miséricordieux. La reine antagoniste paraît en effet puissante, et le manteau la protège, elle et son butin. Ni la fille du roi ni le cocher ne la remarquent, ce qui suggère une fonction de manteau d'invisibilité (cf. Bertschik in Butzer / Jacob 2008 :389). Bertschik ajoute en outre que le manteau peut également se lire comme un symbole de la mort, tel un linceul ou un suaire. Dans cette optique, c'est le destin, le vent, qui enlève le mari et l'emporte dans l'au-delà, où la fille du roi doit se rendre pour le reconquérir : le chemin classique d'un rite d'initiation.

⁴⁸ « [...] theologisch (→Dreifaltigkeit), kosmologisch (Himmel, Erde, Unterwelt), eschatologisch (Himmel, Fegefeuer, Hölle; → Dante), chronologisch (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft; vgl. auch die 3 Reiche bei → Joachim von Floris), anthropologisch (Körper, Seele, Geist), ethisch (Glaube, Liebe, Hoffnung). » (Lurker 1991 :151sq.).

Jusqu'à maintenant, nous avons uniquement considéré la perte dans le conte comme le fait Becker (1990 :55) en mettant en exergue la disparition de l'époux ; mais selon Gilet (1992 :99), on pourrait considérer que le motif sous-jacent de la perte est le manque d'une relation avec l'Autre Monde, lequel constituerait la véritable carence de l'héroïne.

La recherche et la découverte des futurs époux ne se rencontrent pas uniquement dans les contes à l'époque moderne. Röhrich (1964 :111) remarque qu'en de nombreux lieux, il est de coutume, lors du mariage, de chercher la fiancée ou le fiancé, afin de le/la protéger des forces mauvaises et envieuses. De plus, la mise en scène d'une 'fausse' fiancée suggère, selon lui, l'existence du « pseudo-mariage et pré-mariage apotropaïques »⁴⁹ (cf. Röhrich 1964 :112), que l'on peut observer dans les contes de type ATU 425A : d'une part, dans la première cohabitation des protagonistes, et d'autre part, dans la cohabitation du fiancé disparu avec une étrangère dans un pays inconnu. Selon van Gennep (1986 :35), le pouvoir exercé par l'étranger tient précisément à son altérité, car, pour de nombreux peuples, ce qui est étranger est sacré et chargé de forces magico-religieuses. Divers rites sont alors nécessaires pour neutraliser et désenchanter ce pouvoir de l'Autre. Dans ces contes-ci, cela s'opère grâce aux héroïnes, qui parviennent à retrouver leurs fiancés grâce à des noisettes et des formules incantatoires.

6.3. Le temps d'épreuves

Becker (1990) distingue la période d'épreuve ainsi que les étapes qui suivent : l'aide, le passage dans l'autre monde et la récupération, comme des actes autonomes. Cela ne signifie ni qu'ils se succèdent chronologiquement ni qu'ils apparaissent nettement séparés les uns des autres. C'est tout particulièrement dans le conte *Porcul cel fermecat* que l'on constate comment l'aide et l'épreuve s'alternent. Dans les deux autres contes également, on peut considérer le passage dans l'autre monde et la récupération des époux comme une forme d'épreuve. Puisque ces deux épreuves s'accompagnent d'un changement de lieu, contrairement à la période d'épreuve proprement dite, elles ne se déroulent plus dans la forêt ni dans le même domaine, voire pas même sur le même plan d'existence. Néanmoins, le passage dans l'autre monde se prépare et s'effectue dès le début du voyage des héroïnes, puisque chaque pas les conduit vers leur but, l'endroit recherché mais inconnu. Elles franchissent des étendues sauvages qui n'appartiennent clairement ni au monde d'ici-bas ni

⁴⁹ « [...] apotropäischen Schein- und Vorehe » (cf. Röhrich 1964 :112).

à l'au-delà. Ces contrées liminales échappent à toute classification nette, puisqu'elles représentent les deux côtés : le monde des vivants et le monde des morts, en dialogue constant, qui se confondent et interagissent en permanence (cf. Gilet 1992 :99).

Comme précédemment évoqué, la phase liminale de la période d'épreuve dans *Le Loup Blanc* n'est mentionnée que brièvement : « Alors, elle part droit devant elle. » (LB 49) et « Elle marchait, marchait toujours, toujours à la recherche du Loup Blanc [...] » (LB 54). Dans la phrase suivant celle de la ligne 49, la fille du roi rencontre déjà son aide, et elle franchit alors un pont glissant menant dans l'au-delà, où elle retrouvera son époux au bras d'une inconnue dans la ligne 54. Le texte, tel que transcrit par Gittée et Lemoine, ne permet pas de mesurer à quel point cette marche est pénible, ni même si elle constitue une véritable mise à l'épreuve. Néanmoins, l'examen des deux autres contes montre que marcher, errer ou voyager joue un rôle important pendant la période d'épreuve, du moins sur le plan métaphorique que met en scène le conte. Chacune des protagonistes part en effet en voyage sans objectif clairement défini. Tout comme la fille du roi dans *Le Loup Blanc*, elles se mettent plutôt en route sans plan précis, conformément au dicton d'Antoine de Saint-Exupéry (2000 :644) que « [c]e qui importe c'est d'aller vers et non d'être arrivé car jamais l'on n'arrive nulle part sauf dans la mort. » Une phrase quasi prophétique du point de vue du rite d'initiation, car les néophytes atteignent leur but dans un lieu d'outre-monde, où elles subissent une mort apparente afin de renaître en tant qu'initiales.

Pour ce qui est du départ de la fille du roi dans *Il reuccio fatto a mano*, il paraît un peu plus organisé, car le lecteur et la lectrice apprennent qu'elle fait ses préparatifs : la protagoniste prend un cheval pour le voyage, emporte une bourse bien garnie et reçoit également, en bonne chrétienne, la « santa benedizione » de son père avant de s'éloigner, mais elle aussi sans destination clairement définie (cf. RFM 56-58). Son chemin la mène dans une forêt pleine de bruits d'animaux, où elle trouve une petite maison. Dans le rite d'initiation et au-delà de celui-ci, la forêt symbolise un espace singulier, souvent sacré (cf. Becker 1990 :72, Lurker 1991 :811, Metzeltin / Thir 2012 :59). Dans le cas de ce conte italien, cet endroit se révèle toutefois dangereux, car « solo bestie e serpenti » y vivent (RFM 62, « rien que des bêtes et des serpents »). Les bêtes féroces ne sont pas de simples animaux, mais des créatures particulièrement hostiles, sauvages, éloignées de l'homme. Les serpents, eux, sont également

de mauvais augure, puisqu'ils représentent dans le christianisme le Diable et donc le Mal (cf. Rösch in Butzer / Jacob 2008 :548). Par chance, une lumière guide la fille du roi vers un endroit sûr dans cette forêt sombre, où elle rencontre une aide après s'être affirmée comme chrétienne. Du point de vue du rite d'initiation, on peut interpréter la forte présence du christianisme comme l'élément communautaire : la fille du roi a déjà été au moins partiellement instruite : elle sait faire le signe de la croix pour se dire membre de la communauté. Ainsi, elle réussit l'épreuve imposée par l'initiateur-aide, qui l'envoie ensuite plus loin sur le chemin métaphorique de l'initiation et, concrètement dans le conte, sur la route du voyage à proprement parler.

Dans le conte roumain, la fille de l'empereur n'a pas non plus d'endroit précis comme destination finale. Comme dans le conte italien, elle se prépare toutefois au voyage qui l'attend. Puisqu'elle achète dans une ville trois paires de chaussures et un bâton, elle a donc dû emporter une bourse. Tous les objets nouvellement acquis sont en métal ; les *opinci* ne sont pas en cuir, comme à l'ordinaire, et le bâton de marche n'est pas en bois (cf. PcF 264). Comme déjà mentionné au chapitre 2.1.2. à propos des caractéristiques du conte, celui-ci privilégie tout ce qui est métallique, car le métal est impérissable, immuable et invariable. La chaussure est un symbole d'ancrage à la terre, mais aussi de statut social ; ainsi les brodequins : catégorie à laquelle appartient le mocassin roumain, représentaient la paysannerie (cf. Lurker 1991 :655sq.). Le fer dont sont faites les *opinci* possède, à bien des égards, une symbolique positive : il représente la force et la durabilité et on lui attribue la vertu de chasser les démons. Cependant, il est aussi le métal de la guerre et fait partie, dans la hiérarchie des métaux, des plus vils, symbolisant le péché et la décadence (cf. Lurker 1991 :165sq.), d'où l'interdiction fréquente qu'il soit touché par les rois ou utilisé lors de rites religieux (cf. Frazer 1928 :327). En portant ces chaussures de rang inférieur, faites d'un métal impur qui enserre les pieds de la fille de l'empereur, celle-ci est de nouveau abaissée. Les lecteurs comprennent clairement que la protagoniste, en chaussant ces souliers inférieurs, se sépare de son existence antérieure ; un rite de séparation s'opère avant que l'initiée ne puisse commencer son initiation (cf. van Gennep 1986 :60).

Face à ces chaussures de bas rang se dresse le bâton, qui est en général porteur d'une connotation positive. Selon Lurker (1991 :702sq.), il s'agit d'un symbole de paix, d'espoir, de magie et de dignité souveraine. Ainsi, dans la tradition européenne, rois et empereurs sont représentés avec l'orbe crucigère et le sceptre, ce dernier n'étant rien d'autre qu'un bâton

particulier. Les dignitaires des Églises chrétiennes revendiquent également l'usage d'un bâton illustrant leur rôle de bergers métaphoriques de la communauté. C'est, en outre, l'objet que la fille de l'empereur gardera le plus longtemps ; il ne se brise que lorsqu'elle a pénétré dans la forêt où réside son époux. Avant cet événement, la protagoniste du conte roumain doit toutefois voyager. Souvent, ce long voyage, qui s'avérera durer trois ans au cours d'une conversation avec son époux retrouvé (cf. *PcF* 506), est souligné par la répétition du verbe : « Se duse, se duse » (*PcF* 267), « Merse, merse » (*PcF* 306, 393), « se luptă, se luptă » (*PcF* 308). En chemin, qu'interrompent les aides que lui apportent les mères de la Lune, du Soleil et du Vent, la fille de l'empereur surmonte de nombreux obstacles, de plus en plus grands et menaçants. Nous considérerons ci-après leur symbolique.

Avant même que la fille de l'empereur n'arrive dans la demeure de la Lune, elle traverse neuf mers et neuf pays. Dans les forêts, les branches et les buissons lui griffent le visage, elle tombe souvent, mais se relève à chaque fois (cf. *PcF* 267-275). Comme le chiffre trois, le chiffre neuf peut également être interprété comme le nombre de la perfection et de l'unité (cf. Knecht in Butzer / Jacob 2008 :116sq., Lurker 1991 :151sq., Werner 1995 :106), car il s'agit de la multiplication du trois par lui-même (trois fois trois), ce qui intensifie la symbolique du chiffre. Le neuf peut ainsi amplifier ce qui est positif : on peut invoquer les neuf chœurs d'anges (cf. Sammer in Butzer / Jacob 2008 :143), mais chez Dante on doit aussi traverser les neuf cercles pour franchir l'enfer (cf. von Bernstorff in Butzer / Jacob 2008 :140). Les événements rencontrés par la fille de l'empereur lorsqu'elle parcourt ces neuf pays sont décrits plus précisément que lors de la traversée des neuf mers. Toutefois, il ne faut pas oublier que tout n'est pas à prendre au pied de la lettre dans un conte. Les neuf pays et les neuf mers ont une valeur hautement symbolique en raison du caractère allégorique du neuf, sans que cela signifie nécessairement que la protagoniste doive réellement parcourir neuf pays et neuf mers. Les mers non plus ne doivent pas être comprises au sens littéral, car la mer possède une forte portée symbolique : elle représente l'épreuve et la mise à l'épreuve, mais aussi l'inconscient, la mémoire, le cycle de la vie et de la mort ainsi que la féminité (cf. Schneider in Butzer / Jacob 2008 :400sq.). La fille de l'empereur est dans sa période d'épreuves, elle doit faire ses preuves et cherche à raviver le souvenir de son époux. L'initiation dramatisée est souvent la représentation d'une mort apparente, close par une renaissance (cf. chapitre 4). Le voyage de la protagoniste et plus précisément les chutes suivies de nouveaux départs, illustre la succession de hauts et de bas du cycle de la vie. De plus, avant même de recevoir sa première aide, la fille de l'empereur porte déjà des stigmates, des

marques extérieures visibles, dus à son périple, puisque les branches et les buissons lui ont écorché le visage et les mains ; le changement intérieur présupposé est, comme souvent dans le conte, extériorisé.

Après sa première halte chez la Lune, qui sera analysée plus en détail dans le sous-chapitre suivant, la première paire de chaussures de fer se brise. Au lieu de voir la fille de l'empereur se briser elle-même pour expier sa transgression, on peut y voir une forme de transfert du péché ; une pratique observée chez de nombreux peuples et qui, en français et dans d'autres langues, a conduit à la notion proverbiale de bouc émissaire (cf. Frazer 1928 :783sq.). Chez la protagoniste de *Porcul cel fermecat*, ce bouc émissaire prend la forme des chaussures et du bâton.

La fille de l'empereur « [m]erse, merse » et « se luptă, se luptă » (PcF 306, 308). Entre la demeure de la Lune et celle du Soleil, elle traverse des étendues de sable, symbole de l'éphémère (cf. Tomasek in Butzer / Jacob 2008 :554). Après un repos dans la maison du Soleil, elle affronte, avec la troisième paire d'*opinci*, des « greutăți și mai mari » : 'difficultés encore plus grandes', sous la forme de montagnes de silex, de flammes, de forêts primaires et de champs de glace couverts d'une neige profonde (cf. PcF 361-369). Le feu et la glace incarnent des symboles d'extrêmes, pas seulement dans leur opposition. Le feu est à la fois créateur et destructeur de la vie, mais possède aussi un pouvoir purificateur et intervient souvent dans les cérémonies de purification, par exemple comme moyen d'expiation (cf. Lurker 1991 :205sq.). Dans la poésie amoureuse européenne, la glace se présente en général comme le pendant du feu, exprimant un état émotionnel extrême. Toutefois, la glace symbolise également la mort et le temps. Si elle fond, elle figure un nouveau départ, comme celui du printemps après l'hiver. Mais lorsqu'elle persiste, comme dans *Porcul cel fermecat*, on peut la lire comme l'image d'un paysage mort. Combinée à la neige, la glace a le pouvoir de sceller des étendues et d'immobiliser les êtres vivants (cf. Grube / May in Butzer / Jacob 2008 :131sq.). Après s'être déjà aventurée dans des forêts liminales et avoir traversé des étendues de sable hors du temps, la protagoniste s'enfonce encore davantage dans l'au-delà symbolique. Elle parvient désormais chez le Vent, qui habite une fissure dans la montagne (cf. PcF 368sq.). La montagne est elle-même un symbole d'espace sacré, considérée comme un lien entre le ciel et la terre. Dans de nombreuses cultures, un dieu ou plusieurs dieux habitent une montagne (cf. l'Olympe grec), et dans les contes, l'ascension d'une montagne est souvent perçue comme une métaphore du voyage vers l'autre monde (cf. Lurker 1991 :86sq.).

Après que la mère du Vent a révélé à la fille de l'empereur le lieu de résidence de son époux, celle-ci quitte la montagne pour la dernière étape de son éprouvant périple. Elle « merse, merse » encore (cf. *PcF* 393), mais cette fois-ci, la nuit devient pour elle le jour. Comme lors d'initiations dramatisées, la fille de l'empereur endure alors de nouvelles privations : elle ne dort plus et ne s'alimente plus (cf. *PcF* 389sq.). Elle ne subit pas ces privations sans raison ; en tant que néophyte, son séjour dans l'obscurité, qu'il s'agisse de la hutte d'initiation sombre ou de la nuit noire, tout comme le jeûne, lui permettent à la fois de se préparer, sous forme de rite de purification à l'initiation et à la rencontre avec le sacré, et de pénétrer le monde liminal, magique et numineux. L'affaiblissement physique de l'initié(e) en devenir met en évidence et exige un renforcement spirituel : c'est précisément en se privant des besoins extérieurs matériels que l'on peut se concentrer sur l'intériorité (cf. Eliade 1959 :47,50). Après ce dernier moment de réclusion, la protagoniste-initiée parvient, en traversant boue et épines, à une clairière verte bordée d'une herbe douce (cf. *PcF* 401) et peuplée de petits oiseaux (cf. *PcF* 402), les premiers êtres vivants qu'elle rencontre en dehors des corps célestes et de leurs mères.

Cette clairière marque la dernière étape avant que la protagoniste ne disparaisse à nouveau dans une forêt. Contrairement au trajet parcouru jusque-là, l'herbe douce apaise les pieds nus, que l'on suppose égratignés et blessés, de la fille de l'empereur. Comme dans *Le Loup Blanc*, le chemin qu'elle emprunte se trouve désormais facilité, après qu'elle a franchi l'ultime obstacle qui la séparait de l'autre monde, de l'au-delà : « Quand elle [la fille du roi du conte *Le Loup Blanc*] fut de l'autre côté du pont, la route devint plus facile [...] » (LB 58). Comme si souvent, l'herbe ou la prairie est un symbole de la vie et de la mort (cf. Berneiser in Butzer / Jacob 2008 :239), soulignant une fois de plus la liminalité des lieux traversés par la protagoniste et son rapprochement progressif d'un monde étranger et autre.

Les héroïnes, notamment celle de *Porcul cel fermecat*, ont déjà effectué un long voyage au cours de leur temps d'épreuve et s'éloignent graduellement de plus en plus de leur lieu d'origine ainsi que de leur monde d'ici-bas. Cependant, le passage dans l'autre monde ne s'opère pas instantanément. Même dans *Le Loup Blanc*, qui présente pourtant les événements de manière relativement concise, la fille du roi séjourne pendant un temps indéterminé sur les routes, dans un entre-deux : elle n'appartient déjà plus au monde des humains ordinaires, sans pour autant avoir rejoint l'univers de l'au-delà. Comme le montrera le chapitre 6.5., on peut, dans *Le Loup Blanc* et *Porcul cel fermecat*, repérer des événements significatifs qui

peuvent être considérés comme marquer le passage final dans l'autre monde, tandis que la traversée s'effectue plus progressivement dans *Il reuccio fatto a mano*. Mais auparavant, il convient d'examiner les aides et les auxiliaires des héroïnes, rencontrés durant leur période d'épreuve et seulement esquissés dans le présent chapitre.

6.4. L'adjuvant

Lors de leurs voyages dans les espaces liminaires, entre le monde d'ici-bas et celui de l'au-delà, les héroïnes franchissent des étendues sauvages qui les conduisent de plus en plus loin de leur plan d'existence originel. Ces territoires traversés ne sont pourtant pas dépourvus de danger pour elles, bien que d'autres êtres y vivent en toute tranquillité : les adjuvants des protagonistes (cf. Gilet 1992 :99). Le passage entre la phase d'isolement préliminaire et le temps d'épreuves liminale se fait lui aussi de manière fluide (cf. Becker 1990 :77). Dans les contes étudiés, les héroïnes sont isolées d'autres personnes depuis la perte de leurs époux ou, au moins, depuis leur départ. Dans le cas de la fille du roi du conte *Le Loup Blanc*, cet isolement remonte déjà à plus tôt et a également conduit à la transgression fatale du tabou. Au cours des voyages des protagonistes, l'isolement n'est interrompu que par l'interaction avec les adjuvants. Dans *Porcul cel fermecat*, on constate à la fin du temps d'épreuves que cet isolement touche à sa fin, car l'héroïne croise des oiseaux sur la dernière partie de son chemin ; ceux-ci ne représentent certes pas une interaction humaine, mais ils montrent au lecteur et à la lectrice que la protagoniste ne chemine plus dans une solitude et isolation absolue.

La rencontre avec l'adjuvant dans *Le Loup Blanc* est très brève. L'héroïne est en route dans le récit depuis une seule phrase quand « [e]lle rencontre une vieille sorcière » (LB 50). Contrairement à la fausse gentille vieille femme dans *Il reuccio fatto a mano*, cette bonne vieille représente une véritable aide pour la fille du roi. Dans le langage de l'initiation, les figures d'aide dans le conte incarnent le rôle d'initiateur ou d'initiatrice, car elles accompagnent la néophyte sur son chemin et lui facilitent le parcours initiatique grâce à leurs dons et à leurs conseils. Comme il a déjà été mentionné au chapitre 4.2., les personnages d'adjuvants dans le conte sont souvent des êtres exceptionnels ou des animaux humanisés qui, d'une part, se distinguent par leurs pouvoirs souvent magiques et, d'autre part, par le fait qu'ils habitent un lieu situé entre le point de départ du monde d'ici-bas et le lieu extraordinaire

de l'initiation dans l'au-delà (cf. Gilet 1992 :14, Metzeltin / Thir 2012 :69). Surtout dans le cadre de l'initiation féminine, des femmes plus âgées jouent le rôle d'initiatrices, car leur âge leur confère un statut particulier qui les hisse, presque à égalité, au rang des hommes du groupe (cf. Metzeltin / Thir 2012 :72, van Gennep 1986 :141).

Dans *Le Loup Blanc*, l'héroïne ne reçoit aucune indication sur l'itinéraire, mais trois noix, censées l'aider « quand tu [la fille du roi] seras dans l'embarras » (LB 53). Contrairement au conte italien, ces noix ne sont pas décrites plus précisément. Mais, tout comme en italien moderne, le mot français 'noix' n'indique pas clairement de quel fruit à coque il s'agit, puisqu'il s'emploie à la fois comme hypéronyme pour la plupart des fruits à coque et pour un de ces fruits en particulier, celui du noyer commun, la *Juglans regia* en classement latin (cf. eFlore 2017). Dans le cas du noyer commun, la noix est symbole d'intellect, de vérités cachées et de pouvoirs magiques (cf. Stenzel in Butzer / Jacob 2008 :690), mais aussi de fertilité et de vie (cf. Lurker 1991 :813). Les connotations chrétiennes de la noix seront discutées plus loin, puisque le conte *Il reuccio fatto a mano* entretient un rapport plus marqué avec le christianisme que *Le Loup Blanc*, où l'on ne trouve guère qu'une église (cf. LB 60). Pour ce qui est du conte, Stenzel (in Butzer / Jacob 2008 :691) souligne notamment que la noix apparaît souvent comme un moyen magique qui doit être brisée pour libérer sa magie. Mais même sans pouvoir magique, la noix peut s'avérer utile, comme dans « Le malin petit tailleur » (KHM 114), où le tailleur casse des noix tandis qu'il donne à un ours des pierres que ce-dernier ne peut pas briser. Stenzel ajoute en outre qu'au XIX^e siècle, c'est-à-dire à l'époque de Gittée et Lemoine, la variété précise de la noix n'était pas toujours mentionnée.

Dans le conte italien, la néophyte rencontre trois initiateurs, qui se présentent sous les traits de vieillards à la longue barbe et qui vivent en ermites. Leur vie d'ermites souligne encore davantage leur statut d'adjuvants et insiste sur leur isolement à la fois du monde terrestre et de l'au-delà. Comme l'aide dans *Le Loup Blanc*, ils sont d'un âge avancé, ce qui, plus encore que pour les femmes âgées, leur confère un rang particulier dans la société (cf. Metzeltin / Thir 2012 :72, van Gennep 1986 :141). Tout comme dans la version transcrite par Di Francia, les trois adjuvants-initiateurs donnent chacun une noix à l'héroïne chez Calvino : une châtaigne (*castagna*), une noix (*noce*) et une noisette (*nocciola*). Puisqu'il s'agit de trois variétés de noix différentes, on peut de nouveau supposer que la « noce » (RFM 72) correspond au fruit du noyer commun. Avant celle-ci, l'héroïne reçoit d'abord la châtaigne. Dans la médecine populaire, ce fruit à coque est réputé pour ses vertus curatives, par exemple

contre les maux de cœur, et il est aussi considéré comme une noix divine, puisqu'elle était déjà vouée au père des dieux, Zeus, dans la Grèce antique (cf. Université Georg-August de Göttingen s.d.). Dans le christianisme, la châtaigne symbolise la chasteté et la victoire sur la tentation. Ainsi, l'Université de Göttingen mentionne, dans son entrée sur le châtaignier, qu'en France on y apposait souvent des images de saints. C'est également de France que proviendrait l'expression allemande « Die Kastanien (für jemanden) aus dem Feuer holen », qui selon Röhrich (cité par l'Université de Göttingen) remonte à la fable de La Fontaine « Le singe et le chat ». Cette expression signifie faire quelque chose de dangereux par amour ou par affection pour quelqu'un, comme se brûler les doigts. Bien que la fille du roi italien ne se brûle pas les doigts pour reconquérir son époux disparu, elle se salit au sens figuré : elle s'improvise marchande ambulante après avoir brisé la première noix, la châtaigne (cf. *RFM* 84).

Le deuxième don est la noix. La symbolique de la noix a déjà été évoquée pour *Le Loup Blanc*, sans toutefois aborder plus en détail les connotations chrétiennes. Le conte italien affiche un rapport plus marqué au christianisme : la fille du roi reçoit la « santa benedizione » (*RFM* 57) de son père avant son départ et doit d'abord prouver à son premier aide qu'elle est une « anima cristiana » (*RFM* 61). La noix, elle aussi, revêt une dimension chrétienne : elle est considérée comme un symbole du Christ et de la Bible. Dans sa propre triade (coquille, enveloppe et cerneau), elle symbolise le Sauveur chrétien, avec le bois dur de la Croix, l'enveloppe charnelle et le noyau divin. De même, la lecture de la Bible est comparée à la noix : il faut d'abord enlever la coquille de façon métaphorique pour pouvoir interpréter le texte (cf. Stenzel in Butzer / Jacob 2008 :690sq.).

Le troisième et plus âgé des frères, donc peut-être le plus sage, remet à la fille du roi la plus petite noix, une noisette. Comme en français, il s'agit en italien d'un diminutif de la noix : *noce* ('noix') et *nocciola* ('noisette'). Cette petite noix, tout comme la noix commune, symbolise la fertilité et la vie (cf. Lurker 1991 :277, 813). À Rome, on offrait notamment des noisettes aux jeunes mariés. La noisette est par ailleurs un symbole de sagesse et de beauté (cf. Grüning in Butzer / Jacob 2008 :259sq.). Dans cette optique, on peut interpréter la progression des noix comme suit : la fille du roi affronte un voyage périlleux (on se rappelle les bêtes et les serpents) et se trouve par la suite contrainte de s'acheter une nuit avec son époux : nuit décrite sous un jour vertueux, mais qui pourrait aussi avoir une autre tournure moins chaste et plus proche de la symbolique de la noix féconde. Finalement, c'est néanmoins la sagesse de l'héroïne qui

primera, par les mots présumés magiques avec lesquels elle avait donné vie à Re Pipi au début du conte.

La fille de l'empereur roumaine ne se contente pas seulement d'un chemin plus long que ses consœurs romano-occidentales, elle entretient également une interaction plus détaillée avec ses aides. Comme déjà pour la fille du roi italien, l'héroïne de *Porcul cel fermecat* rencontre sa première aide dans une maisonnette au milieu de la forêt. Contrairement à *Il reuccio fatto a mano*, la protagoniste doit toujours commencer par attendre devant la clôture du jardin, où elle frappe et demande la permission d'entrer. Ce petit rituel, qui se déroule avant chaque première rencontre avec ses aides, souligne la progression de l'héroïne dans l'autre monde, car un portail représente symboliquement un passage (cf. Rohmer in Butzer / Jacob 2008 :654). Toute porte marque une frontière entre intérieur et extérieur, entre ce qui est accessible et ce qui est fermé, entre la sécurité et le danger. Si l'on autorise l'entrée à l'héroïne, elle n'a plus à traverser quelque temps de régions pénibles et peut séjourner dans une relative sécurité. Le jardin lui-même, entouré d'une clôture dans laquelle se trouve un portail, est également un symbole éloquent : Il est considéré comme l'emblème du corps féminin fécond (cf. Ananieva in Butzer / Jacob 2008 :209sq.), ce qui se révèle surtout lors de la première visite de la fille de l'empereur dans l'un de ces jardins où elle arrive « obosită de drum și de sarcină » (« fatiguée par le voyage et par la charge », PcF 273sq.). Il est à noter que ce dernier terme : *sarcină*, signifiant soit 'charge' soit 'grossesse'. Au terme de son premier séjour, la protagoniste se retrouve non seulement avec son bâton en main, mais également avec son enfant dans les bras (cf. PcF 304). La symbolique du jardin inclut par ailleurs celle du savoir, que les mères des astres partagent par exemple avec l'héroïne, ainsi que celle de l'au-delà bienheureux et de la frontière entre la vie et la mort (cf. Ananieva in Butzer / Jacob 2008 :210sq.). Le motif de l'au-delà ne survient ici ni pour la première ni pour la dernière fois ; il s'impose donc déjà comme l'un des symboles les plus marquants caractérisant les contes du type 425A. Dans cet espace clos du jardin, la fille de l'empereur reçoit un enseignement sur des pratiques qu'elle ne comprend pas encore totalement, car chaque aide lui offre une poule à manger et l'exhorte à en conserver les os.

D'une certaine manière, les os sont eux aussi un aide, puisqu'ils permettront plus tard à la protagoniste de pénétrer dans la maison de son époux. Metzeltin et Thir (2012 :68) ont déjà souligné qu'une partie d'un tout (*pars pro toto*) pouvait également constituer une aide, même si c'est sous une forme réduite. Bien que la poule soit généralement considérée comme sott

et stupide (cf. Schenda 1995 :128), elle est de tout temps un animal oraculaire apprécié, établit une connexion avec les défunts et symbolise la protection maternelle. Elle joue aussi un rôle majeur dans l'initiation féminine dans certains cultes africains, où elle opère comme guide des âmes (cf. la rédaction in Lurker 1991 :329). Le fait de la manger peut être interprété comme l'appropriation des propriétés de la poule (cf. Frazer 1936 :408). De plus, la conservation de ses os prolonge la symbolique de la poule, car en tant qu'éléments incorruptibles de l'animal, ils représentent le siège de la force vitale (cf. Lurker 1991 :383sq.). La fille de l'empereur ne progresse donc pas simplement pas à pas vers le royaume de l'au-delà : elle est constamment instruite et préparée par ses initiatrices pour ne pas subir de dommages en rencontrant le sacré.

Les aides-initiatrices de la fille de l'empereur sont chacune les mères des astres. À l'exception de la Lune, elles sont considérées comme dangereuses pour « un om de pe alte tărâmurî » (« un être venu d'autres mondes », *PcF* 283, 326sq.). Une explication possible à la dangerosité du Soleil et du Vent, par opposition à la Lune, pourrait résider dans leur genre grammatical. Comme en français, il s'agit en effet de la Lune qui est au féminin tandis que le Soleil et le Vent sont au masculin. Jusqu'à ce que l'héroïne retrouve son époux, la fille de l'empereur traverse un monde liminal dans lequel elle n'interagit qu'avec des femmes. On pourrait aussi dire que la néophyte se trouve dans la phase de l'initiation et doit, de ce fait, être isolée de son environnement, mortel et masculin. Cela se traduit notamment par la grossesse de l'héroïne, car dans de nombreuses cultures, c'est un moment particulier, surtout lorsqu'il s'agit de la première grossesse : la future mère est alors séparée du reste de la communauté, et sa nouvelle intégration n'a lieu qu'après la naissance de l'enfant (cf. Frazer 1928 :865, van Gennep 1986 :46). Même si l'on peut supposer que la fille de l'empereur protège son enfant, la symbolique de la figure maternelle ne se trouve pas mise en avant ici. Ce sont principalement les mères des astres qui, dans *Porcul cel fermecat*, incarnent l'idée de protection et de vie, comme le faisaient et le font encore de nombreuses déesses-mères dans l'histoire de l'humanité (cf. Natterer in Butzer / Jacob 2008 :421sq., Klimowsky in Lurker 1991 :502sq.).

Parmi les astres, la Lune elle-même est souvent considérée comme une déesse, mais peut aussi apparaître sous forme masculine dans certaines cultures (cf. Lurker 1991 :488sq., Schneider in Lurker 1991 :489). Elle est souvent vue comme la Mère originelle et, par ses phases lunaires récurrentes, renvoie au cycle de la vie et de la mort. Contrairement à un grand nombre de symboles abordés jusqu'ici, la Lune n'a, selon Schneider (in Lurker 1991 :489),

guère été intégrée à la symbolique chrétienne. En outre, Sinn (in Butzer / Jacob 2008 :407sq.) s'appuie principalement sur des symboliques extra-chrétiennes : pour les Romains et les Grecs, la Lune en trois phases évoquait la mort ou la vie. D'une part, ils assimilaient la Lune décroissante à un démembrement et une destruction, et d'autre part, ils voyaient dans la Lune croissante une naissance ou une renaissance, ainsi que l'immortalité. Plus loin, Sinn souligne que la symbolique lunaire comporte en partie des éléments contradictoires : la nuit, la douceur silencieuse, l'érotisme, le réconfort, le mal, l'étrangeté, la métamorphose. Pour la fille de l'empereur dans *Porcul cel fermecat*, la Lune est le seul astre à ne pas être perçu comme dangereux. L'héroïne ne rencontre pas directement la Lune, mais uniquement sa mère ; toutefois, celle-ci ne cache pas la protagoniste à son enfant, contrairement aux autres mères. La Lune peut sembler étrangère à la fille de l'empereur, mais paraît, sinon bienveillante, du moins dépourvue d'intentions malveillantes. Il faut également noter que la Lune n'apparaît pas simplement sous le nom de *Luna*, mais porte toujours l'adjectif 'saint'. Selon Lurker (1991 :283sq.), à l'origine, c'étaient les personnes dotées d'une force magique numineuse qui étaient considérées comme sacrées et saints. Dans l'usage européen du XXI^e siècle, il est néanmoins difficile de séparer le mot 'saint' du christianisme, voire des religions abrahamiques en général. Replacé dans le contexte du conte *Porcul cel fermecat*, il semble que le narrateur ou la narratrice d'origine ait voulu transformer la personnification païenne de la Lune en une figure chrétienne en lui attribuant le titre de 'saint'.

La situation est différente pour le Soleil, présenté une seule fois par la mère de la Lune comme « sântul Soare » (*PcF* 295), et qui apparaît ensuite sans l'adjectif 'saint'. Le Soleil et sa mère ne vivent pas dans une simple maisonnette ni même dans un palais unique, mais dans plusieurs palais. Cependant, la protagoniste frappe aussi d'abord à la porte pour demander l'autorisation d'entrer. Le Soleil non plus n'a pas de signification particulière dans la symbolique chrétienne. On a plutôt repris la symbolique préexistante pour l'attribuer au Christ (cf. Schneider in Lurker 1991 :686sq.). Sa disparition à la fin du jour est, par ailleurs, vue comme une mort symbolique, et son lever matinal comme une renaissance. Frazer (1928 :864) décrit également le caractère sacré du Soleil, qui l'empêche de rayonner sur certains êtres divins, ainsi, il cite par exemple les prêtres, les prétendants au trône, mais aussi les femmes menstruées. Dans le conte, l'héroïne n'est plus enceinte lors de son arrivée à la demeure du Soleil, mais, après la naissance de son enfant, elle n'a pas encore été réintégrée à la communauté. Dès lors, le tabou qui veut que le Soleil ne rayonne pas sur elle semble toujours d'actualité ; c'est pourquoi une rencontre directe avec le Soleil est inenvisageable et

représenterait un danger (cf. Frazer 1928 :865). La mère du Soleil cache ainsi la protagoniste à la cave le soir, de sorte que son fils ne la voie pas au cours de la nuit. La cave peut certes évoquer la captivité ou l'exclusion sociale, mais dans *Porcul cel fermecat*, elle symbolise principalement la protection et le refuge (cf. Grube / Malinkowski in Butzer / Jacob 2008 :316sq.). La mère protectrice offre à l'héroïne un asile dans sa demeure, protégée par un portail. La fille de l'empereur est ainsi provisoirement à l'abri, avant de poursuivre son voyage vers le royaume plus profond de l'au-delà. Pourtant, même dans les palais du Soleil, on trouve déjà des symboles de vie et de mort : ainsi, dans le Soleil lui-même. Comme l'explique la mère du Soleil à l'héroïne, celui-ci se tient au matin, au moment de la résurrection symbolique, à la « porta raiului » (« porte du paradis », *PcF* 342) et est encore de bonne humeur, tandis qu'il se trouve le soir, avant sa mort symbolique, à la « porta iadului » (« porte de l'enfer », *PcF* 347) et se fâche de « toate necurățiile oamenilor » (« toutes les impuretés des hommes », *PcF* 344). Cette mise en parallèle des portes du paradis et de l'enfer véhicule la vision dichotomique chrétienne du Bien et du Mal, qui se retrouve aussi dans le conte. En effet, comme évoqué au chapitre 2.1.2., le conte préfère des lignes de démarcation nettes, et la représentation chrétienne du Bien absolu, le paradis, et du Mal absolu, l'enfer, convient alors parfaitement.

Le troisième aide-initiateur est le Vent, qui habite la plus grande demeure, à savoir une faille rocheuse où tiendraient sept cités (cf. *PcF* 368sq.). Contrairement aux astres célestes mentionnés auparavant, le Vent ne se voit jamais attribuer l'adjectif 'saint'. On pourrait supposer, étant donné l'insistance sur la « sânta Luna » et l'unique mention du « sântul Soare », que tous les auxiliaires sont saints, et qu'il n'est pas nécessaire de l'indiquer à chaque fois. Déduire un ordre décroissant de sainteté semblerait néanmoins paradoxal, puisque les adjuvants deviennent de plus en plus utiles : auprès de la Lune, l'héroïne reçoit une poule et la consigne de poursuivre sa route, puis, auprès du Soleil, une autre poule et l'indication que son époux se trouve peut-être dans une forêt profonde et dense, enfin, auprès du Vent, encore une poule lui est servie et, en outre, une instruction plus précise pour retrouver son mari. Quant à la symbolique du Vent, comme déjà dans *Il reuccio fatto a mano*, il s'agit d'un phénomène naturel pouvant être interprété positivement, comme le souffle de la terre, ou négativement, comme une punition divine. Comme dans le cas de la Lune et du Soleil, le christianisme n'a pas développé de symbolique propre pour le Vent, mais s'appuie sur des connotations pré- et extra-chrétiennes (cf. Lurker 1991 :835). Ainsi, le Vent est également perçu comme le symbole de la présence de Dieu et de la futilité de l'existence humaine (cf.

Naschert in Butzer / Jacob 2008 :708sq.). Que la présence du divin puisse constituer un danger pour les mortels, en particulier pour ceux qui ont déjà été touchés par le divin, a déjà été constaté à propos du Soleil (cf. Frazer 1928 :865). Il n'est donc pas étonnant que, là encore, une figure maternelle protège et dissimule la fille de l'empereur. C'est le Vent qui révèle enfin à la protagoniste où se trouve son époux : comme le Soleil l'avait déjà supposé, il vit dans une « pădure mare și deasă, pe unde nu ajunsese toporul încă » (« une grande forêt dense, où la hache n'était pas encore arrivée », *PcF* 375-377). Jusqu'ici, la fille de l'empereur avait déjà traversé des forêts, des lieux liminaires et sacrés qui ressemblent à un *no man's land* magique, où le profane et le sacré sont proches (cf. Becker 1990 :72, Lurker 1991 :811, Metzeltin / Thir 2012 :59), mais il s'agit cette fois d'une forêt située aux confins du domaine de l'au-delà et, par conséquent, la plus éloignée du monde des mortels. Pour parvenir jusqu'à cet endroit reculé, l'héroïne doit suivre le « drumul robilor » (cf. *PcF* 383), que Cartoian (cf. Ispirescu 1932 :130) identifie déjà dans une note de bas de page comme un synonyme de la Voie lactée. Comme si souvent, la symbolique de la Voie lactée évoque une connexion entre le monde d'ici-bas et l'au-delà, ainsi que le lieu de séjour des âmes (cf. Regener in Butzer / Jacob 2008 :404). Après avoir franchi des paysages terrestres et maritimes, l'héroïne parcourt désormais les voies célestes pour parvenir à l'extrémité de l'au-delà, où elle retrouvera son époux. Bien que son trajet à travers les étoiles ne soit pas explicitement formulé dans le conte, on la retrouve dans une clairière avant qu'elle n'entre dans la « pădure mare și deasă » (*PcF* 375).

6.5. Le passage dans l'Autre Monde

Comme déjà évoqué au chapitre 6.3., le monde d'ici-bas et l'au-delà ne sont pas clairement séparables. Cela se vérifie surtout dans le conte *Porcul cel fermecat*, où l'héroïne est confrontée à de plus en plus de motifs de l'au-delà, jusqu'à ce qu'elle semble avoir atteint un point extrême de celui-ci. Pour reprendre Gilet (1992 :99), selon qui les deux mondes, celui des vivants et celui des morts, sont en dialogue constant, on pourrait dire que les contes arrivent à un moment où l'au-delà domine ce dialogue et où l'ici-bas ne parvient presque plus, voire pas du tout, à se faire entendre.

Dans le cas de la dernière traversée vers l'au-delà, c'est cette fois dans *Il reuccio fatto a mano* que ce passage est accompli de la façon la plus brève. À la ligne 81, la fille du roi reçoit encore

une instruction de son troisième aide-initiateur, puis, à la ligne 82, elle se trouve dans le lieu d'outre-monde et ne perd pas de temps pour suivre le conseil de son adjuvant : « Arrivata al palazzo, la Reginotta spezzò la castagna [...] » (RFM 82). La façon dont elle parvient exactement au palais n'est pas dite. Son dernier adjuvant l'avait encouragée à suivre la route jusqu'à ce qu'elle tombe sur un palais (cf. RFM 75). On ignore s'il s'agissait d'un chemin particulier, comme la Voie lactée dans *Porcul cel fermecat*, ou s'il était pénible ; ce détail est laissé à l'imagination de son lecteur ou de sa lectrice.

Pour la première fois, *Le Loup Blanc* présente une scène un peu plus détaillée que dans au moins un des autres contes du corpus. Ici, la fille du roi se trouve devant un « pont d'ivoire » (LB 55) glissant qu'elle franchit péniblement. Mais « [q]uand elle fut de l'autre côté du pont, la route devint plus facile [...] » (LB 58). Cette aisance nouvellement acquise se manifeste également chez l'héroïne roumaine, dès qu'elle atteint la clairière de la forêt et que ses pieds sont désormais caressés par l'herbe moelleuse. À l'instar du pont céleste dans *Porcul cel fermecat*, la Voie lactée, le pont terrestre dans *Le Loup Blanc* est considéré comme un symbole de liaison, notamment dans la symbolique de l'au-delà, où il unit les deux mondes de la vie et de la mort (cf. Lurker 1991 :114). De plus, le pont est aussi un symbole d'épreuve ; il représente ainsi la dernière barrière que la protagoniste doit surmonter avant d'arriver au lieu de l'initiation et de regagner son époux (cf. Redling in Butzer / Jacob 2008 :95). L'ivoire était déjà jadis un matériau précieux, indisponible au grand public. S'il n'était alors que coûteux, il est aujourd'hui surtout illégal. La symbolique, toutefois, ne s'embarrasse pas des lois actuelles : pour elle, l'ivoire est un bien rare dont la blancheur le rend avant tout pur. Dans la symbolique chrétienne, la pureté de l'ivoire et sa connotation de chasteté remontent surtout au *Cantique des Cantiques* dans l'Ancien Testament, où se manifeste l'amour humain, parfois érotique, entre un homme et une femme (cf. van Laak in Butzer / Jacob 2008 :139). Le cou de la femme y est comparé à une tour d'ivoire (cf. La Sainte Bible 1910 : Cantique des Cantiques 7 :5). Il ne s'agit pas d'une « tour d'ivoire » au sens actuel, où, métaphoriquement, des intellectuels vivent en vase clos en ignorant les préoccupations de la société. Mais on y retrouve néanmoins la symbolique de l'ivoire comme matériau pur et noble. Cette caractéristique, ainsi que la difficulté initiale qu'éprouve la fille du roi pour franchir le pont d'ivoire, peuvent être mises en lien avec un rituel de purification. L'héroïne, qui a enfreint un tabou avant son départ, tabou qu'elle expie implicitement durant son voyage, se trouve purifiée par son contact avec le pont d'ivoire. Dans son état initial, encore impure, elle peine à le traverser : elle ne trouve pas de prise et glisse. Mais après plusieurs tentatives, à la suite

de cette purification par l'ivoire noble, elle parvient seule d'une rive à l'autre, alors qu'auparavant elle dépendait du Loup Blanc pour accomplir cette tâche. À l'exemple de la fille du roi italien, la fille du roi belge atteint elle aussi la destination de son voyage, qui se présente sous la forme d'une ville. À la différence des deux autres contes, on y trouve le seul élément explicitement chrétien : une église, d'où Loup Blanc sort au bras d'une inconnue et au sein de laquelle il va épouser cette dernière dans trois jours (cf. LB 60sq.).

Quant à la fille de l'empereur roumain, elle a déjà surmonté plusieurs obstacles et pénétré de plus en plus loin dans l'autre monde. Chaque étape, qu'il s'agisse de plaines de sable, montagnes de feu ou de la Voie lactée, peut être interprétée comme un passage vers l'au-delà. Toutefois, il semble qu'elle n'y parvienne véritablement qu'après avoir franchi la Voie lactée, car beaucoup de difficultés, qui rappellent les souffrances de l'ici-bas, disparaissent alors : l'herbe est douce et, pour la première fois, elle rencontre, en plus des mères des astres, d'autres êtres vivants sous la forme d'oiseaux. C'est également la première fois que l'on apprend que l'héroïne croise des fleurs, lesquelles, à l'instar des couples d'oiseaux, sont un symbole de vie et d'amour (cf. Grosse Wiesmann in Butzer / Jacob 2008 :82). Pourtant, sur la clairière, la fille de l'empereur n'est pas encore tout à fait parvenue dans l'au-delà ; elle se trouve au bord de la forêt, à la lisière de cet autre monde. Le motif de la forêt était déjà apparu au chapitre 6.1., quand le père, dans *Le Loup Blanc*, rencontre le personnage éponyme au bord d'un bois. Si la forêt symbolise ce qui est étranger et d'outre-monde (cf. Becker 1990 :72, Lurker 1991 :811, Metzeltin / Thir 2012 :59), l'herbe de la clairière évoque autant la vie que la mort. Elle est symbole de fertilité, de poésie, d'érotisme et de souveraineté (cf. Berneiser in Butzer / Jacob 2008 :239). Le chemin de la fille de l'empereur s'allège, comme c'était aussi le cas pour la fille du roi dans *Le Loup Blanc* après le pont, mais elle n'a pas encore atteint son but : elle doit d'abord pénétrer dans la forêt et y trouver la maison de son époux. Elle repart en route, encouragée par les oiseaux qui apparaissent par paires dans la clairière et qui lui rappellent son mari (cf. *PcF* 401-404). Comme à plusieurs reprises déjà, l'héroïne pleure à nouveau avant de reprendre son périple. Ni dans *Porcul cel fermecat* ni dans les autres contes, il n'est question de larmes. Certes, les protagonistes y pleurent seules (cf. RFM 103, 111 ; *PcF* 257, 404) ou accompagnées (cf. *PcF* 327, 492, 519), mais tout comme une blessure ne fait pas couler de sang dans les contes, pleurer ne suscite pas de larmes (cf. Lüthi 1998 :60). Les états d'âme des femmes sont certes évoqués, mais leurs pleurs peuvent être interprétés comme l'extériorisation de ces émotions, car, comme pour la plupart des caractéristiques du

conte, l'action prime. Les pleurs partagés dans *Porcul cel fermecat* avec la mère du Soleil, l'époux et, à la fin du conte, avec tout le monde, peuvent refléter le malheur ou la joie des personnages. Toutefois, ce pleur collectif peut aussi avoir un caractère rituel (cf. Strässle in Butzer / Jacob 2008 :656), notamment associé à la force purificatrice de l'eau et du sel retrouvé dans les larmes qui ne sont pas explicitement mentionnées, mais présupposée, ce qui purifie une nouvelle fois la néophyte sur un plan symbolique, avant son entrée dans une sphère encore plus sacrée.

La forêt numineuse et sacrée dans laquelle pénètre l'héroïne désormais est plus dense que celles déjà traversées, et le temps de l'épreuve n'est pas encore fini : elle porte encore sur elle son bâton d'acier, ce fardeau symbolique, bien qu'elle soit déjà pieds nus, un symbole d'humilité et du contact avec les pouvoirs chtoniens (cf. Lurker 1991 :226). Cependant, elle est arrivée au lieu de l'initiation, cette forêt qui en entier peut être perçue comme la hutte de l'initiation. Dans de nombreuses cultures du monde, débute alors une phase de privation : non seulement la néophyte erre durant trois jours et trois nuits dans la forêt, mais elle tombe et ne se relève plus pendant un jour et une nuit entière (cf. *PcF* 415-419). Durant cette période, elle gît telle une morte sur le sol du bois et ne prend ni nourriture ni boisson : cette privation corporelle fortifie l'esprit et place l'initié(e) en devenir dans un état de transe qui la rapproche du domaine de l'au-delà, du sacré, du numineux (cf. Eliade 1997 :47, 50). À l'issue de cette phase de privation, le bâton est si usé qu'il se brise (*PcF* 423), ce qui accomplit la prophétie de son époux selon laquelle elle ne le reverrait qu'après avoir abîmé trois paires de chaussures et ledit bâton. L'héroïne ne fait alors plus que dix pas avant d'atteindre enfin la maison recherchée dans la forêt (cf. *PcF* 427).

Le passage vers l'autre monde, l'au-delà, est donc accompli avec succès pour les trois protagonistes, mais elles doivent encore surmonter d'autres obstacles une fois arrivées à destination, avant de pouvoir quitter à nouveau le royaume de l'au-delà aux côtés de leurs époux.

6.6. La récupération

Pour reconquérir leurs époux respectifs, toutes les héroïnes recourent aux dons qu'elles ont accumulés lors de leur temps d'épreuves. Les deux filles de roi de l'Ouest de la Romania brisent leurs noix afin d'acheter du temps auprès de leurs maris, tandis que la fille d'empereur

roumaine construit une échelle d'os. La symbolique de chacun de ces dons a déjà été étudiée au chapitre 6.4 ; le présent sous-chapitre se concentre donc uniquement sur la symbolique des résultats magiques.

Tant dans *Le Loup Blanc* que dans *Il reuccio fatto a mano*, les filles de roi reçoivent des objets d'or lorsqu'elles cassent leurs noix. L'or n'est mentionné explicitement que pour la deuxième noix du conte *Le Loup Blanc* « un beau collier tout en or » (LB 65), mais il est raisonnable de présupposer que les deux autres bijoux « un beau bracelet » (LB 62) et « une couronne ornée de perles et de diamants » (LB 68sq.) sont également en métal précieux. Or, perles et diamants ne sont pas seulement des matériaux de grand prix ; ils résistent aux intempéries et au passage du temps. Ils correspondent ainsi aux matériaux idéaux du conte, qui chérit intemporalité, constance et limpidité (cf. Lüthi 1998 :22-33).

Dans *Le Loup Blanc*, trois bijoux sortent des noix : un bracelet, un collier et une couronne. Le bijou, en général, possède une charge propre : chaque pièce est façonnée à partir de métaux et de pierres extraits des entrailles de la terre, ce qui les associe à la force primordiale et chthonienne (cf. Chevalier / Gheerbrant 1990 :123). À cela s'ajoute la symbolique propre à chaque métal et à chaque pierre : l'or, par exemple, est considéré, notamment en alchimie, comme le roi des métaux (cf. Cirlot 1971 :72). Provenant des profondeurs, les matières brutes suggèrent un savoir sublime mais caché (cf. Chevalier / Gheerbrant 1990 :123 ; Cirlot 1971 :163) ; une fois devenues bijoux, elles renferment aussi l'art, l'âme et l'énergie de ceux qui les ont façonnées, créateurs qui dans les contes présents restent inconnus. De plus, « le bijou finit par symboliser la personne qui le porte et la société qui l'apprécie » (Chevalier / Gheerbrant 1990 :124). Dans de nombreuses cultures, les gemmes renvoient encore à des vérités spirituelles ou possèdent des pouvoirs magiques (cf. Cirlot 1971 :163sq.).

Chaque bijou possède en outre sa symbolique propre, souvent liée à la partie du corps qu'il orne (cf. Cirlot 1971 :227). Le bracelet n'a guère d'entrée spécifique dans les dictionnaires symboliques, mais l'on y trouve la signification du bras qu'il ceint : « symbole de la force, du pouvoir, du secours accordé, de la protection [et] instrument de la justice » (Chevalier / Gheerbrant 1990 :146). Un bracelet peut être d'un seul tenant, donc un bracelet rigide, ou, comme nombre de colliers, être constitué d'un fil reliant des éléments distincts, donc un bracelet souple. Pour ce qui est du collier, il peut ainsi symboliser l'unité et l'ordre, liant entre eux des éléments peut-être hétérogènes et assumant la fonction d'un lien cosmique qui

ordonne le chaos du monde. Un autre lien est celui que le collier établit entre la personne qui l'offre et celle qui le reçoit : il s'agit souvent d'un lien érotique : le collier orne le cou et la poitrine, zones à forte connotation sexuelle, laquelle se projette par association sur l'objet (cf. Chevalier / Gheerbrant 1990 :268 ; Cirlot 1971 :227). Le troisième bijou reçu par la fille de roi belge est une couronne. Non seulement elle constitue l'aboutissement couronnant d'un triptyque de dons, mais la couronne est, sur le plan symbolique, un objet sublime. Elle coiffe la tête et promet à son porteur immortalité, pouvoir, royauté, élévation et illumination (cf. Chevalier / Gheerbrant 1990 :303). Sans doute est-ce l'un des symboles les plus universels de la prééminence (cf. Cirlot 1971 :72) : de l'Égypte pharaonique avec la double couronne aux prêtres juifs, des athlètes victorieux aux initiés recevant une guirlande, la couronne signale l'accomplissement (cf. Chevalier / Gheerbrant 1990 :304sq.). Pour la nouvelle fiancée du Loup Blanc dans l'autre monde, acquérir bracelet et collier est certes intéressant, mais la couronne est la pièce maîtresse : du simple « beau bracelet » (LB 62) l'on passe au collier « tout en or » (LB 65), puis à la couronne « ornée de perles et de diamants » (LB 68sq.). La couronne est un emblème de souveraineté et les perles évoquent perfection, sagesse et amour, mais aussi, sous leur forme gouttelettes, douleur et tristesse (cf. Peil in Butzer / Jacob 2008 :467). Les diamants symbolisent perfection, pureté, richesse, force et éternité (cf. Rohner in Butzer / Jacob 2008 :110). Éblouie par les matériaux précieux et l'éminente symbolique de la couronne, la fiancée accepte l'échange temporaire. La ruse de la princesse aboutit : elle reconquiert son époux à la troisième tentative. Ce succès n'est toutefois pas obtenu via le troc, celui-ci ne servant qu'à approcher son époux, mais dès qu'elle prononce les paroles qu'il lui avait apprises : c'est la puissance du verbe, de la formule magique, qui opère la réunification. Dans de nombreuses cultures, la parole possède une dimension magique : dans les mythes de création, elle engendre le monde, ou, comme dans *Il reuccio fatto a mano*, elle anime Re Pipi, lui donne vie ou peut-être âme, et la parole devient symbole de vie et de divinité (cf. Chevalier / Gheerbrant 1990 :734).

La fille du roi italienne, elle aussi, doit s'y reprendre à trois fois pour reconquérir son époux. Rappelons la symbolique du nombre trois : nombre sacré (cf. Werner 1995 :106), il figure le « dépassement de la dualité »⁵⁰ et la perfection (Lurker 1991 :151). C'est donc seulement à la

⁵⁰ « Überwindung der Entzweiung » (Werner 1995 : 106).

troisième tentative que la réunion du couple advient. Pour cette reconquête, la princesse reçoit également des dons d'or, mais il ne s'agit pas de bijoux.

La première noix, la châtaigne, livre un métier à tisser en or, occupé par une jeune tisseuse elle-même toute en or. Fils, tissu et tissage sont des symboles déjà évoqués lors des rites d'initiations (cf. chapitre 4) ; Cirlot (1971 :369) les considère comme des symboles universels, antérieurs à l'histoire écrite. Ils entretiennent un lien étroit avec la sexualité féminine (cf. chapitre 4.5.) et avec la communauté des femmes (cf. chapitre 4.7.). Greber (in Butzer / Jacob 2008 :219-222) recense neuf groupes symboliques liés au tissu, de l'évolution technique à la vertu féminine, du destin cosmologique aux relations entre textiles, textes et récit oral. Chevalier et Gheerbrant (1990 :950) rappellent qu'en Afrique du Nord, le tissage est perçu comme un « travail de création, un enfantement » ; la tisseuse y coupe le fil en prononçant les paroles de la sage-femme qui sectionne le cordon ombilical. Le fil, avant d'être coupé, relie : dans la Grèce antique, le fil de chaîne reliait l'homme à son destin, et la mort survenait quand les Moires le coupaient. Sur un métier, ces fils verticaux, les fils de chaînes, reçoivent le fil de trame que lance la navette ; celle-ci est symbole de vie et de mort dans l'alternance des jours et des nuits (cf. Chevalier / Gheerbrant 1990 :441). La navette n'est pas explicitement mentionnée dans le conte, toutefois, puisque la tisseuse est « seduta [e] tessè » (RFM 84), on peut présupposer qu'elle s'en sert.

La deuxième noix libère de nouveau un don d'or : une jeune femme qui brode. La broderie emploie aussi des fils ; elle suppose en outre un tissu de base. En français, l'outil qu'utilise la jeune brodeuse dorée s'appelle un cadre de broderie, tandis que la femme dorée précédente s'était servie d'un métier de tissage. En italien, la parenté entre ces deux outils est bien plus explicite : la châtaigne donnait un « telaio » (RFM 82), la noix un « telaietto » (RFM 105), littéralement un 'petit métier'. Au plus tard, ce sont les verbes qui, en italien, laissent voir la différence entre ces deux ouvrages : la première tissait (« tessèva », RFM 83), la seconde brodait (« ricamava », RFM 105).

La noisette, la plus petite des noix, contient un panier et une femme d'or qui cuisine. Le panier possède lui aussi une connotation féminine, Cirlot (1971 :23) le voit, dans la tradition Jungienne, comme un corps maternel, surtout lorsqu'il est associé à l'eau, comme dans les récits de Bacchus ou de Moïse, mais sa symbolique est moins riche que celle du tissage. On ne doit pas oublier toutefois que nombre de paniers sont tressés, activité proche du tissage. Ici, la femme d'or ne tresse pourtant pas ; elle cuisine, activité domestique associée au foyer féminin. Le conte n'insinue pas que la Turca-Cane tienne à cuisiner elle-même ; en reine

qu'elle est (cf. *RFM* 39), elle accueille dans son service une cuisinière de pur or, éternellement jeune, belle et précieuse, ce qui rehausse son propre rang.

Après chaque noix, comme dans *Le Loup Blanc*, la fille de roi italienne troque le don contre une nuit auprès de celui qui est en réalité son mari, mais que la Turca-Cane pense être le sien. Ici, la réunification échoue non pas à cause du silence, mais du sommeil de Re Pipi, ayant bu du vin drogué. Le vin est en soi symbole de joie, de jeunesse, d'immortalité et des délices du paradis (cf. Cirlot 1971 :374 ; Hörisch in Butzer / Jacob 1990 :702), mais il peut évoquer la colère divine et le sang du sacrifice. Déjà soporifique, il endort les sens ; mêlé d'opium et ainsi devenu « vino oppiato » (*RFM* 91), son effet est décuplé. Il est intéressant de noter que, dans certaines cultures sémitiques, le vin est boisson de connaissance, réservée aux initiés (cf. Chevalier / Gheerbrant 1990 :1016sq.). Le vin opiacé inverse donc toute symbolique positive : il plonge Re Pipi dans un sommeil si profond que ni pleurs ni appels ne l'éveillent, au grand étonnement des voisins incarcérés : « Maestà, tanto forte dormite alla notte? Noi sentiamo piangere e chiamare [...] » (*RFM* 117). Éclairé par leurs paroles, Re Pipi prétend boire et reste éveillé, ce qui lui permet de finalement entendre les supplices de sa femme. Tout de suite après, il lui intime déjà silence, car les mots magiques ont agi. Néanmoins, il la questionne, et chacun raconte le parcours qui les a menés à ce moment : la fille de roi a « camminato tanto » (*RFM* 128) pour retrouver Re Pipi et lui-même, prisonnier d'un enchantement, n'a pu fuir (cf. *RFM* 129).

À l'Est de la Romania, aux confins extrêmes de l'Autre-Monde, la fille de l'empereur roumaine se heurte à une demeure sans fenêtres, sans portes, sans escalier. Ses aides ne lui avaient pas donné de noix, mais trois poules dont elle devait garder les os. Arrivée à cette maison étrange, elle en sort deux, les joint et par magie ou par miracle (« ca printr-o minune », *PcF* 445) ils se soudent. De tous ces os, elle façonne deux montants et les barreaux d'une échelle. Les os, pris *pars pro toto*, peuvent revêtir la symbolique de l'être dont ils proviennent : ils sont aussi symboles de vie, de mortalité et de résurrection : charpente du vivant, ils sont ce qui demeure (cf. Dietrich in Butzer / Jacob 2008 :327sq.). L'héroïne se construit, à partir de la carcasse avicole, une nouvelle ossature pour s'introduire d'en haut de la maison. Elle-même est épuisée : meurtrie par le voyage, et probablement, mais s'il n'est pas verbalisé explicitement, amaigrie après trois ans de voyage. En tout cas, elle a tellement changé que son mari ne la reconnaîtra pas au premier abord.

L'échelle qu'elle construit est le symbole ascensionnel par excellence. Lurker (1991 :431) renvoie aux ziggourats mésopotamiennes, perçues comme escaliers vers le ciel. Mais l'ascension n'est pas sans heurts : l'héroïne semble avoir perdu un os qui lui manque maintenant (*PcF* 459) et le dernier échelon fait défaut. Comme le montre Röhrich (1964 :135), cette scène est un pur moment de retardement : après la manipulation aisée d'os, le conte ignorant l'éthique et la cruauté du monde réel, l'héroïne doit passer une ultime épreuve, impliquant souvent une petite perte. Ici, la perte étant celle d'un doigt : elle se coupe le petit doigt pour fournir le dernier barreau. Propp et Zelenin (cité chez Röhrich 1964 :109) y voient la survivance, un *survival*, d'épreuves pubertaires où quelque chose est séparé : un enfant du groupe, un doigt de la main. Tous des rites de séparation, surtout quand il s'agit de la première séparation de quelqu'un ou de quelque chose (cf. van Gennep 1986 :60).

Que l'échelle d'os puisse être une image inquiétante n'apparaît dans le conte qu'à l'arrivée de l'époux. Effrayé à la vue de cette échelle, il évite de la toucher ; pour ce faire, il se change en colombe et s'envole ainsi jusque dans sa maison. En tant qu'être volant, la colombe n'a évidemment pas besoin d'échelle ; mais elle possède aussi une symbolique particulière : elle est l'emblème de l'amour, de la fécondité et de la paix (Lurker 1991 :739sq.). Sous cette forme aviaire, l'époux offre donc une image nettement plus positive que sous le visage de porc que la fille d'empereur avait aperçu à leur première rencontre. Ce sera d'ailleurs sa dernière apparition zoomorphe : une fois rentré dans la maison, il redevient homme et le demeure jusqu'à la fin du récit. Précisons encore que l'ancien mari-porc est désormais libre de choisir lui-même entre sa forme humaine et sa forme animale.

Lorsque l'époux se présente sous forme humaine, le lecteur et la lectrice rencontre une image typiquement roumaine : « El era un bărbat ca un brad de frumos » (*PcF* 489sq.) – littéralement : 'C'était un homme beau comme un sapin.' Si, en Europe centrale et occidentale, le sapin est déjà un arbre noble, incarnation de la fidélité grâce à son feuillage sempervirent (Grüning in Butzer / Jacob 2008 :637), la culture roumaine va plus loin dans sa symbolique : le sapin n'y symbolise pas l'immortalité elle-même, mais le désir humain d'immortalité. Il figure aussi l'union cosmique, ses racines plongeant dans la terre tandis que sa cime s'élance vers le ciel (Ghiniou 2013 :48). Son rôle privilégié dans les rites roumains est manifeste : ainsi, le sapin intervient à la naissance, au mariage et aux funérailles (Ghiniou 2013 :48sq.). À la naissance, on implore un sapin de protéger le nouveau-né ; le destin de l'enfant et de l'arbre est dès lors lié. Au mariage, dans le sud de la Roumanie, on orne solennellement un sapin et on le célèbre comme substitut végétal du marié. Si un jeune

célibataire meurt, on dresse sur sa tombe un sapin décoré comme pour des noces, qui devient son conjoint posthume. Dans *Porcul cel fermecat* rien de tout cela ne s'applique : l'enfant est déjà né, les héros sont déjà mariés (bien qu'ils se marieront encore) et aucun des deux n'est réellement mort. Toutefois, on dit aussi des hommes célibataires en âge de se marier qu'ils sont aussi beaux, grands et forts qu'un sapin (Ghiniou 2013 :49) : on peut donc interpréter l'expression dans ce conte comme l'annonce d'une nouvelle noce, cette fois pleinement humaine, entre les deux protagonistes. Avant cela, ils se racontent cependant ce qu'ils ont enduré durant leur séparation et leurs épreuves.

Finalement, les trois héroïnes ont retrouvé leurs époux, mais elles se trouvent encore dans l'autre monde, d'où elles devront revenir à leur lieu d'origine. Avant que cela n'advienne, examinons, suivant la séquence établie par Becker (1990), la récompense accordée aux trois protagonistes.

6.7. La récompense

Dans tous ces contes, il est difficile de parler d'une récompense matérielle. Il s'agit plutôt de la restauration de la mémoire conjugale, de la mémoire de leur épouse légitime que les héroïnes réussissent à rétablir. Par synecdoque, les époux eux-mêmes font figure de trophée ramené au terme du voyage. Dans le conte à protagoniste masculin, en revanche, ce topos se révèle extrêmement productif, comme en témoigne la petite sélection d'exemples qui suit : *Le vaillant petit tailleur* (KHM 20), *Les trois cheveux d'or du diable* (KHM 29), *La Belle aux cheveux d'or* (Madame d'Aulnoy), *Făt-Frumos né d'une larme* (Mihai Eminescu), *Le corbeau* (Giambattista Basile), *Ivan Tsarévitch, l'oiseau de feu et le loup gris* (Afanassiev)⁵¹, et ainsi de suite.

Fidèle à sa brièveté, le *Loup Blanc* se conclut aussitôt : la formule réveille la mémoire du héros, et le couple regagne son palais. Il en va presque de même dans *Il reuccio fatto a mano*, si ce n'est qu'un court échange récapitule leurs péripéties. La femme a marché tant pour retrouver

⁵¹ Das tapfere Schneiderlein (KHM 20), Der Teufel mit den drei goldenen Haaren (KHM 29), La Belle aux cheveux d'or (Madame d'Aulnoy), Făt-Frumos din lacrimă (Mihai Eminescu), Il cuorvo (Giambattista Basile), Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке (Afanassiev)⁵¹,

son mari, et celui-ci ne pouvait pas s'enfuir du palais de la Turca-Cane puisqu'il a été sous un enchantement. Quant à l'héroïne roumaine, elle a certainement débloqué la plus vaste part du passé de son époux. Sur le plan narratif, la focale bascule : la genèse du prince-porc est rapportée de son propre point de vue.

Dans le récit que livre l'époux, nous apprenons beaucoup de choses sur lui. Non seulement il apparaît désormais sous apparence humaine, mais il fut à l'origine un homme, lui-même fils d'empereur, que la mère d'un dragon qu'il avait occis changea en porc. Ces dragons, les « *smei* » (PcF 495), sont propres au folklore roumain. De façon générale, la symbolique du dragon est aussi multiple que ses formes extérieures : il peut figurer le bonheur, le pouvoir souverain, le gardien bienfaiteur ou maléfique, le mal ou la destruction. Cette symbolique se confond d'ailleurs avec celle d'autres créatures, surtout lorsque son apparence varie. Parfois il n'est qu'un serpent ou un ver gigantesque, ailleurs il possède bras, jambes et ailes (cf. Lauer in Butzer / Jacob 2008 :115sq.). Dans son article consacré au dragon, Lauer renvoie à la fin à d'autres entrées du dictionnaire des symboles qui, dans l'aire germanophone, peuvent se rattacher à la notion de dragon : « griffon, crocodile, serpent, baleine, ver »⁵². En outre, Lurker (1991 :149) décrit le dragon comme un être entre « serpent, lézard, oiseau, parfois aussi lion »⁵³ mais il précise également que depuis l'Antiquité la différence entre serpent et dragon est floue. Ce n'est qu'au Moyen Âge que le dragon émerge en tant que bête indépendante.

De façon générale, on peut dire que le dragon est très présent dans la tradition narrative européenne, sans coïncider nécessairement avec l'imaginaire du genre de fantasy des XX^e et XXI^e siècles. Parmi les variantes régionales, ou sous-espèces, figurent, par exemple les suivants qui ne représentent qu'un très bref aperçu des dragons européens :

- le *balaur* multicéphale de Roumanie (cf. Dexonline s.d., Prut 2012 :133) ;
- le *basilic*, qui combine des traits de serpent, de crapaud et de coq, très proche et souvent confondu avec le *cocatrix*, et hante l'Europe centrale (cf. Sammer in Butzer / Jacob 2008 :60sq.) ;
- le *bolla* albanais à corps de serpents avec pattes et ailes ; il peut apprendre à cracher du feu et par la suite on l'appelle *kulchedra* ; parfois on le représente comme une femme géante au corps velu et aux seins pendants (cf. Elsie 2001 :46sq.) ;

⁵² « Greif, Krokodil, Schlange, Wal, Wurm » (Lauer in Butzer / Jacob 2008 :115sq.).

⁵³ « Schlange, Echse, Vogel, manchmal auch Löwe » (Lurker 1991 :149).

- le *cuélebre*, dragon ailé des grottes du nord de l’Espagne (cf. Real Academia Española 2024) ;
- la guivre ou vouivre, dépourvue de pattes, parfois ailée, qui parcourt la France et dont l’étymologie la rapproche du *wyvern* britannique, tandis que son apparence rappelle le *lindwurm* (cf. « guivre » in *TFLi*) ;
- l’hydre, souvent multicéphale, qui vivait dans les marais de Lerne en Grèce (cf. Rösch in Butzer / Jacob 2008 :549) ;
- le *lindwurm*, sans pattes et parfois muni d’ailes, présent dans les pays germaniques ;
- le *worm/wurm/wyrm*, dragon serpentin et non simple ver que l’on rencontre, selon l’orthographe, dans de différentes régions de langues germaniques (cf. OED 1928, Sieg in Butzer / Jacob 2008 :60sq.) ;
- le *wyvern*, qui sème la terreur sur les îles britanniques, debout sur deux pattes postérieures et doté d’ailes (cf. OED 1928) ;
- le *zmeu* roumain, capable de prendre une forme totalement ou partiellement humanoïde ; il est étymologiquement lié au *zmei* slave mais s’en distingue par sa physique (cf. Dexonline s.d., Prut 2012 :133).

En Roumanie seulement, on trouve donc traditionnellement deux types de dragons : le *balaaur* et le *zmeu*. La langue roumaine connaît en outre le mot *dragon*, mot moins spécifique que les deux autres termes, et, comme dans d’autres langues européennes, il peut être compris comme un hyperonyme ou une catégorie. L’apparence exacte des dragons, *smei* ou *zmei* contre lesquels le père impérial de l’ancien prince-cochon a combattu importe peu pour le conte, pas plus que la raison de ce combat. Ce qui compte, c’est qu’un *zmeu* représente pour le public roumain un adversaire maléfique : même si le *zmeu* apparaît tantôt plus humain, tantôt plus serpentin ou plus draconique, il est un « [p]ersonnage incarnant de façon fabuleuse les forces du mal »⁵⁴ (« *zmeu* » in *dexonline.ro*).

Il en va de même pour la mère sorcière du plus jeune *zmeu*, que l’époux de l’héroïne a tué. Rappelons qu’une vieille femme peut être une bonne vieille, c’est-à-dire une adjuvante-initiatrice, ou une méchante vieille maléfique. Dans *Le Loup Blanc*, l’héroïne rencontre également une sorcière (cf. *LB* 50), qui représente toutefois une bonne vieille. Des traits sorciers ne suffisent pas à faire des vieilles femmes des antagonistes ou des obstacles, car, comme expliqué au chapitre 4.2., les femmes âgées deviennent d’autant plus sorcières

⁵⁴ « [p]ersonaj reprezentând întruchiparea fabuloasă a forțelor răului » (*dexonline.ro*).

qu'elles sont éloignées de la vie réelle (cf. Kast 1992 :110). Dans le cas de *Porcul cel fermecat*, la mère sorcière du *zmeu* est cependant clairement connotée comme maléfique ; non seulement elle appartient à une famille d'êtres qui personnifient les forces du mal, mais elle transforme le fils de l'empereur en cochon après qu'il a tué l'une de ces créatures maléfiques. Cette métamorphose est elle aussi, dans les mots du mari, extrêmement négative, puisqu'il parle du « starvul » (*PcF* 506), c'est-à-dire du 'cadavre' du cochon dans lequel il a dû demeurer pendant des années. Le port d'une peau d'animal rappelle sans doute aux lecteurs et lectrices francophones la *Peau d'âne* de Charles Perrault. Toutefois, il n'est question là que d'une peau d'animal et non du fait que l'héroïne aurait dû séjourner dans une dépouille, bien que se cacher sous la peau de l'âne ne soit pas présenté non plus comme agréable. Dans *Porcul cel fermecat*, le mari a cependant retrouvé sa forme humaine, et la fille de l'empereur peut désormais appeler cet homme beau comme un sapin le sien.

Certes, les trois héroïnes se trouvent encore dans l'autre monde, dans l'au-delà, mais elles sont réunies avec l'objet de leur longue et pénible quête. Elles se sont montrées dignes lors des épreuves et l'initiation a été accomplie : elles sont désormais différentes de celles qu'elles étaient au début : cela apparaît le plus clairement dans *Porcul cel fermecat*, où il est question de la forte transformation extérieure de la protagoniste, ce qui laisse deviner une profonde transformation intérieure que le conte, toutefois, ne mentionne pas. Elles sont à présent des membres adultes de leur communauté et ne sont plus uniquement « in età da marito » (*RFM* 1sq.), néanmoins le rite d'initiation n'est pas encore achevé, car les nouvelles initiées n'ont pas encore été réintégrées à leur communauté d'origine. Pour cela, elles doivent d'abord revenir de l'autre monde dans le monde d'ici-bas.

6.8. Le retour dans le monde d'ici bas

Le retour de l'au-delà est, pour toutes, bien plus simple que l'aller, car elles sont désormais en phase postliminale de leur initiation. Dans *Le Loup Blanc*, ce passage s'effectue, une fois de plus, en une seule phrase (cf. *LB* 72sq.). Dans *Il reuccio fatto a mano*, le couple met un peu plus de temps et son itinéraire est décrit avec quelques détails : les lecteurs et lectrices apprennent qu'ils ne quittent pas simplement le palais de la *Turca-Cane*, mais commencent par s'assurer que celle-ci dort effectivement (cf. *RFM* 131) ; ils utilisent ensuite le cheval « *della Reginotta* » (*RFM* 132), que la fille de roi avait déjà pris au début de son périple. Avant

que les époux n'atteignent de nouveau le monde des vivants, le conte révèle encore le sort de la Turca-Cane : elle s'arrache les cheveux un par un puis, finalement, s'arrache même la tête et meurt. La tête, bien sûr, est un organe essentiel qu'on ne retire que si l'on veut renoncer à la vie ; mais les cheveux sont eux aussi porteurs de la force vitale chez les Grecs, siège même de la vie. Chez le Samson biblique, la force résidait dans ses boucles, qu'il perdit lorsqu'on les lui coupa ; de même, guerriers et prêtres grecs ne se faisaient pas couper les cheveux afin de ne pas perdre vigueur corporelle ou spirituelle. Certes, couper les cheveux pouvait être sacrifice et pénitence, mais, surtout au Moyen Âge, on y eut aussi recours comme châtiment infamant (cf. Lurker 1991 :272). Ainsi, la Turca-Cane perd symboliquement, à chaque cheveu, une part de sa puissance vitale ; arrachage final de la tête culmine cette perte et la souligne encore. Pendant ce temps, le couple rejoint sans encombre le palais du roi, où l'on célèbre : « Fecero tante feste, balli e canti [...] » (*RFM* 137). *Il reuccio fatto a mano* ne mentionne que des fêtes ; dans *Porcul cel fermecat*, où l'on festoie également, celles-ci sont décrites un peu plus.

Dans le conte roumain, le retour au monde d'ici-bas se fait par étapes. Après s'être retrouvés et s'être raconté leurs souffrances, les héros promettent de les oublier : « Apoi se îmbrățișară de bucurie și se făgăduiră ca amândoi să uite necazurile trecute » (*PcF* 514 sq.). Leur étreinte est la confirmation visuelle et extériorisée de leur réunion. Mais avant de rentrer, ils doivent respecter l'interdit de parler du processus initiatique (cf. Metzeltin / Thir 2012 :74). Comme on le verra, leur apparence ne change plus ; ils ne deviennent donc pas méconnaissables pour les leurs, comme c'est souvent le cas après l'initiation (cf. Metzeltin / Thir 2012 :75), et ils n'oublient pas non plus leurs conjoints du mariage provisoire. Il n'est toutefois plus question de l'enfant qu'ils ont eu ensemble, ce qui surprend dans un conte aussi riche en détails que *Porcul cel fermecat*, qui 'n'oublie' rien par ailleurs.

Une fois assuré le respect de l'interdit, ils se rendent d'abord chez le père de l'époux. À leur arrivée, on pleure de nouveau. Cette fois, les pleurs ne sont pas limités à deux personnes (cf. la protagoniste et la mère du Soleil en *PcF* 325sq.), mais « toată lumea plângea » (*PcF* 518sq.). Ce n'est plus « de mila » (« par pitié », *PcF* 327) mais « de bucurie » (« de joie », *PcF* 519). Comme dans la scène avec la mère du Soleil, on peut y voir une purification rituelle (cf. Strässle in Butzer / Jacob 2008 :656), peut-être même un rituel de réintégration ou le début de celui-ci ; avant de poursuivre leur route, les époux célèbrent en effet trois jours et trois nuits avec les parents du mari. Le nombre sacré trois (cf. Werner 1995 :106) symbolise ici encore

l'accomplissement et le dépassement, tandis que la fête de trois jours consolide la réintégration des époux, tout comme l'invocation triple d'un dieu dans la prière (cf. Lurker 1991 :151sq.) renforce la supplique.

Le couple se rend ensuite chez le père de l'héroïne, ultime étape de son voyage, mais il n'y a plus de fête : la réintégration dans le monde d'ici-bas est déjà accomplie, et il ne reste au vieil empereur qu'une tâche administrative. On apprend qu'il est âgé et sans héritier, car ses deux autres filles ont épousé les fils d'empereur d'autres royaumes au début du conte. Le récit ne précise pas si l'époux de la protagoniste peut prétendre au trône de son propre père. Toujours est-il que le couple est installé à la tête du royaume du père de l'héroïne (cf. *PcF* 529-533). L'empereur, jugé trop faible pour régner (cf. Metzeltin / Thir 2012 :144), est remplacé par de nouveaux prétendants, l'héroïne et son mari, qui héritent du règne (cf. Metzeltin / Thir 2012 :146). Même si l'intronisation n'est pas directement la conséquence d'une épreuve visant à destituer le souverain, les rites d'initiation et ceux de substitution royale se ressemblent tellement que, selon Metzeltin et Thir (2012 :146), leurs narrativisations se chevauchent fréquemment dans les contes.

Ainsi, tous les protagonistes sont de retour au point de départ de leur voyage initiatique. Pour les héroïnes d'*Il reuccio fatto a mano* et de *Porcul cel fermecat*, cela signifie qu'elles retrouvent le monde des vivants et, même, la Cour paternelle. Seule l'héroïne du *Loup Blanc* ne revient pas au palais de son père : elle se réinstalle avec son époux dans le palais souterrain du Loup Blanc, au cœur de la forêt. Elle est aussi la seule dont on puisse dire qu'elle ne se trouve pas complètement dans le monde d'ici-bas : ce palais dans les bois reste un motif d'outre-monde. Contrairement aux deux autres héroïnes, l'initiation de la fille de roi dans *Le Loup Blanc* n'est donc pas tout à fait achevée, comme le révèle aussi la section suivante, consacrée au mariage conclusif des contes.

6.9. Le mariage

Les fêtes qui suivent le retour dans le monde d'ici-bas ont déjà été évoquées dans le sous-chapitre précédent. Bien qu'elles ne soient explicitement désignées comme des noces dans aucun des contes, on peut les interpréter ainsi.

En règle générale, les récits d'initiation, voire ceux de substitution royale, s'achèvent par un mariage (cf. Metzeltin / Thir 2012 :146). Comme on l'a déjà discuté au chapitre 4.6.,

plusieurs unions peuvent intervenir au cours de l'initiation. Le soi-disant mariage d'essai est le premier même s'il n'est toutefois que temporaire. Conclu pour la durée de l'initiation, il prend fin une fois celle-ci achevée. La relation de l'héroïne dans *Porcul cel fermecat* rappelle particulièrement ce type d'union, puisqu'un enfant y naît, mais n'est plus mentionné à la fin du conte ; il a peut-être été éliminé, comme c'était souvent le cas suite aux mariages d'essai (cf. Metzeltin / Thir 2012 :73). Ce geste visait surtout à éviter toute confusion dans la lignée : un enfant issu du premier mariage d'essai pourrait revendiquer l'héritage et léser les enfants du second mariage dit utile, en obligeant à partager la succession ou en devenant héritier unique par primogéniture.

Dans *Porcul cel fermecat*, cependant, la frontière entre mariage d'essai et mariage utile s'estompe, car les époux sont, dans les deux cas, les mêmes. D'une part, cela tient au processus de narrativisation : des symboles autrefois transparents deviennent abstraits jusqu'à n'être plus compréhensibles que par les chercheurs (cf. Lüthi 1974 :65). D'autre part, la forte empreinte chrétienne du conte peut avoir fusionné le mariage d'essai, d'inspiration plutôt païenne, avec le mariage utile, plus conforme à la tradition chrétienne. Tout comme dans *Il reuccio fatto a mano*, conte lui aussi fortement christianisé, on se marie avant même le début du parcours initiatique. La relation des protagonistes reçoit ainsi un cachet d'approbation chrétienne qui légitime, par exemple, la naissance de l'enfant dans *Porcul cel fermecat* ou, plus simplement, la vie commune dans *Il reuccio fatto a mano*.

Seuls les héros du *Loup Blanc* ne se marient jamais. Il est certes question de mariage et d'église dans le conte, mais toujours pour d'autres personnages : les deux sœurs aînées de l'héroïne se marient, et l'on apprend que le Loup Blanc doit épouser une autre femme, dans une église, dans la ville d'outre-monde. Le récit offre ainsi un léger parfum de christianisme, qui s'estompe toutefois face aux deux autres contes. À la fin du *Loup Blanc*, les protagonistes se trouvent de nouveau dans le palais souterrain du héros, sans qu'aucune fête ne célèbre leur retour. Ils demeurent en un lieu d'outre-monde ainsi l'initiation de l'héroïne paraît inachevée et le mariage d'essai, non conclu. La période d'épreuves de la néophyte est peut-être terminée, mais il manque encore quelque chose pour parachever l'initiation. Dans certaines cultures, l'initiation ou le mariage d'essai n'est pleinement accompli qu'à la naissance du premier enfant (cf. Eliade 1959 :104 ; Metzeltin / Thir 2012 :73). Tant que cela ne s'est pas vérifié dans *Le Loup Blanc*, la jeune femme reste avec son époux d'essai dans un espace liminal. Ce n'est qu'une fois l'initiation totalement achevée qu'elle pourra, comme ses

homologues italienne et roumaine, être réintégrée à la communauté du monde d'ici-bas à travers une fête, c'est-à-dire un mariage utile.

Ce chapitre s'est proposé de lire les contes de type ATU 425A comme la mise en récit d'un rite d'initiation articulé en neuf séquences, empruntant celles-ci à la macro-structure de Becker (1990). Suivant la triade des phases préliminale, liminale et post-liminale, il montre que le parcours des héroïnes qu'elles soient fille de roi belge, Reginotta italienne et fille d'empereur roumain, suit le schème initiatique anthropologique de rupture, marge, réintégration. Comme l'a déjà remarqué Lüthi (1974 :87sq.), l'interprétation des contes est complexe : il serait déficitaire d'interpréter un symbole d'une seule façon et de l'isoler de son ensemble. Comme nous l'avons vu dans les analyses des contes, certaines interprétations semblent plus probables lorsqu'on les encastre dans le grand ensemble du récit et les met en relation avec d'autres éléments du conte ; toujours en veillant de ne pas chercher la symbolique de tous les « épines et [...] mouches » (Lüthi 1998 :23)⁵⁵ parce que tel ou tel accessoire peut juste être l'embellissement du dernier conteur.

La lecture des contes sous la focale des rites initiations semble être avérée : dans le conte, la haute naissance a préparé la chute initiatique qui donne une leçon d'humilité aux protagonistes. Épouser un porc, un loup ou un homme de pâte, c'est passer d'un rang humain sacré à l'altérité et déclencher le processus. Bien que la coloration symbolique varie (loup blanc, cochon boueux, pâte épicée) la fonction reste identique et la perte de leurs maris a ouvert aussitôt la phase liminale. Cette période était marquée par l'absence que l'on peut également interpréter comme un manque de lien avec l'Autre-Monde. Les héroïnes traversèrent alors fleuve, forêt ou route, des frontières physiques et métaphysiques, avant d'errer dans un espace indéfini où elles sont aidées par leurs adjuvants-initiateurs sous formes de vieille femme, ermites ou mères des astres. Un deuxième passage, plus marqué, les laissèrent franchir le seuil du monde de l'au-delà où elles trouvent leur lieu d'initiation, lieu de leur épreuve finale. Chaque héroïne met en pratique les leçons et les dons qu'elle a reçu auparavant par ses adjuvants, prouvant avoir bien internalisé les leçons de ses initiateurs ou initiatrices - afin de reconquérir son mari qui, dans deux des trois contes, renie une union fallacieuse. À leur retour, les fêtes finales scellent la réintégration chez Calvino comme chez

⁵⁵ « Dornen und [...] Fliegen » (Lüthi 1998 :23).

Ispirescu, tandis que chez Gittée et Lemoine, l'absence de cérémonie suggère qu'aucun rituel n'est complet sans validation collective.

En somme, ce chapitre a démontré que, derrière la variété des décors et des cultures, la dynamique de l'initiation : rupture, traversée et retour, organise l'ensemble des motifs. Les symboles se répondent d'un conte à l'autre ; métaux incorruptibles, gemmes, ivoire garantissent l'intemporalité ; noix et os rappellent qu'une essence cachée ne se révèle qu'aux initiés qui savent s'en servir. Loin d'être un simple catalogue, la structure révèle ainsi la cohérence profonde d'une dramaturgie européenne du passage, où le merveilleux n'est pas ornement, mais langage même du devenir adulte. Sous l'apparente simplicité se dessine donc une pédagogie de la maturité : accueillir l'altérité, négocier avec le numineux, puis revenir porteuse d'un nouvel ordre.

7. Conclusion

Les analyses menées dans ce mémoire montrent que les contes de type ATU 425A, sous des formes narratives et esthétiques variées, constituent un terrain particulièrement riche pour observer la transposition littéraire de schèmes initiatiques. Loin de se réduire à une succession d'épisodes merveilleux, ces récits s'articulent autour d'une logique anthropologique profonde : rupture, marge, réintégration. Ce triptyque apparaît avec constance dans l'organisation narrative, lorsqu'elle est décomposée en textoïdes selon la méthode de Metzeltin et Thir (2012). Le découpage en unités narratives permet non seulement de rendre visible ce schéma, mais aussi de mesurer l'effet produit par la variation du rythme, de la densité et de la complexité interne d'un conte à l'autre.

Les structures sémio-linguistiques participent directement à la narrativisation de l'initiation des héroïnes. Les formules, motifs et images symboliques constituent un langage codé qui traduit, en termes fictionnels, les étapes du rite. Les figures auxiliaires (vieilles femmes, mères des astres, ermites), les objets magiques (noix) et les espaces liminaires (forêt, fleuve, pont) ne sont pas des ornements arbitraires : ils agissent comme des marqueurs sémiotiques de passage et encadrent le parcours initiatique. La mise en intrigue transforme ces éléments rituels en actions signifiantes : l'héroïne reçoit, utilise, et valide, par les épreuves accomplies, les savoirs transmis. Le texte organise ainsi un apprentissage narratif, où chaque séquence a une fonction symbolique qui prépare la suivante, de sorte que la progression du récit épouse le processus initiatique.

L'étude comparative des trois contes met en lumière des variations linguistiques et culturelles significatives, qui influencent la perception des rites d'initiation. La langue et la culture de chaque aire modulent le lexique des symboles, la présence ou l'absence de formules stéréotypées, la densité descriptive et la gestion du merveilleux. Dans *Porcul cel fermecat*, la progression régulière et la structure en unités courtes favorisent une lecture où chaque étape du rite d'initiation est nettement circonscrite, donnant l'impression d'un parcours méthodique et balisé. Dans *Il reuccio fatto a mano*, l'organisation anachronique et la forte littérisation introduisent un jeu constant avec les attentes du lecteur, transformant le rite d'initiation en un objet de réflexion sur le récit lui-même. Dans *Le Loup Blanc*, la concision et l'absence de fête conclusive laissent le processus inachevé, suggérant un rite suspendu. Ces différences de construction modifient la portée symbolique : un rituel complet et validé collectivement n'a pas le même statut qu'un passage demeuré liminal.

Les variations culturelles ainsi que les influences historiques et linguistiques propres à chaque région façonnent la connotation des symboles. Les figures animales, les espaces liminaires et les adjuvants introduisent des nuances dans la manière de concevoir la relation avec l'Autre Monde. Néanmoins, des ressemblances demeurent dans l'interprétation de certains symboles, notamment dans le domaine religieux, qui demeure chrétien tant en Europe occidentale qu'orientale, ce qui a permis une comparaison des accessoires symboliques.

Lire ces contes à travers la focale de l'initiation permet non seulement d'en révéler la cohérence profonde, mais aussi de les réinscrire dans un patrimoine symbolique commun, où le merveilleux n'est pas un décor gratuit, mais un langage codé du devenir adulte. Loin d'être un simple divertissement, ils transmettent une véritable pédagogie de la maturité : apprendre à accueillir l'altérité, dialoguer avec le sacré ou le dangereux, et revenir transformé pour réintégrer la communauté.

Ainsi, derrière l'apparente simplicité des formules connues comme « Il était une fois », se dessine une structure d'une étonnante robustesse : une dramaturgie du passage, où la perte ouvre la voie à la connaissance, où la traversée du seuil initie à de nouveaux rapports avec soi-même et avec l'autre, et où le retour, célébré ou implicite, consacre l'acquisition d'un statut renouvelé. Ces contes, en traversant les siècles et les frontières, ne relatent pas seulement des histoires singulières : ils incarnent, dans leur forme condensée, des expériences universelles de transformation et de réintégration.

8. Bibliographie

8.1. Littérature primaire

Calvino, Italo (1956) : « Il reuccio fatto a mano. », in : *Fiabe italiane. Raccolte e trascritte da Italo Calvino*. Turin : Einaudi, 277-279.

Ispirescu, Petre (²1932) : « Porcul cel fermecat. », in : *Legende sau basmele românilor*. Craiova : Scrisul românesc, 119-135.

Gittée, Auguste / Lemoine, Jules (1891) : « Loup Blanc. », in : *Contes populaires du pays wallon*. Gand : Vanderpoorten, 19-23.

8.2. Littérature secondaire

Basile, Giambattista (2017) : *Il Pentamerone ossia La Fiaba delle Fiabe*. Bolzano : Bibliopolis.

Becker, Richarda (1990) : *Die weibliche Initiation im ostslawischen Zaubermärchen. Ein Beitrag zur Funktion und Symbolik des weiblichen Aspektes im Märchen unter besonderer Berücksichtigung der Figur der Baba-Jaga*. Wiesbaden : Harrassowitz.

Bell, Catherine (1997) : *Ritual. Perspectives and dimensions*. Oxford : Oxford UP.

Bettelheim, Bruno (¹⁵1977) : *Kinder brauchen Märchen*. Stuttgart : dtv.

Bianciotto, Gabriel (éd., 1980) : *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris : Stock.

Bluhm, Lothar (2023a) : « Mündlichkeit versus Schriftlichkeit. », in : Bluhm, Lothar; Neuhaus, Stefan (éds.) *Handbuch Märchen*. Berlin : Springer.

Bluhm, Lothar (2023b) : « Volksmärchen – Buchmärchen – Kunstmärchen. », in : Bluhm, Lothar; Neuhaus, Stefan (éds.) *Handbuch Märchen*. Berlin : Springer.

Braun, Anna (2023) : « Identitätsstiftung. », in : Bluhm, Lothar; Neuhaus, Stefan (éds.) *Handbuch Märchen*. Berlin : Springer, 435-439.

Bronzini, Giovanni Battista (1993) : « Märchen in Italien. », in : Röth, Diether; Kahn, Walter (éds.) *Märchen und Märchenforschung in Europa*. Francfort-sur-le-Main : Haag und Herchen, 130-146.

Butzer, Günter / Jacob, Joachim (éds., ³2008) : *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Berlin : Springer.

Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain (¹¹1990) : *Dictionnaire des symboles*. Paris : Jupiter.

Cirlot, J.E. (²1971) : *A dictionary of symbols*. Londres : Routledge.

Creangă, Ion (2013) : « Povestea porcului. », in : *Amintiri din copilărie povești. Povestiri*. Bucarest : Humanitas, 136-153.

d'Aulnoy, Madame (2018) : *Le Prince Marcasin. Suivi de La Belle et la Bête et de Babiolo*. s.l. : Librio.

- Delarue, Paul / Ténèze, Marie-Louise (1997) : *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, Îlots [sic] français des États-Unis, Antilles Françaises, Haïti, Île Maurice, La Réunion*. Vol. 2. Paris : Maisonneuve et Larose.
- De Saint-Exupéry, Antoine (2000) : *Citadelle*. Paris : Gallimard.
- De Wever, Bruno (2023) : « Geschiedenis van de Vlaamse beweging. » *Encyclopedie van de Vlaamse beweging*. <https://encyclopedievlaamsebeweging.be/nl/geschiedenis-van-de-vlaamse-beweging> (Dernier accès le 18.02.2025).
- Dexonline (s.d.) : « balaur. » in *Dicționare ale limbii române*. dexonline.ro/definitie/zmeu (Dernier accès le 18.04.2025).
- Dexonline (s.d.) : « stâng. » in *Dicționare ale limbii române*. dexonline.ro/definitie/stanga (Dernier accès le 31.03.2025).
- Dexonline (s.d.) : « zmeu. » in *Dicționare ale limbii române*. dexonline.ro/definitie/zmeu (Dernier accès le 18.04.2025).
- Di Francia, Letterio (²1935) : *Fiabe e novelle calabresi*. Turin : Giovanni Chiantore.
- Di Francia, Letterio (2015) : *Re Pepe e il vento magico*. Rome : Donzelli.
- eFlore (2017) : « Juglans regia. » *Tela Botanica*. www.tela-botanica.org/bdtfx-nn-36333-synthese (Dernier accès le 31.03.2025).
- Eliade, Mircea (1997) : *Initiation, rites, sociétés secrètes*. Paris : Gallimard.
- Elsie, Robert (2001) : *A dictionary of Albanian religion, mythology, and folk culture*. New York : New York UP.
- Frazer, James George (1928) : *Der goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker*. Leipzig : C.L. Hirschfeld.
- Frazer, James George (1936) : *Aftermath. A supplement to the Golden Bough*. Londres : Macmillan.
- Frey, Dieter / Berthold, Verena / Bürgle, Nadja (2023) : « Sozialwissenschaften. », in : Bluhm, Lothar; Neuhaus, Stefan (éds.) *Handbuch Märchen*. Berlin : Springer, 541-543.
- Georg-August-Universität Göttingen (s.d.) : « Castanea sativa - Die Edelkastanie. Volksmedizin, Mythologie und Kultur. » *Uni-Goettingen.de*. www.uni-goettingen.de/de/volksmedizin%2C+mythologie+und+kultur/546396.html (Dernier accès le 31.03.2025).
- Gilet, Peter (1998) : *Vladimir Propp and the Universal Folktale*. New York : Peter Lang.
- Ghinoiu, Ion (2013) : *Mitologie română : dicționar*. Bucarest : univers enciclopedic gold.
- Gritzner, Maximilian (1889) : *Grundsätze der Wappenkunst verbunden mit einem Handbuch der heraldischen Terminologie*. Innsbruck : Universitätsbibliothek Innsbruck.
- Hänny, Christiane (2023) : « Orte und Requisiten. », in : Bluhm, Lothar; Neuhaus, Stefan (éds.) *Handbuch Märchen*. Berlin : Springer, 83-86.

- Havard Library (2025) : *Library Research Guide for Folklore and Mythology*. https://guides.library.harvard.edu/folk_and_myth (Dernier accès le 23.01.2025).
- Ispirescu, Petre (2023) : « Porcul cel fermecat. » In : *Povești pentru copii*. <https://www.povesti-pentru-copii.com/petre-ispireescu/porcul-cel-fermecat.html> (Dernier accès le 02.08.2023).
- Jolles, André (⁶1982) : *Einfache Formen*. Tübingen : May Niemeyer.
- Kast, Verena (1992) : *Liebe im Märchen*. Olten : Walter.
- Kremnitz, Mite (1882) : « Das verwünschte Schwein. », in : *Rumänische Märchen*. Leipzig: Wilhelm Friedrich, 48-66.
- Larousse (s. d.) : « conte. », in : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/conte/18551> (Dernier accès le 29.04.2025).
- La Sainte Bible* (1910), Segond, Louis (éd.), Corée du Sud : Bibli'o.
- Le Robert (s. d.) : « conte. », in : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/conte> (Dernier accès le 29.04.2025).
- Lurker, Manfred (éd., 1991) : *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart : Kröner.
- Lüthi, Max (⁴1974) : *Das europäische Volksmärchen : Form und Wesen*. Munich : Francke.
- Lüthi, Max (⁸1998) : *Es war einmal... : Vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
- Metzeltin, Michael / Thir, Margit (2012) : *Textanthropologie*. Vienne : Praesens.
- Michaels, Axel (1999) : *'Le rituel pour le rituel' oder wie sinnlos sind Rituale?* Berlin : Reimer.
- Neuhaus, Stefan (2023a) : « Erzählen und Literarizität. », in : Bluhm, Lothar; Neuhaus, Stefan (éds.) *Handbuch Märchen*. Berlin : Springer, 15-20.
- Neuhaus, Stefan (2023b) : « Literarische Gattungen. », in : Bluhm, Lothar; Neuhaus, Stefan (éds.) *Handbuch Märchen*. Berlin : Springer, 55-60.
- N.N. (s.d.) : « Aperçu historique général de la Belgique indépendante (de 1830 à nos jours). » belgium.be (Dernier accès le 18.02.2023).
- N.N. (s.d.) : « Calvino, Italo. » *Treccani. Enciclopedia on line*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/italo-calvino/> (Dernier accès le 19.02.2025).
- NN. (s.d.) : « Petre Ispirescu. », cartepedia.ro (Dernier accès le 25.02.2025).
- Olivetti, Enrico / Olivetti, Francesca (éds, s.d.) : « făbăla. » *Grand-Dictionnaire-Latin.com*. www.grand-dictionnaire-latin.com/dictionnaire-latin-francais.php?parola=fabula (Dernier accès le 31.03.2025).
- OED (1928) : « worm. » in *Oxford English Dictionary*. [oed.com](https://www.oed.com) (Dernier accès le 18.04.2025).
- OED (1928) : « wyvern. » in *Oxford English Dictionary*. [oed.com](https://www.oed.com) (Dernier accès le 18.04.2025).
- Petermann, Sandra (2007) : *Rituale machen Räume*. Bielefeld : transcript.
- Pöckl, Wolfgang / Pögl, Johann (2023) : « Übersetzungen. », in : Bluhm, Lothar; Neuhaus, Stefan (éds.) *Handbuch Märchen*. Berlin : Springer, 69-79.

- Pöge-Alder, Kathrin (1994) : *Märchen als mündlich tradierte Erzählungen des Volkes ?* Francfort-sur-le-Main : Lang.
- Pöge-Alder, Kathrin (²2007) : *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen.* Tübingen : Narr.
- Popp, Volker (éd.) : *Initiation. Zeremonien der Statusänderung und des Rollenwechsels.* Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp. Röhrich, Lutz (²1964) : *Märchen und Wirklichkeit.* Wiesbaden : Steiner.
- Prut, Constantin (2012) : *Calea ratacita. O privire asupra artei populare romanesti.* Timișoara : Interart Triade
- Real Academia Española (2024) : « cuélebre. » *Diccionario de La Lengua Española.* https://dle.rae.es/cu%C3%A9lebre?utm_source=chatgpt.com (Dernier accès le 18.04.2025).
- Röhrich, Lutz (1993) : « Märchen und Märchenforschung heute. », in : Röth, Diether; Kahn, Walter (éds.) *Märchen und Märchenforschung in Europa.* Francfort-sur-le-Main : Haag und Herchen, 9-13.
- Sala, Marius (2025) : « Istoria limbii române : Cuvinte latinești savante. » historia.ro (Dernier accès le 24.02.2025).
- Schenda, Rudolf (1993) : *Von Mund zu Ohr: Bausteine zu einer Kulturgeschichte volkstümlichen Erzählens in Europa.* Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
- Schenda, Rudolf (1995) : *Das ABC der Tiere. Märchen, Mythen und Geschichten.* Munich : Beck.
- Straparola, Giovanfrancesco (1565) : *Le piacevoli notti.* Venise : Andrea Revenoldo & Giorgio de' Zilii.
- Taloș, Ion (1993) : « Volksmärchen und Volksmärchenerzählen in Rumänien. », in : Röth, Diether; Kahn, Walter (éds.) *Märchen und Märchenforschung in Europa.* Francfort-sur-le-Main : Haag und Herchen, 190-202.
- Top, Stefaan (1998) : « Gittée, August », in : *Encyclopedie van de Vlaamse beweging.* <https://encyclopedievlaamsebeweging.be/nl/gittee-august> (Dernier accès le 18.02.2025).
- TFLi (s.d.) : « conte », in : *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé.* <http://www.atilf.fr/tlfi>. ATILF - CNRS & Université de Lorraine (Dernier accès le 18.04.2025).
- TFLi (s.d.) : « guivre », in : *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé.* <http://www.atilf.fr/tlfi>. ATILF - CNRS & Université de Lorraine (Dernier accès le 18.04.2025).
- Turner, Victor (²1987) : « Betwixt and Between : the liminal period in rites of passage. », in : Mahdi, Louise Carus et al. (éds.) : *Betwixt and Between. Patterns of masculine and feminine initiation.* La Salle, Illinois : Open court, 3-22.
- van der Kooi, Jurjen (1993) : « Das Zaubermärchen im niederländischen (einschließlich flämischen) und westfriesischen Sprachbereich. », in : Röth, Diether; Kahn, Walter

(éds.) *Märchen und Märchenforschung in Europa*. Francfort-sur-le-Main : Haag und Herchen, 156-169.

van Gennep, Arnold (1986) : *Übergangsriten. Les rites de passage*. Francfort-sur-le-Main : Campus.

Wenhart, Karl R. (2000) : « Rites de passage ethnologisch. », in : Zulehner, Paul M. et al. (éds.) : *Zeichen des Lebens: Sakramente im Leben der Kirche – Rituale im Leben der Menschen*. Ostfildern: Schwabenverlag, 38–55.

Werner, Helmut (1995) : *Lexikon der Numerologie und Zahlenmystik*. Munich : Knaur.

Wittgenstein, Ludwig (²1953) : *Philosophische Untersuchen*. Oxford : Blackwell.

Wynne, Elaine (²1987) : « Storytelling. », in : Mahdi, Louise Carus et al. (éds.) : *Betwixt and Between. Patterns of masculine and feminine initiation*. La Salle, Illinois : Open court, 482-488.

Young, Frank W. (²1965) : *Initiation Ceremonies. A Cross-Cultural Study of Status Dramatization*. Indianapolis, New York : The Bobbs-Merrill Company.

8.3. Illustrations

- | | |
|----------------|--|
| Illustration 1 | Les 15 caractéristiques du conte selon Pöge-Alder (2007 :27). |
| Illustration 2 | Les différentes distinctions conceptuelles selon Petermann (2007 :15). |
| Illustration 3 | Les différents types de rites selon van Gennep (1986 :15). |
| Illustration 4 | Hutte de Baba Yaga (https://deti-online.com/i/e/e7/10943/@2x/baba-yaga.jpg , dernier accès le 31.01.2025). |
| Illustration 5 | Personnage éponyme du <i>Loup blanc</i> (Gittée / Lemoine 1891 :19). |
| Illustration 6 | Les éléments des textoïdes selon Metzeltin et Thir (2012 :19sq.). |
| Illustration 7 | Image de couverture de <i>Re Pepe e il vento magico</i> (Di Francia 2015). |
| Illustration 8 | Cochonnet magique (povesti-pentru-copii.com , dernier accès le 29.04.2025). |

9. Annexe

9.1. Les textes primaires

9.1.1. *Le Loup Blanc* (Gittée et Lemoine 1891 :19-23)

Il y avait une fois un roi qui était à la veille de faire un grand voyage. Ce roi avait trois filles. Avant de partir, il leur dit :

— “ Que voulez-vous que je vous rapporte? „

L’aînée demanda une parure en diamants, et la seconde une parure en or.

5 — “ Moi, dit la plus petite, je voudrais avoir *la feuille qui chante*. „

Le roi part. Il achète les deux parures, mais malgré toutes ses recherches, il ne trouva pas “ la feuille qui chante „, car c’était quelque chose qui était fort rare. En revenant, tout triste de n’avoir pas ce que sa fille cadette désirait, il rencontre le Loup Blanc au coin d’un bois.

Le roi lui demande :

10 — “ Loup, n’as-tu pas vu la “ feuille qui chante ? „

— “ Si ; je te la donnerai, si tu m’abandonnes la première fille qui se trouvera sur ton chemin. „

Le roi consent, tout heureux, et continue sa route, muni de la précieuse “ feuille qui chante. „

Avant d’arriver à la ville où était son palais, le roi a vu venir à sa rencontre sa plus jeune fille. Il lui fit signe de la main de s’éloigner, mais la princesse ne comprenait pas et, croyant que son père l’appelait, 15 elle courut plus vite pour l’embrasser. Le roi était fort affligé; mais il voulait tenir son engagement et amena sa plus jeune fille au Loup Blanc, au coin du bois où il l’avait rencontré.

Le Loup Blanc conduisit la jeune fille dans le souterrain qu’il habitait. Ce souterrain était construit comme un château : il s’y trouvait de beaux appartements en quantité, meublés avec la plus grande richesse.

20 La plus belle de toutes les chambres fut donnée à la princesse.

Elle avait tout ce qu’elle désirait, mais elle ne voyait le Loup Blanc qu’une fois par jour, dans le jardin, où ils faisaient de longues promenades.

Un jour, le Loup dit à la princesse :

— “ J’ai une grande nouvelle à t’annoncer; mais si je te la dis, tu voudras me quitter. „

25 — “ Non, je ne te quitterai pas, répondit la princesse. Quelle est-elle ? „

— “ Eh bien ! demain a lieu le mariage de ta sœur aînée. „

— “ Oh ! laisse-moi y aller, je t’en prie ! „

Et la jeune fille le supplia tant, qu’il finit par consentir.

En chemin, ils rencontrèrent une grande rivière qu’il fallait traverser.

30 Le Loup la transporta sur l’autre rive et lui dit :

“ Quand tu reviendras, tu crieras : Loup Blanc, Loup Blanc! viens me chercher... Mais aie soin d’être ici avant minuit. „

Puis il la quitta pour retourner dans son souterrain, et la princesse arriva bientôt à la ville.

- Elle s’amusa beaucoup à la noce, et le soir, d’assez bonne heure, elle retourna vers le Loup.
- 35 Quand elle fut au bord de la rivière, elle cria :
- “ Loup Blanc, Loup Blanc ! viens me chercher. „
- Au même moment, le Loup parut et porta la princesse de l’autre côté de la rivière et ils retournèrent ensemble au château.
- 40 Quelque temps après, ils vont encore se promener et le Loup lui dit de nouveau, qu’il a une grande nouvelle à lui annoncer :
- “ C’est demain, dit-il, la noce de ta deuxième sœur. „
- La princesse insista encore tant, que le Loup Blanc la laissa partir cette fois aussi.
- Elle alla et s’amusa tant et si bien, que l’heure était passée depuis longtemps et elle ne pensait pas encore à revenir. Lorsqu’elle arriva au bord de la rivière :
- 45 — “ Loup Blanc, Loup Blanc ! Viens me chercher ! „ dit-elle.
- Personne.
- “ Loup Blanc, Loup Blanc ! viens me chercher ! „
- Mais personne n’est venu.
- Alors, elle part droit devant elle.
- 50 Elle rencontre une vieille sorcière.
- “ Où vas-tu, jeune fille ? „
- “ Je cherche le Loup Blanc. „
- “ Tiens, voilà trois noix. Tu les ouvriras quand tu seras dans l’embarras. „
- Elle marchait, marchait toujours, toujours à la recherche du Loup Blanc, quand un jour elle arriva devant un pont d’ivoire.
- 55 Elle voulut le franchir, mais le pont était si glissant, qu’elle ne sut pas y mettre le pied. Cependant, elle ne se laissa pas décourager, et à la fin elle réussit à le traverser.
- Quand elle fut de l’autre côté du pont, la route devint plus facile et elle arriva bientôt dans une grande ville.
- 60 En passant devant l’église, elle en vit sortir une belle jeune fille ayant à son bras le Loup Blanc, richement vêtu. Ils devaient se marier dans trois jours. Elle les suivit au palais. Là elle casse une de ses noix et il en sort un beau bracelet. La fiancée l’admira beaucoup et aurait voulu l’avoir.
- “ Je te le donne, dit l’étrangère, si je puis me promener au jardin une heure avec ton fiancé. „
- Elle y consentit, mais de toute l’heure, le Loup Blanc ne parla pas.
- 65 Le jour suivant, la princesse casse la seconde de ses noix et il en sort un beau collier tout en or.
- Elle alla de nouveau le présenter à la fiancée, qui en eut tant envie, qu’elle consentit encore à la laisser une heure avec le fiancé. Mais le Loup Blanc ne dit pas plus que le premier jour.

70 Le lendemain, la princesse cassa la troisième de ses noix et cette fois, il en sortit une couronne ornée de perles et de diamants. La fiancée ne sut pas non plus résister à son désir de la posséder, et consentit de nouveau à laisser le fiancé avec l'étrangère pendant une heure.

— “Loup Blanc, Loup Blanc ! viens me chercher ! „, dit la jeune fille alors.

A ces mots, le souvenir revint au Loup Blanc. Il reconnut la jeune fille et partit immédiatement avec elle, l'emmenant dans son palais où ils vécurent très heureux depuis.

9.1.2. *Il reuccio fatto a mano* (Calvino 1956 :277-279)

Una volta c'era un Re, sua moglie era morta, gli aveva lasciato una figlia. Questa figlia era in età da marito, e la chiedevano figli di re, di marchesi, di conti, ma lei rifiutava tutti.

Il padre la chiamò e le disse:

— Figlia mia, perché non ti vuoi maritare?

5 — Papà, — lei rispose, — se volete che mi mariti, datemi un cantàro (Nota 1 Cantàru (dial. calabrese): misura borbonica del peso di ottanta chilogrammi) di farina e un cantàro di zucchero, che il fidanzato voglio farmelo io con le mie mani.

Il Re si strinse nelle spalle e disse:

— Ebbene, li avrai.

10 Le diede lo zucchero e la farina; la figlia si chiuse in camera con una madia e uno staccio e si mise a setacciare. Sei mesi stette a setacciare, sei mesi a impastare; quando l'ebbe impastato, non le piacque com'era venuto e lo disfece. La seconda volta finalmente le venne come voleva lei; e per naso gli mise un peperone. Lo mise in piedi in una nicchia, chiamò suo padre e gli disse:

15 — Papà, papà, ecco il mio fidanzato! Si chiama Re Pipi (Nota 2 Pipi (dial. calabrese): peperone di quei piccoli e sottili, zenzero).

Il padre lo vide, lo esaminò da tutte le parti e gli piacque.

— È bello, ma non parla!

Lei gli rispose:

— Aspetta, a suo tempo parlerà.

20 Tutti i giorni la figlia del Re andava da Re Pipi nella nicchia, e gli diceva:

“Re Pipi fatto a mano,

Senza penna e calamaro,

Sei mesi a setacciarti,

25 *Sei mesi ad impastarti,*

Sei mesi per spastarti,

ei mesi per rifarti,

Sei mesi alla nicchiola

E ti viene la parola!”

30 E per sei mesi, la ragazza continuò a cantargli questa canzoncina. Alla fine del sesto mese, Re Pipi cominciò a parlare.

— Non posso parlare con te, — disse, — devo parlare prima con tuo padre.

La ragazza corse dal padre.

— Vieni papà, vieni che il mio fidanzato parla!

35 Venne il Re e si mise a discorrere con Re Pipi del più e del meno, e alla fine Re Pipi gli chiese la mano di sua figlia. Il Re, tutto contento, ordinò una gran tavolata e invitò a pranzo Re Pipi. Cominciarono i

preparativi per le nozze, che avvennero dopo un paio di giorni, alla presenza di tutti i regnanti vicini e lontani.

40 Tra questi regnanti c'era anche una Regina che si chiamava la Turca-Cane. Appena la Turca-Cane vide Re Pipi ne restò incantata e si mise in testa di portar via il Reuzzo fatto a mano alla sua sposa.

Dopo le nozze, i due sposi cominciarono a vivere felici, ma Re Pipi non usciva mai di casa. Il Re finì per dirlo alla figlia:

– Figlia mia, com'è che non esci mai con tuo marito? Una passeggiata ogni tanto è bene che la facciate, almeno per la salute!

45 – Sì, sì, papà. Anch'io oggi sento proprio il desiderio d'uscire in carrozza.

Fecero attaccare i cavalli e la Reginotta uscì a passeggio in carrozza con Re Pipi. La Turca-Cane, che stava sempre a spiare il momento di rapire Re Pipi, si mise a seguirli con la sua carrozza. Quando furono in campagna, Re Pipi volle scendere di carrozza per fare quattro passi a piedi. Tutt'a un tratto venne una gran folata di vento: Re Pipi volò via. Volando volando, passò vicino alla carrozza della Turca-Cane, che allargò in aria il suo mantello e lo prese al volo. Sua moglie e il cocchiere intanto s'erano messi a cercarlo dappertutto per la campagna, ma non riuscivano a trovarlo. La Reginotta tornò a Palazzo tutta addolorata.

50 – E tuo marito? – le chiese suo padre.

– Una folata di vento l'ha portato via! Mi chiuderò nella mia stanza col mio dispiacere e non voglio più saper niente.

55 Ma chiusa nella sua stanza non ci stette molto. Non potendone più dalla malinconia, prese un cavallo, una borsa di danari, chiese la santa benedizione di suo padre e si mise in cammino, alla ricerca di Re Pipi.

Una notte, in un bosco, sentiva gli animali gridare, quando vide una luce, e bussò.

60 – Chi viene?

– Sono anima cristiana: alloggiatemi stanotte, che gli animali mi mangiano.

– Qua non vengono anime cristiane, ma solo bestie e serpenti. Se sei cristiana, fatti il segno della santa croce.

– In nome del Padre, del Figliolo, dello Spirito Santo.

65 E la porta s'aprì, e c'era un vecchio con la barba lunga, che le disse:

– Figlia di Re, che vai facendo per queste contrade piene di bestie feroci?

– Vado a cercar la mia fortuna. Mi sono impastata un marito con le mie mani, – e gli raccontò la sua storia.

– Figlia di Re, – disse il vecchio, – ce ne vorrà prima che tu ritrovi tuo marito. Intanto, tieni questa castagna. Non la perdere. Domattina ti rimetterai in cammino fino a che non troverai un'altra casa: ci sta mio fratello: chiedi a lui!

70 L'indomani la Reginotta trovò l'altro romito che le diede una noce da conservare insieme alla castagna e le insegnò la strada per la casa del loro terzo fratello. Il terzo romito, che era vecchio più degli altri due messi assieme, le diede una nocciola e le disse:

75 – Va' per questa strada, troverai un gran palazzo. Attaccato a questo palazzo che è quello della Turca-Cane ce n'è uno più brutto che è il carcere. Quando sei sotto il palazzo, spezza la castagna e quello che ne uscirà mettiti a gridarlo come lo vendessi. Alla tua voce, uscirà la cameriera della Turca-Cane e ti farà salire. La Turca-Cane ti chiederà quanto vuoi di quella cosa che vendi. Tu non chieder danari: di' solo che quella sera vuoi restar da sola col marito della Turca-Cane. Il marito della Turca-Cane, sai chi è? È Re Pipi. Se non riuscirai a parlare quella sera con Re Pipi, spezzerai la noce e ti metterai a vendere quel che c'è dentro. Se non riesci neanche la seconda notte, spezzerai la nocciola.

80

Arrivata al palazzo, la Reginotta spezzò la castagna; ne uscì un telaio d'oro con una giovane seduta che tesseva, tutta d'oro. Cominciò a gridare:

– Oooh, chi compra un bel telaio d'oro con una giovane seduta che tesse tutta d'orooo!

85 S'affacciò la cameriera e disse alla Turca-Cane:

– Maestà, Maestà, sapesse che belle cose vendono! Le compri lei, perché possono stare solo nella sua galleria, tanto sono preziose.

La Reginotta fu chiamata su. La Turca-Cane le chiese:

– Quanto ne vuoi?

90 – Non voglio danari. Voglio solo stare una notte chiusa in una stanza col marito di Vostra Maestà.

La Turca-Cane non voleva, ma la cameriera la persuase, e la Turca-Cane fece bere a Re Pipi vino oppiato, lo mise a letto, e poi disse alla donna che vendeva il telaio:

– Puoi entrare.

La Reginotta non sapeva come fare a svegliare Re Pipi addormentato. Gli cantò:

95 *“Re Pipi fatto a mano,*

Senza penna e calamaro,

Sei mesi a setacciarti,

Sei mesi ad impastarti,

Sei mesi per spastarti,

100 *Sei mesi per rifarti,*

Ma ora sei di questa Turca-Cane,

Risvegliati, Re mio, che ce ne andiamo!”

Ma Re Pipi non sentiva. E così cantando e piangendo, le si fece giorno.

105 Se n'era già andata, tutta disperata, quando si ricordò del consiglio del romito e schiacciò la noce. Ne uscì un telaio d'oro, con una giovane che ricamava tutta d'oro. Cominciò a gridare:

– Oooh, chi compra un bel telaio d'oro con una giovane che ricama tutta d'orooo!

S'affacciò la cameriera e la chiamò.

– Quanto ne vuoi? – disse la Turca-Cane.

– Non voglio danari, voglio star sola con vostro marito anche stanotte.

110 Ma anche quella sera la Turca-Cane diede a Re Pipi vino con l'oppio. E anche quella notte, la Reginotta la passò a cantare e a piangere, ma inutilmente.

I carcerati che stavano lì accanto, era la seconda notte che non potevano dormire per questi canti e pianti, e un po' per il sonno un po' per la compassione, decisero che se l'indomani avessero visto uscire Re Pipi, l'avrebbero chiamato dalle loro inferriate e gli avrebbero detto di questi lamenti.

115 Difatti, quando a giorno Re Pipi uscì dal palazzo, i carcerati, sporgendo le braccia dalle inferriate, gli fecero segno di avvicinarsi, e gli dissero:

– Maestà, tanto forte dormite alla notte? Noi sentiamo piangere e chiamare: “Re Pipi”, gridare: “Sono tua moglie!” cantare che v'ha fatto con le sue mani, che sei mesi v'ha impastato, che sei mesi v'ha spastato: possibile che voi non sentiate niente?

30 Fetele împăratului, cu lacrimile în ochi, îi să-
rutară mâna, îi pofiră biruință; iar cea mai mare
din ele primi cheile din mâna împăratului.

Nu se știa³⁾ ce să se facă de mâhnire și de
urât fetele, când se văzură singure. Apoi, ca să le
treacă de urât, hotărîră ca o parte din zi să lu-
creze, o parte să citească și o parte să se plimbe
prin grădină. Așa făcură și le mergea bine.

35 Vicleanul pismuia pacea fetelor și-și vârî coada.
— Surioarele mele, zise fata cea mai mare, cătu-
ziulica de mare toarcem, coasem citim. Sunt că-
teva zile de când ne aflăm singure, n'a mai rămas
nici un colț de grădină pe unde să nu ne fi plimbat.
40 Am intrat prin toate cumințile palatului tatălui nos-
tru și am văzut că sunt de frumos și bogat împo-
dobite; de ce să nu intrăm și în camara ceaia în
care ne-a oprit tatăl nostru de a intra.

45 — Vai de mine, leliță⁴⁾, zise cea mai mică, mă
mir cum ți-a dat în gând una ca aceasta, ca să
ne îndemni dumeata să călcăm porunca tatălui
nostru. Când tata a zis să nu intrăm acolo, tre-
bue să fi știut el ce a zis și pentru ce a zis să
50 facem așa.

— Că doară nu s'o face gaură în cer, d'om intra,
zise cea mijlocie. Că doară n'o fi niscaiva zmei să
ne mănânce, ori alte lighioane⁵⁾. S'apoi de unde
o să știe tata dacă noi am intrat au ba?

55 Tot vorbind și îndemnându-se, ajunseră tocmai
pe dinaintea acelei cămări; cea mai mare din
surori care era și păstrătoarea cheilor, băgă cheia
în broasca ușei și, întorcând-o nițel, scurți! ușa se
deschise.

60 Fetele intrară.

Când colo, ce să văză? Casa n'avea nici o po-

3) nu știau.

4) leliță, de la lele = soră mai mare.

5) animal sălbatic, necurat, scârbos.

doabă; dară în mijloc era o masă mare cu un co-
vor scump pe dânsa, și d'asupra o carte mare
deschisă.

65 Fetele, nerăbdătoare, voiră a ști ce zicea în
cartea aceia. Și cea mare înaintă, și iată ce ceti:

— Pe fata cea mare a acestui împărat are s'o
ia un fiu de împărat dela răsărit.

Merse și cea mijlocie, și întorcând foaia, ceti
și ea:

70 — Pe fata cea mijlocie a acestui împărat are
s'o ia un fiu de împărat dela apus.

Răseră fetele și se veseliră, chihotând și glumind
între ele. Fata cea mică însă nu voia să se ducă.

75 Cele mai mari nu o lăsară în pace, ci cu voie,
fără voie, o aduse și pe dânsa lângă masă, și cam
cu indoială, întoarse și ea foaia și ceti:

— Pe fata cea mică a acestui împărat are s'o
ia de soție un porc.

Trăsnetul din cer de ar fi căzut, nu i-ar fi făcut
mai mult rău ca ceea ce i-a făcut citirea acestor
80 vorbe. P'aci, p'aci, era să moară de mâhnire. Și,
dacă n'o țineau surorile, își și spârgea capul
căzând.

După ce se desmetici⁶⁾ din leșinul ce-i venise,
de inimă rea, începură s'o mângâie surorile.

85 — Ce! îi ziseră, mai crezi și tu la toate acelea!
Unde ai mai pomenit tu, ca o fată de împărat să
se mărite după un porc?

90 — Ce copilă ești! îi zise cealaltă, dară tata
n'are destulă oștire ca să te scape, chiar când s'ar
întâmpla să vie să te ceară un dobitoc așa de
scârbos?

Fata cea mică a împăratului ar fi voit să se
induplece a crede cele ce îi spuneau surorile; dară
95 n'o lăsa inima. Gândul ei îi era mereu la cartea
care spuse că norocul celorlalte surori era să fie

6) se trezi; își veni în fire.

100 așa de frumos și numai ei îi spusese că o să i se
întâmpale ocaze nu se mai auzise până atunci pe
lume. Și apoi o rodea la ficiți⁷⁾ călcarea poruncii
tatălui lor.

105 Ea începuse a lăncezi⁸⁾. Și numai în câteva zile
așa se schimbaseră, încât nu o mai cunoșteai; din
rumenă și veselă ce era, ajunsese de se oflise⁹⁾
și nu-i mai intra nimeni în voie. Se ferea de a
flori ca să le juca cu surorile prin grădina, d'a culege
când erau la furcă, ori la cusătură.

110 Între acestea tatăl fetelor, împăratul, făcuse o
isbândă cum nu se aștepta, biruind și gonind pe
vrăjmaș. Și fiindcă gândul îi era la fiicele sale,
făcu ce făcu și se întoarse mai curând acasă.
Lume după lume ieșise într-o întâmpinare a lui, cu
bucime¹⁰⁾, cu tobe și cu surle¹¹⁾, înveselindu-se
că împăratul se întorcea biruitor.

115 Cum ajunse, până a nu merge acasă, împăratul
dete laudă Domnului că-i ajutase asupra protivni-
cilor, cari se sculase asupra lui, de-i înfrânse. A-
poi mergând acasă, fiicele lui îi ieșiră înainte. Bu-
curia lui crescuse când văzu că fetele îi erau să-
nătoase. Fata cea mică se feri cât putu a nu se
arăta tristă.

120 Cu toate astea, nu după mult timp, împăratul
băgă de seamă, că fie-sa cea mică din ce în ce
slăbea și se posomora. Îndată îi trecu un fier ars
prin inimă, gândindu-se că poate i-au călcat po-
runca. Și de unde să nu fie așa!

7) o chină de pară că ar fi ros-o ceva la ficiți.

8) a lăncezi = a slăbi de suferință.

9) se vestejește; slăbise ca o floare care se vestejește.

10) buciumul este un instrument muzical lucrat din coaje de
teiu; lung uneori de 3 metri; lărgit și încovoiat puțin la ca-
pătul de jos.

11) surle: un fel de fluer cu sunetul ascuțit, întrebuințat în
armatele vechi.

Ca să se încredințeze, își chemă fetele, le în-
trebă, poruncindu-le să-i spuie drept.

130 Ele mărturisiră. Se feriră însă d'a spune care
din ele fusese îndemnată.

Cum auzi împăratul una ca aceasta, se tânguia
în sine cu amar, și cât p'aci era să-l birue
măhnirea.

135 Își ținu însă firea și căuta a-și mângâia fata
care vedea că se pierde. Ce s'a făcut, s'a făcut;
văzu el că acum o mie de vorbe un ban nu fac.

140 Începuse a se cam uita întâmplarea aceasta.
Când, într-o zi, se înfățișă la împăratul fiul unui
împărat dela răsărit și-i ceru de soție pe fata cea
mare. Împăratul i-o dete cu mulțumire. Făcură
nuntă înfricoșată și peste trei zile o petrecu cu
mare cinste până la hotar. Peste puțin, așa făcu
și cu fata cea mijlocie pe care o ceruse un fiu de
împărat dela apus.

145 Cu cât vedea că se împlinesc întocmai cele scrise
în cartea ce citise, cu atât fata împăratului se
întrista și mai mult. Ea nu mai voia să mănânce,
nu se mai gătea, nu mai ieșea la plimbare; voia să
se lase să moară mai bine, decât să ajungă bat-
jocura lumii. Dară împăratul nu-i da răgaz¹²⁾ să
puie în lucrare o faptă așa de nelegiuită, ci o
mângâia cu fel de fel de povești.

150 Mai trecu ce mai trecu și iată, mare, că într-o
zi împăratul se pomenește cu un porc mare că
intră în palatul lui și-i zice:

155 — Sănătate ție, împărate; să fii rumen și voios
ca răsăritul soarelui într-o zi senină.

Bine ai venit sănătos, prietene. Dară ce vânt te
aduce pe la noi?

— Am venit în pețit, răspunse porcul.

160 Se miră împăratul când auzi de la porc așa vorbe

12) răgaz = păsuală, nu-i da timp.

165 frumoase, și îndată își dete cu părerea că aci nu
putea să fie lucru curat. Ar fi voit s'o cârmească¹³⁾
împăratul spre a nu-i da fata de soție; dar după
ce auzi că curtea și ulițele geme¹⁴⁾ de porci, care
venise cu peitorul, n'au încotro, și-i făgădui. Por-
cul nu se lăsă numai pe făgăduială, ci intră în
vorbă și, și hotărî ca nunta să se facă peste o
săptămână. Numai după ce primi cuvânt bun dela
împăratul, porcul plecă.

170 Până una alta, împăratul își povățui fata să
se supuie ursitei, dacă așa a voit Dumnezeu. Apoi
fi zise :

175 — Fata mea, cuvintele și purtarea cea înțeleaptă
a acestui porc, nu este de dobitoc; odată cu capul
nu crez eu ca el să se fi născut porc. Trebuie să
fie vre-o fermecătoare sau vre-o altă drăcie aci.
Însă tu să fii ascultătoare, să nu ieși din cuvântul
lui, căci Dumnezeu nu te va lăsa să te chinuiești
mult timp.

180 — Dacă dumneata, tată, găsești cu cale așa, ră-
punse fata, te ascult și-mi pui nădejdea în Dum-
nezeu. Ce o vrea el cu mine. Așa mi-a fost triste¹⁵⁾;
văz eu că n'am încotro.

185 Între acestea sosi și ziua nunții. Cununia se făcu
cam pe sub ascuns. Apoi pîindu-se porcul cu soția
sa într'o căruță împărătească, porni la dînsul
acasă.

190 Pe drum trebuia să treacă pe lângă un noroi
mare; porcul porunci să stea căruța; se dete jos
și se tăvăli în noroi, până se făcu una cu tîna¹⁶⁾,
apoi suindu-se, zise miresei să-l sărute. Biată fată
ce să facă? Seose batista, îl șterse nițel la bot

13) să întoarcă lucrurile, întocmai ca un corăbier care in-
toarce cărna corăbiei în altă direcție.

14) formă populară necorectă, în loc de gem.

15) soartă.

16) noroi.

195 și-l sărută, gândindu-se să asculte poveștile ta-
tălui său.

Când ajunseră acasă la porc, care era într'o
pădure mare se și inseră. Șezură nițel de se odih-
niră de drum, cînară împreună și se culcară. Peste
noapte, fata împăratului simți că lângă dînsa era
200 un om, dară nu un porc. Se miră. Însă își aduse
aminte de cuvintele tatîne-sau și începu a se mai
însufleți, plină de nădejde în ajutorul lui Dum-
nezeu.

205 Porcul seara se desbrăca de pielea de porc, fără
să simtă fata, și dimineața, până a nu se deștepta
ea, el iară se îmbrăca cu dînsa.

Trecu o noapte, trecură două, trecură mai multe
nopti, și fata nu se putea domiri cum se face de
bărbatu-sau ziua este porc și noaptea om. Pasă-
210 mi-te el era fermecat, vrăjit să fie așa.

Mai târziu, începu a prinde dragoste de dînsul,
când simți rodurile căsătoriei; atât numai se mîh-
nea că nu știa ce o să dea lumii peste câteva luni.
Când, într'o zi, văzu trecând pe acolo o babă
215 cloanță¹⁸⁾ vrăjitoare.

Ea, care nu văzuse oameni de atîta mare de
timp¹⁹⁾, era jînduită²⁰⁾, și o chemă să mai vor-
bească cu dînsa câte ceva. Vrăjitoarea fi spuse
că știe să ghicească, să dea leacuri și câte na-
gode²¹⁾ toate.

220 — Așa să trăiești, bătrânico, ia spune-mi, d'a
minune ce are bărbatu-meu de este ziua porc
și noaptea, când doarme lângă mine, îl simț că
este om?

18) babă bătrână fără dinți.

19) mare de timp = trecuse timp mult cât o mare fără mar-
gin.

20) a jîndui = a răvni; a dori mult.

21) nagode = lucruri rare, minunății, ciudățenii.

225 — Ceace-mi spui, puica mamei, eram să ți
spui eu mai înainte; căci nu de surda²²⁾ sunt ghi-
citoare. Să-ți dea mămula leacuri care să-i ta-
fernece.

230 — Dă-mi, zău, mămăsoară, și ți-oi plăti cât m-
cere, că mi s'a urit cu el așa.

235 — Tine icoa, pușorul mamei, ața aceasta. Să
nu știe el de dansa, că n'are leac. Să te scoli că
doarme el, binișor, și să i-o legi de piciorul stân-
cât se poate de strâns, și să vezi, draga babo,
câ dimineața rămâne om. Parale nu-mi trebuie. Eu
voi fi destul de plătită când voi afla că o
scapi de așa urgie. Mi se rupe, uite, băierile²³⁾
inimei de milă, pentru dumneata, bobocelul mamei
și mă căesc, mă căesc, cum de să nu aflu m-
dinainte ca să-ți viu într'ajutor.

240 După ce plecă zgriptoroaica²⁴⁾ de vrăjitoare, fa-
de împărat ascunse cu îngrijire ața; iară pes-
noapte se sculă binișor, în cât să n'o simță ni-
măstrele²⁵⁾, și cu inima tăcândă, legă ața
245 piciorul bărbatului său. Când să strângă nodul, pă-
se rupse ața, căci era putredă.

— Deșteptându-se bărbatul speriat, îi zise:
— Ce ai făcut, nenorocito! Mai aveam trei zi
și scăpam de spurcatele astea de vrăji; acum că
250 știu cât voi mai avea să port această scărbo-
piele de dobitoc. Și numai atunci vei da cu mâ-
de mine, când vei rupe trei perechi de opinci
fier și când vei toci un toiag de oțel, căutându-m
caci eu mă duc.

22) de surda = în zadar.

23) băiere înecamă, propriu zis, împletitura de lână de ca-
se prinde ceva; legătura cu care se înodă pușoa. Mi se rup b-
ierile inimei = mi se rup părăjii inimii de milă.

24) zgrip o roată, fenomenul de la zgripsoar = pasăre fantă
tică. Aci: fenele bătrână și îndrăcită.

25) măstrele = zănele măstre, răufăcătoare (ielele).

255 Zise și se făcu nevăzut.

Sărmana fată de împărat, când se văzu singură
cuc²⁶⁾, unde începu a plânge și a se boci, de ți
se rupea inima. Blestema cu foc și cu pară pe
afurisita de ghicitoare. Dară toate în zadar. Daca
260 văzu că n'o scoate la căpătâi cu tânguirea, se
sculă și plecă încotro va duce-o mila Domnului
și dorul bărbatului.

Ajunzând într-o cetate, porunci de-i făcu trei pe-
rechii de opinci de fier și un toiag de oțel; se găti
de drum, și se porni în călătorie, spre a-și găsi
265 bărbatul.

Se duse, se duse, peste nouă mări, peste nouă
tări; trecu prin niște păduri mari cu bușteni ca
butia, se potinea lovindu-se de copacii cei răstur-
270 nați, și de câte ori cădea, de atâtea ori se și scula;
ramurile copacilor o isbiau peste față, crângurile²⁷⁾
îi sgăriase mâinile, și ea tot înainte mergea, și
îndărăt nu se uita. Când obosită de drum și de
sarcină, abătută de mâhnire și cu nădejdea în
275 inimă, ajunse la o casuță.

Pasă-mi-te acolo ședea Sfânta Lună.

Bătu la porțiță, se rugă să o lase înăuntru să
se odihnească nițel, mai cu seamă că îi și abătuse
să facă.

280 Muma Santei Lune, avu milă de dansa și de
suferințele sale; o primi dară înăuntru și o în-
grijă, apoi o întrebă:

— Cum se poate, ca om de pe alte țărâni²⁸⁾
să răsbească până aci?

285 Biata fată de împărat își povesti atunci toate în-
tâmplările și sfârși zicând:

26) singur cuc = singur de tot, ca un cuc. Poporul crede despre
cuc că este o pasăre singularică; el își depune ouăle în cuibul altor
păsări care i le clocește.

27) pădure tînără de lăstari; tufiș cu mărăcini.

28) regiune ce se află sub pământ.

— Multumesc mai întâi lui Dumnezeu, că mi-a
îndreptat pașii către acest loc, și al doilea, dumi-
tale, că nu m'ai lăsat să pier la ceasul nașterii
Acum te mai rog să-mi spui, nu care cumva Sânt
Lună, flica duminale, știe pe unde s'ar afla bă-
atul meu?

— Nu poate să știe, dragă mea, îi răspuns
muma Săntei Lune, dar du-te încolo spre răsări
până vei ajunge la Sântul Soare; poate el ș-
știe ceva.

— Ii dete să mănânce o găină friptă și îi zis
să bage de seamă să nu piarză nici un oscior, că-
va fi de mare trebuință.

După ce mai mulțumi încă odată de buna găs-
duire și de povețele cele folositoare, și după o
lepadă o pereche de opinci care se spărsese, încălț
altele, puse oscioarele găinei într-o legătură, lu
în brațe copilașul și toiagul în mână și o porn
iarăși la drum.

Merse, merse, prin niște câmpii numai de nisip
așa de greu era drumul, încât făcea doi pași înă-
inte și unul înapoi; se luptă, se luptă și scăpă d
astă câmpie, apoi trecu prin niște munți 'nalt
colțoroși și scorburoși²⁹⁾; sârea din bolovan în bo-
lovan și din colț în colț. Când ajungea pe câte un
piept de munte șes³⁰⁾, i se părea că apucă pe
Dumnezeu de un pictor; și după ce se odihnea
câte nițel, iar o lua la drum și tot înainte mergea
Gîldurile³¹⁾, colții de munte care erau tot de cre-
mena, atât îi sgăriase picioarele, genunchii și
coatele, încât erau numai sânge; căci trebuie s
vă spun că munții erau 'nalti încât întreceau norii
și pe unde nu erau prăpăstii peste care trebuia
să sară, nu putea merge altfel decât suindu-se pe
brânci și ajutându-se cu toiagul.

²⁹⁾ eu scorburi.

³⁰⁾ platou.

³¹⁾ bulgări de noroi uscat.

— In cele mai de pe urmă, stăută de osteneală³²⁾,
ajunse la niște palaturi.

Acolo ședea Soarele.

325 Bătu la poartă și se rugă să o primească. Muma
Soarelui o primi și se miră când văzu om de pe
alte tărâmurile pe acolo, și plânse de mila ei când
îi povesti întâmplările. Apoi după ce-i făgădui că
va întreba pe fiu-său despre bărbatul ei, o ascunse
330 în pivniță, ca să n'o simță Soarele când o veni
acasă, căci seara se întorcea întotdeauna supărat.

A doua zi, află fata de împărat că era s'o păță,
fiindcă Soarele cam mirosise a om de pe altă lume.
Dar muma-sa, îl liniști cu vorbe bune, zicându-
335 că sunt păveri.

Flica de împărat prinse curagiu când văzu cu
câtă bunătațe este primită și întrebă:

— Bine, frate dragă, cum se poate ca Soarele
să fie supărat, el care este atât de frumos și face
atâta bine muritorilor?

340 — Iacă pentru ce, răspunse muma Soarelui: El
dimineata stă în poarta raiului, și atunci este ve-
sel, vesel și râde la toată lumea; peste zi este
plin de scârbă³³⁾, fiindcă vede toate necurățiile
oamenilor, și d'ăia își lasă arșița așa de cu ză-
345 pușeală³⁴⁾, iară seara este mahnit și supărat, fiindcă
stă în poarta iadului; acesta este drumul lui obici-
nuit, de unde apoi vine acasă.

— Ii mai spuse că l-a întreat despre bărbatul ei,
350 și fiu-său îi răspunse că nu știe de seama lui ni-
mie, fiindcă de va ședea în vre-o pădure deasă
și mare, vederea lui nu poate străbate prin toate
colțurile și adâncăturile, ci că altă nădejde nu e
decât să meargă la Vânt.

³²⁾ istovită de osteneală.

³³⁾ scârbă în limba veche românească avea înțelesul de: mahnire.

³⁴⁾ căldură mare.

355 Ii dete și acolo o găină să mănânce, și îi zi
să păstreze oscioarele cu îngrijire.

360 După ce lepădă și a doua pereche de opinci
care se spărsese și acelea, luă legătura cu oscio-
rele, copilul în brațe și toiagul în mână și por-
ti spre Vânt.

365 În calea aceasta întâlni niște greutateți și n-
mari, căci dete, una după alta, peste muni de ci-
mene, din care fășneau flăcări de foc, peste pădu-
ne mai umblate și peste câmpii de ghiță, cu r-
meți³⁵⁾ de zăpadă. P'aci, p'aci era să se prăpădeas-
biata femeie; însă cu stăruința ei și cu ajutorul
Dumnezeu birui și aceste greutateți mari și ajun-
la o văgăună³⁶⁾, care era într'un colț de mun-
mare, de putea să intre șapte cetăți într'însa.

370 Acolo ședea vântul.

Gardul care o înconjură avea o porțiță. Bătu-
se rugă să o primească. Muma Vântului avu m-
de dânsa și o primi să se odihnească. Ca și la Soa-
fu ascunsă ca să nu o simtă Vântul.

375 A doua zi, îi spuse că bărbatul său locuia într-
pădure mare și deasă, pe unde nu ajunsese i-
porul încă³⁷⁾; că acolo și-a făcut un fel de ca-
grămădind bușteni unul peste altul, și împletind
cu nuele, unde trăea singur singurel, de teama o-
menilor răi.

380 După ce îi dete și aci o găină de mână și
zise să păstreze oscioarele, muma Vântului o f-
vățui să se ia după drumul robilor³⁸⁾, care
vede noaptea pe cer, și să meargă, să meargă pă-
va ajungă.

35) grămadă de zăpadă strânsă de vânt.

36) pesteră; loc între doi muni pe unde se scurge o a-
37) adică pe unde nu pătrunsese omul ca să taie copacii
toporul.

38) calca lactee, se numește popular drumul robilor, fiindcă
crede că ea a servit de călăuză robilor, cari au scăpat din mâin-
Tătarilor.

Așa și făcu. După ce mulțumi cu lacrimi de
bucurie pentru buna găzduire și pentru vestea cea
bună, porni la drum.

390 Biata femeie nopțile le făcea zi. Nu i se mai
alegea nici de mâncare, nici de odihnă. Atăta dor
și foc avea să-și găsească bărbatul pe care ursita
i-l dedese.

395 Merse, merse până ce i se sparse și opincile
acestea. Le lepădă și începu a merge cu picioarele
goale. Nu căuta gloduri, nu băga seamă la ghimpii
ce-i intrau în picioare, nici la loviturile, ce suferea
când se împiedica de vreo piatră.

400 În cele mai de pe urmă, ajunse la o poiană verde
și frumoasă de pe marginea unei păduri. Acum se
mai înveseli și sufletul ei, când văzu floricelele și
iarba cea moale. Stătu și se odihni nițel. Apoi vă-
zând păsărelele câte două, două, pe rămurelele co-
păcelor, se încinse focul într'însa de dorul bărba-
tului său, începu a plânge cu amar; și cu copilul
în brațe, și cu legătura cu oscioarele pe urmă,
porni iarăși.

405 Intră în pădure. Nu se uita nici la iarba cea
verde și frumoasă ce-i mângăea picioarele, nu voia
să asculte nici la păsărelele ce ciripeau de te asur-
zea, nu căuta nici la floricelele ce se ascundeau prin
desigurile crângurilor, ci mergea dibuind prin pă-
dure. Ea băgase de seamă că aceasta trebuie să
fie pădurea în care locuia bărbatul său, după sem-
nele ce-i spusese muma Vântului.

415 Trei zile și trei nopți orbăci³⁹⁾ prin pădure, și
nu putu afla nimic. Atât de mult era ruptă de
osteneală, încât căzu și rămase acolo o 'zi și o
noapte, fără să se miște, fără să bea și să mănâ-
nănce ceva.

420 În cele mai de pe urmă, își puse toate pute-

39) orbăci = a umbla pipăind ca un orb.

425 rile, se sculă, și așa sovăind⁴⁰⁾, cercă să umblă
 sprijinindu-se în toiașul său, dară fi fu cu neputință,
 căci și acesta se tociase, încât nu mai era
 de nici o trebuință. Însă de mila copilului, care
 tului pe care îl căuta cu credință la Dumnezeu
 porni așa cum putu. Nu mai făcu zece pași, și
 zări către un desigur un fel de casă precum fi sput
 sese muma Vântului. Porni într'acolo și abia, abia
 430 Pasă-mi-te ușa era pe d'asupra. Îi dete ocol. Scară
 nu era.

Ce să facă? Voia să intre.

435 Se gândi, se răzgândi; se cercă să se suie; în
 zadar. Sta, sta s'o doboare cu totul intristarea cur
 se poate să se lase ea să se înecă tocmai la mână
 Când, își aduse aminte de oscioarele de găină c
 le purtase atâta cale și-și zise: nu se poate s
 mi se fi zis de florile mărului⁴¹⁾ să păstrez a
 440 ceste oscioare, ci că îmi va fi de mare ajutor
 la nevoie.

Atunci scoase oscioarele din legătura ce o avea
 se socoti nițel, mai cugetă, și luând două din acest
 oscioare, le puse vârful în vârf, și văzu că se lipi⁴²⁾
 ca printr'o minune. Mai puse unul, apoi unul, și
 445 văzu că se lipiră și acelea.

Făcu deci, din oscioare doi drugi cât casa d
 înalți. Îi rezemă de casă la o depărtare de o palm
 domnească unul de altul. După aceea puse iarăși
 450 căpătâi la căpătâi celelalte oscioare și făcu niște
 druguleți⁴³⁾ mici, fiecare puindu-i d'a curmezișu
 pe drugii cei mari, închipui treptele unei scări
 cum punca aceste trepte se lipiau și ele. Și astfel

40) clătinându-se.

41) de florile mărului = în zadar, degeaba.

42) formă populară în loc de: lipiră.

43) druguleț = vergele de lemn sau de metal.

455 unul câte unul până sus. Cum punea o treaptă,
 se urca pe ea. Apoi alta, apoi alta, până unde îi
 ajunse. Când tocmai sus, în vârful scării, nu-i a-
 jungea să mai facă o treaptă.

460 Ce să facă? Fără astă treaptă nu se putea. Pa-
 să-mi-te ea pierduse un oscior. Să stea acolo, era
 peste poate⁴⁴⁾. Să nu intre înăuntru, îi era ciudă.
 Se apucă și-și tăie degetul cel mic, și cum îl puse
 acolo, se lipi. Luă copilul în brațe, se urcă din
 nou și intra în casă.

465 Aci se miră ea de buna rânduială ce găsi. Se
 apucă și ea și mai deretică⁴⁵⁾, o leacă. Apoi mai
 răsuflă nițel, puse copilul într'o albie ce găsi și o
 așeză în pat.

470 Când veni bărbatu-său, se sperie de ceea ce
 văzu. Parcă nu-i venea să creadă ochilor săi, tot
 uitându-se la scara de oscioare și la degetul din
 vârful scării. Frica lui era să nu fie iară niscaiva
 475 farmece⁴⁶⁾, și cât p'aci era să-și părasească casa,
 dară Dumnezeu îi dete în gând să intre.

Atunci, făcându-se un porumbel, ca să nu se
 475 lipească farmecele de el, sbură pe d'asupra, fără
 să se atingă de scară, și intra înăuntru în sbor.
 Acolo văzu o femeie îngrijind de un copil.

480 El își aduse aminte atunci că femeia sa era
 însărcinată când plecase dela ea, și unde îl co-
 prinse un dor de dansa și o milă, gândindu-se la
 câte trebuia să fi pățit ea până să dea cu mâna
 de dansul, încât se făcu numai decât om.

485 Cât p'aci era să n'o cunoască; atât de mult se
 schimbaseră din pricina suferințelor și a necazurilor.
 Fata de împărat, cum îl văzu, se sculă în sus,
 și îi tăcea inima de frică, fiindcă ea nu-l cu-
 noștea.

44) cu neputință, imposibil.

45) a pune în ordine, a curăți.

46) operațiune, cu formule și obiecte magice, spre a-i pri-
 cinul nenorociri.

490 După ce el i se făcu cunoscut, ea nu se căi, și uită tot ce suferise. El era un bărbat ca un brădeț de frumos.

Se puse deci la vorbă. Ea îi povestî toate întâmplările, iară el plânse de mila ei. Apoi începu și el a spune:

495 — Eu, zise el, sunt fiu de împărat. La un război ce avu tată-meu cu niște smei, vecini ai lui cari erau foarte răi și-i tot călcau moșia, a omorît pe cel mai mic.

500 Pasă-mi-te, ursita te făgăduise lui. Atunci mă-sa care era o vrăjitoare de închea și apele cu fața meele ei, mă blestemă să port pielea aceluia scârboșu dobitoc, cu gând ca să nu ajung să mă iau eu.

505 Dumnezeu i-a stat împotrivă, și eu te-am lăsat. Baba, care ți-a dat așa să mi-o legi de picior, era ea. Și de unde mai aveam trei zile să scap de blestem, am fost silit să port încă trei ani stăvul⁴⁷⁾ porcului.

510 Acum, fiindcă tu ai suferit pentru mine și eu te-am lăsat, pentru tine, să dăm laudă Domnului și să ne înțorcem la părinții noștri. Fără tine eram hotărât să trăiesc ca un pustnic⁴⁸⁾, d'ala și mi-am ales acest loc pustiu și mi-am făcut casa asta, așa ca pe de om să nu mai poată răsbîi la mine.

515 Apoi se îmbrățișară de bucurie și se făgăduiră ca amândoi să uite necazurile trecute.

A doua zi de dimineață, se sculară și porniră amândoi, mai întâi la împăratul, tatăl lui. Când auzi de venirea lui și a soției sale, toată lumea plângea de bucurie că îi vedea. Iară tatăl și mama lui îi îmbrățișă⁴⁹⁾ strâns și ținură veselile trei zi și trei nopți.

47) stărv = mortăciune; aci înseamnă pielea.

48) călugăr care trăiește în pustiu.

49) formă populară în loc de: îmbrățișară.

525 Apoi merse și la împăratul, tatăl femeii lui. El cât p'aci era să-și iasă din miniș, de bucurie, când îi văzu. Ascultă povestindu-i se întâmplările lor. Apoi zise fie-să-i:

— Ți-am spus eu că nu credeam să se fi născut porc acel dobitoc ce te-a cerut de soție? Și bine ai făcut, fata mea, de m'ai ascultat.

530 Și fiindcă era și bătrân, și moștenitori n'avea, pe dânsii. Iară ei domniră, cum se domnește când împărații trec prin fel de fel de ispite, necazuri și nevoi.

535 Și de n'or fi murit, trăesc și astăzi, domnind în pace.

Iară eu încălecai p'o șea, etc.

NOTĂ. — Povestit de mama, între 1838—1847. Publicat pentru întâia oară în *Columna lui Traian*, broșură pe Aprilie 1876, apoi în *Legende sau Basmele Românilor* de un Culegător tipograf, partea II, fasc. II.

9.2. Les textoïdes

9.2.1. *Le Loup Blanc*

Textoïde 1

S0	Le roi prépare son voyage.
C	Ses filles lui disent ce qu'elles désirent.
S1	La « feuille qui chante » est très rare et presque impossible à trouver.
A	Loup Blanc propose un marché.
T	Le roi accepte le marché.
D1	De loin, le roi voit sa plus jeune fille.
D2	La cadette mécomprend et s'approche.
S3	Le roi doit donner sa fille à Loup Blanc.

Textoïde 2

S0	La fille habite chez Loup Blanc.
C	La sœur aînée va se marier.
S1	Incertitude concernant le retour de la fille après les noces.
I	La fille promet à Loup Blanc de retourner à l'heure.
T	La fille part des noces à l'heure.
S2	La fille est de nouveau chez Loup Blanc.

Textoïde 3

S0	La fille habite chez Loup Blanc.
C	La deuxième sœur va se marier.
I	La fille promet à Loup Blanc de retourner à l'heure.
D1	Elle oublie le temps.
D2	Loup Blanc n'apparaît pas sur la berge.
S3	La fille est toute seule.

Textoïde 4

(S1	Elle est toute seule.)
T	Elle marche.
I	Elle veut retrouver Loup Blanc.
A	Une sorcière lui donne trois noix.
D1	La marche est longue est dure.
D2	Elle franchit un pont glissant.
S2	Elle retrouve Loup Blanc dans une ville.

Textoïde 5

C	Loup Blanc se mariera avec quelqu'un d'autre dans trois jours.
T1	La fille se sert d'une noix afin de s'acheter une promenade avec Loup Blanc.
D1	Loup Blanc ne parle pas.
T2	Elle s'achète une deuxième promenade avec la deuxième noix.
D2	Loup Blanc ne parle pas.
T3	Elle s'achète une troisième promenade avec la noix finale.
T4	Elle répète les mots d'appel qu'il lui avait enseignés.
S2	Loup Blanc retrouve ses souvenirs et reconnaît la fille du roi, celle-ci ayant regagné son époux.

Textoïde 6

(S0)	Les époux sont réunis.)
C	Ils sont dans un pays étranger.
T	Ils retournent au palais de Loup Blanc.
S2	« [...] ils vécurent très heureux depuis. »

*9.2.2. Il Reuccio Fatto a Mano***Textoïde 1**

S0	Un roi et sa fille vivent ensemble.
C	La fille est en âge de se marier.
S1	Elle a beaucoup de prétendants.
I	Elle préfère confectionner son propre époux.
A	Son père lui apporte les ingrédients.
T1	Elle se met à tamiser et pétrir.
D	Le premier essai de l'époux en pâte ne lui plaît pas.
T2	Elle se remet à la cuisine.
S2	Elle approuve son propre travail et Re Pipi devient son fiancé.

Textoïde 2

C	Le roi désapprouve du fait que Re Pipi ne parle pas.
T	La fille du roi répète à Re Pipi des formules pendant six mois.
S2	Re Pipi parle.

Textoïde 3

C	Re Pipi doit parler au roi.
I	Re Pipi veut épouser la fille du roi.
T1	Re Pipi demande la fille du roi en mariage.
T2	Les noces vont être préparées.
S2	Re Pipi et la fille du roi se marient.

Textoïde 4 – enchâssé dans le textoïde 3

S0	La Turca-Cane est une invitée au mariage.
C	La Turca-Cane aperçoit Re Pipi et le trouve charmant.
I	La Turca-Cane décide de dérober Re Pipi.
(S2	ne se produit pas pour la Turca-Cane)

Textoïde 5

S1	Les jeunes mariés vivent ensemble.
C	Le roi désapprouve du fait que Re Pipi ne sorte pas.
I	La mariée aimerait sortir en calèche.
T1	Les époux sortent en calèche.
T2	Re Pipi sort et fait quelques pas.
D	Une bourrasque de vent s'empare de RP et l'emporte au loin.
(S2	ne se produit pas)

Textoïde 6 – enchâssé dans le textoïde 5

S1	La Turca-Cane attend jusqu'à ce qu'elle puisse dérober Re Pipi.
I	La Turca-Cane veut toujours dérober Re Pipi.
T1	La Turca-Cane suit les époux dans sa propre calèche.
D	Le vent emporte Re Pipi.
S2	La Turca-Cane arrache Re Pipi à la bourrasque de vent.

Textoïde 7

S1	La fille du roi a perdu son époux et elle est malheureuse.
I	Elle veut retrouver Re Pipi.
T	Elle part à sa recherche.
A1	Un vieil homme lui offre l'hospitalité et l'envoie chez son frère.
A2	Le frère lui donne une noix et une châtaigne, puis la renvoie chez un autre frère.
A3	Le troisième frère lui remet une noisette, lui dévoile le plan de la Turca-Cane et lui indique la marche à suivre.
S3	Elle parvient au palais de la Turca-Cane.

Textoïde 8

S1	La fille du roi est arrivée chez la Turca-Cane.
T1	Elle casse la châtaigne et s'achète une nuit avec Re Pipi.
D1	La Turca-Cane assomme Re Pipi avec du vin.
T2	La fille du roi chante les formules du début à Re Pipi.
D2	Re Pipi ne l'entend pas.
T3	La fille du roi casse la noix et s'achète une autre nuit avec Re Pipi.
D3	La Turca-Cane assomme Re Pipi avec du vin.
T4	La fille du roi chante les formules du début à Re Pipi.
D4	Re Pipi ne l'entend pas.
(S2	ne se produit pas)

Textoïde 9 – La conséquence et suite du textoïde 8

S1	Les prisonniers ne peuvent pas dormir à cause du chant de la fille du roi.
I	Ils veulent dormir et aider Re Pipi.
A	Ils informent Re Pipi à propos des chants nocturnes.
S2	Ils ont aidé Re Pipi et peuvent, probablement, dormir.

Textoïde 10 - La conséquence et suite du textoïde 9

S1	Re Pipi soupçonne la Turca-Cane d'avoir corsé son vin.
I	Re Pipi ne veut pas boire cette nuit.
T	Re Pipi ne boit pas cette nuit.
S2	Re Pipi reste éveillé.

Textoïde 11 – Le textoïde 10 est enchâssé dans le textoïde 11

S1	La fille du roi est sans Re Pipi.
T1	Elle casse la noisette afin de s'acheter une nuit avec Re Pipi.
T2	Elle chante les formules.
S2	Re Pipi reconnaît sa femme.

Textoïde 12

S1	Les époux sont dans le palais de la Turca-Cane.
I	Ils veulent s'enfuir.
T1	Ils s'échappent du palais.
T2	Ils retournent à cheval dans le palais du roi.
S2	« Fecero tante feste, balli e canti. »

Textoïde 13 – enchâssé dans le textoïde 12

S1	La Turca-Cane se réveille dans son palais, seule.
C	Re Pipi a disparu.
T1	La Turca-Cane s'arrache les cheveux.
T2	Elle s'arrache la tête.
S3	Elle est morte.

*9.2.3. Porcul cel Fermecat***Textoïde 1**

S0	L'empereur vit ensemble avec ses trois filles.
C	Il doit partir à la guerre.
I	L'empereur ne veut pas que ses filles entrent dans une certaine pièce du palais.
T1	Il leur ordonne de ne pas entrer dans la pièce.
T2	Il part à la guerre.
D	Les filles sont curieuses.
S3	L'empereur et ses filles sont malheureux.

Textoïde 2 – enchâssé dans le textoïde 1

S1	Les filles s'ennuient et sont curieuses.
I	L'ainée veut entrer dans la pièce interdite.
T1	Toutes les trois entrent dans la pièce.
T2	Toutes les trois lisent le livre.
S3	La cadette est malheureuse et tombe malade.

Textoïde 3

S1	La prophétie est presque oubliée par tous.
C	Un prince de l'est demande la fille aînée en mariage.
T	Les noces sont célébrées.
S3	La cadette s'inquiète.

Textoïde 4

S1	La cadette est inquiète.
C	Un prince de l'ouest demande la deuxième fille en mariage.
T	Les noces sont célébrées.
S3	La cadette dépérit.

Textoïde 5

S1	Le livre s'avère avoir contenu des prophéties réelles.
I	La cadette veut mourir.
T	Elle ne mange plus, ne sort plus.
D	L'empereur la réconforte.
S3	La cadette continue à vivre en déconfort.

Textoïde 6

S1	La cadette est malheureuse.
C	Un grand cochon vient du nord et demande la cadette en mariage.
I	L'empereur ne veut pas marier sa dernière fille.
D	Tous les cochons du monde se retrouvent dans les rues de la ville.
S3	L'empereur promet sa fille au cochon.

Textoïde 7

S1	La fille de l'empereur doit épouser le cochon.
I	L'empereur veut que sa fille se soumette à son destin.
T1	L'empereur dit ceci à sa fille.
T2	La fille acquiesce.
S2/3	Les époux se marient.

Textoïde 8

S1	Les jeunes mariés sont toujours chez l'empereur.
T	Le couple voyage en calèche vers la demeure du cochon.
S2	Ils arrivent à leur destination.

Textoïde 9 – enchâssé dans le textoïde 8

S1	Le couple est marié.
I	La fille de l'empereur veut suivre le cochon pour que Dieu remette tout en ordre.
D1	Le cochon se roule dans la boue.
D2	Il demande un baiser.
T	La femme donne un baiser à son mari-cochon boueux.
S3	Le cochon est toujours un cochon.

Textoïde 10

S1	Le mari est un cochon le jour et un homme la nuit.
I	La femme veut suivre le conseil de son père.
T	Elle attend.
D1	Elle réalise qu'elle est enceinte.
A / D2	Une sorcière lui donne un fil.
D3	La femme suit le conseil de la sorcière.
S3	Le prince-cochon doit partir.

Textoïde 11

S1	La femme est malheureuse.
I	Elle veut retrouver son mari.
T1	Elle part à sa recherche.
T2	Elle achète trois paires de chaussures et un bâton.
S3	La femme marche.

Textoïde 12

S1	La femme est à la recherche et traverse des terrains difficiles.
A1	La mère de la Lune l'envoie chez le Soleil.
A2	La mère de la Lune lui donne un poulet et lui conseille de conserver les os.
T1	La femme marche jusqu'au Soleil, chaussée de la deuxième paire de chaussures.
T2	Elle porte son enfant dans ses bras.
S3	Elle est en marche.

Textoïde 13

S1	La femme continue de chercher et traverse des terrains difficiles.
D1	Le Soleil est de mauvaise humeur.
D2	Le Soleil ne sait pas où se trouve le mari-cochon.
A1	La mère du Soleil donne un poulet à la femme et lui conseille de conserver les os.
A2	La mère du Soleil envoie la femme chez le Vent.
T	La femme marche jusqu'au Vent, chaussée de la troisième paire de chaussure.
S3	Elle est en marche.

Textoïde 14

S1	La femme est à la recherche et traverse des terrains difficiles.
A1	La mère du Vent dit à la femme où se trouve son mari.
A2	La mère du Vent lui donne un poulet et lui conseille de conserver les os.
A3	La mère du Vent lui conseille de prendre la route de la Voie lactée.
T1	La femme marche et la troisième paire de chaussure se casse.
T2	Elle marche jusqu'au bois où se trouve son mari.
D	Elle entend les oiseaux chanter.
S3	Elle est malheureuse et pleure.

Textoïde 15

S1	La femme est toujours sans son mari.
T1	Elle traverse la forêt.
D	Elle se perd.
T2	Elle n'arrête pas de marcher et le bâton se casse.
S2	Elle trouve une maison.

Textoïde 16

S1	La femme a trouvé la maison, mais pas son mari.
D1	La maison n'a ni porte ni fenêtres.
T1	La femme construit une échelle avec les os des poulets.
D2	Elle n'a pas assez d'os.
T2	Elle se coupe un doigt.
S3	Elle atteint l'intérieur de la maison, mais son mari n'y est pas.

Textoïde 17

S0	Le mari vit dans la forêt
C	Il voit une échelle en os étrange.
S1	Il devrait prendre une échelle étrange pour entrer dans sa maison.
T	Il se transforme en colombe et vole en haut.
S2	Il est dans sa maison.

Textoïde 18

S1	Les deux époux sont dans la maison mais ne se reconnaissent pas.
T1	Le mari reconnaît sa femme.
T2	Il lui raconte son histoire.
S2	Les deux sont heureux de s'être retrouvés.

Textoïde 19 – enchâssé dans le textoïde 18

S0	Un empereur combattait un dragon.
C	Le prince, fils de l'empereur, tua le plus jeune dragon.
D1	La mère du dragon, une sorcière, transforma le prince en cochon.
S1	Le prince est un cochon.
T1	Le prince continue à être un cochon.
D2	Une sorcière prétendit d'aider la femme du prince-cochon.
T2	Le prince continue à être un cochon.
T3	Les deux époux ont souffert l'un pour l'autre.
S2	Ils s'embrassent.

Textoïde 20

S1	Les mariés sont toujours dans la forêt.
T	Ils vont chez le père du mari.
S2	Le couple est chez le père de l'ancien cochon et tous célèbrent le retour et les noces.

Textoïde 21

S1	Le couple est chez les parents du mari.
T	Ils vont chez le père de la femme.
S2	Ils sont chez le père de la femme.

Textoïde 22

S1	L'empereur est vieux et n'a pas d'héritier.
T	Il désigne les deux époux comme ses successeurs.
S2	Les époux règnent.

9.3. Résumés

9.3.1. Abstract

This master thesis examines three ATU 425A folktales (*Le Loup Blanc*, *Il reuccio fatto a mano*, *Porcul cel fermecat*) to explore how their textual and semio-linguistic structure stages female initiation rites. Using textoid segmentation (Metzeltin / Thir 2012) and the separation–liminality–reintegration model (Becker 1990), the study identifies a universal initiation pattern, shaped by linguistic and cultural variations that influence symbolic interpretation and reveal the adaptability of the narrative framework.

9.3.2. Résumé

Ce mémoire analyse trois contes ATU 425A (*Le Loup Blanc*, *Il reuccio fatto a mano*, *Porcul cel fermecat*) afin d'examiner comment leur structure textuelle et sémio-linguistique met en scène un rite d'initiation féminine. En mobilisant la segmentation en textoïdes (Metzeltin / Thir 2012) et la triade rupture–marge–réintégration (Becker 1990), l'étude révèle la persistance d'un schéma initiatique universel, modulé par des variations linguistiques et culturelles influençant l'interprétation symbolique.

9.3.3. Zusammenfassung

Diese Masterarbeit untersucht drei Märchen des Typs ATU 425A (*Le Loup Blanc*, *Il reuccio fatto a mano*, *Porcul cel fermecat*), um zu analysieren, wie ihre textuelle und semio-linguistische Struktur weibliche Initiationsriten inszeniert. Durch die Segmentierung in Textoide (Metzeltin / Thir 2012) und das Modell Trennung–Schwelle–Wiedereingliederung (Becker 1990) wird ein universales Initiationsmuster sichtbar, das durch sprachliche und kulturelle Unterschiede geprägt ist und die Anpassungsfähigkeit des narrativen Rahmens belegt.