

LA LITTÉRATURE POUR ENFANTS
DANS LES TEXTES HISPANIQUES

INFANTINA

Rencontre autour de Jean ALSINA

Recherches Amériques latines
Collection dirigée par Denis Rolland et
Joëlle Chassin

La collection *Recherches Amériques latines* publie des travaux de recherche de toutes disciplines scientifiques sur cet espace qui s'étend du Mexique et des Caraïbes à l'Argentine et au Chili.

Déjà parus

- P. LESBRE et M. J. VABRE, *Le Mexique préhispanique et colonial*, 2004.
Carlos AGUDELO, *Enjeux du multiculturalisme*, 2004.
Federica MORELLI, *Territoire ou Nation : Réforme et dissolution de l'espace impérial en Équateur, 1765-1830*, 2004.
Lionel BAR, *Communication et résistance populaire au Nicaragua*, 2004.
Martine DAUZIER (coord.), *Le Mexique face aux Etats-Unis : stratégies et changements dans le cadre de l'ALENA*, 2004.
DAVID DIAS Mauricio, *Dynamique et permanence des exclusions sociales au Brésil*, 2004.
TETTAMANZI Régis, *Les écrivains français et le Brésil*, 2004.
CRUZOL Jean, *Les Antilles – Guyane et la Caraïbe, coopération et globalisation*, 2004.
SAUTRON-CHOMPRÉ Marie, *Le chant lyrique en langue nahuatl des anciens Mexicains : la symbolique de la fleur et de l'oiseau*, 2004.
CARBO RONDEROS Guillermo, *Musique et danse traditionnelles en Colombie : la Tambora*, 2003.
NAVARRETE William, *Cuba : la musique en exil*, 2003.
LEMAISTRE Denis, *Le chamane et son chant*, 2003.
RABY D., *L'épreuve fleurie*, 2003.
PROST C., *L'armée brésilienne*, 2003.
MINGUET C., *Alexandre de Humboldt*, 2003.
PEREZ-SILLER J., *L'hégémonie des financiers au Mexique sous le Porfiriat*, 2003.
DEL POZO-VERGNES E., *Société, bergers et changements au Pérou. De l'hacienda à la mondialisation*, 2003.

Textes réunis et présentés par
Michel MONER et Christine PÉRÈS

LA LITTÉRATURE POUR ENFANTS
DANS LES TEXTES HISPANIQUES

INFANTINA

Rencontre autour de Jean ALSINA

L'Harmattan
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris
France

L'Harmattan Hongrie
Hargita u. 3
1026 Budapest
HONGRIE

L'Harmattan Italia
Via Degli Artisti 15
10214 Torino
ITALIE

© L'Harmattan, 2004
ISBN : 2-7475-6902-0
EAN : 9782747569026

Avant-propos

La littérature enfantine, le théâtre de marionnettes, la chanson, la bande dessinée, le dessin animé, le cinéma, mais aussi les manuels scolaires, catéchismes et autres fabliers délivrent à l'intention de l'enfant un certain nombre de messages, plus ou moins diffus dans la trame des fictions, ou bien affichés dans les ouvrages à caractère didactique ou doctrinal, ou encore véhiculés par les médias, à travers l'information et l'exploitation des faits divers. *Infantina* est le nom que s'est donné un groupe de chercheurs, de pédagogues et de créateurs, qui se propose d'étudier les filtres que mettent en place les adultes, dans les pays de culture hispanique, lorsqu'ils s'adressent à l'enfant ou s'emploient à le représenter.

Bien des indices donnent à penser que ces messages et ces représentations sont loin d'être uniformes et indifférenciés. Au-delà de la discrimination sexuelle qui vise à la production de messages ou de représentations spécifiques en direction des filles ou des garçons, il existe de nombreuses particularités qui ne semblent pas avoir été étudiées jusqu'ici de façon systématique. La mémoire familiale, locale ou régionale, mais aussi l'Histoire nationale, avec ses images héroïques et ses traumatismes, le répertoire du conte, avec son « merveilleux », ou encore celui de la légende, enraciné dans le terroir, les croyances et les traditions folkloriques sont autant de vecteurs spécifiques de l'idéologie qui a pu présider à la confection d'un certain nombre de textes, d'images ou d'objets ludiques, pédagogiques ou édifiants à destination des enfants. Les travestissements du réel, les omissions, les secrets et autres tabous qui se manifestent à travers ces différents filtres, concernent tout particulièrement le corps, la sexualité et les fonctions corporelles, autant que les atteintes qu'il peut subir à travers la blessure, la vieillesse, la maladie et la mort. Autant de facteurs de peur et d'angoisse que la littérature pour enfants s'efforce de conjurer en délivrant un certain nombre d'antidotes, au premier rang desquels on trouve la figure de la bonne fée, du saint patron ou de l'ange tutélaire.

Les travaux réunis dans cet ouvrage, présentés le jeudi 25 et le vendredi 26 avril 2002 à l'*Instituto Cervantes* de Toulouse lors du premier colloque *Infantina* consacré à la littérature pour enfants dans les pays hispaniques, retracent un parcours depuis les origines du genre jusqu'à ses derniers avatars, sous la plume d'écrivains chevronnés, qui en exploitent le répertoire et les matériaux, en les reversant dans des œuvres qui ne sont pas précisément destinées aux enfants, et visent à l'évidence un autre lectorat. Longtemps ignorée des chercheurs et des critiques, la littérature pour enfants a aujourd'hui largement droit de cité, au point même de susciter un véritable engouement, qui va bien au-delà du jeune public

auquel elle est destinée. Pour autant, il ne semble pas qu'elle soit entrée jusqu'ici dans le champ des études hispaniques où elle ne paraît pas encore identifiée, à quelques rares exceptions près, comme une cible de recherche : son étude est demeurée confinée aux travaux de quelques pionniers. C'est dire que le projet *Infantina*, avec cette première rencontre toulousaine correspond à une attente, à défaut de combler une lacune, en permettant à des chercheurs isolés de confronter leurs travaux dans une réflexion commune. Placée sous le signe de la transversalité et du décloisonnement des genres et des approches, à la croisée de la critique universitaire et de la recherche pédagogique, cette rencontre devrait contribuer à susciter chez d'autres le désir de nous rejoindre sur ces territoires en friche, dont on sait à quel point ils sont familiers à chacun de nous, mais qui n'en demeurent pas moins, paradoxalement, hérissés d'interrogations et d'énigmes. Et à cet égard la littérature qui s'adresse à l'enfant n'est en rien différente de celle qui s'adresse à l'adulte : d'où le parti pris d'abolir ici toute nomenclature et toute frontière épistémologique qui pourrait restreindre le champ de l'investigation. D'où également, par voie de conséquence, la nécessité de le baliser.

La réflexion sur la littérature pour enfants dans les textes hispaniques se décline ici en quatre temps. Dans une première partie consacrée à « La littérature des commencements », Michel Moner s'intéresse à un conte catalan (*El vell de la barretina blanca-Le vieil homme au bonnet blanc*), qui pose précisément la question du « commencement », à travers un certain nombre de stéréotypes inspirés du conte merveilleux, mais dont l'agencement semble plutôt conduire à une réfutation du genre qu'à une exaltation des valeurs canoniques. Renaud Cazalbou étudie, de son côté, la figure de la sorcière, archétype du conte merveilleux, dans ses avatars péninsulaires et à travers les matériaux qui en constituent le socle historique, tandis que Cécile Trojani rend minutieusement compte de la naissance du premier journal pour enfants, en Espagne, au XVIII^e siècle.

La deuxième partie intitulée « Apprentissages, éducation et pédagogie », embrasse tout à la fois deux siècles et deux continents. Solange Hibbs y détaille l'abondante production espagnole de la littérature édifiante du XIX^e siècle destinée à la jeunesse, alors que Jaime García Padrino brosse, quant à lui, un tableau des productions littéraires pour enfants, dans l'Espagne post-franquiste, permettant ainsi de mettre en perspective les vicissitudes du statut de la littérature pour enfants sur le marché de l'édition, ainsi qu'au regard des élites et des pouvoirs publics. Mercedes Caballud Albiac et Carmen Carramiñana La Vega rendent compte d'une expérience originale, récemment menée dans la province de Huesca : le programme de formation et d'éducation par la lecture en commun : *Leer juntos*. Enfin, Fátima Rodríguez Cassagne nous invite à franchir l'Océan pour nous transporter dans l'univers des contes cubains d'Herminio Almendros, précurseur dans l'utilisation de la littérature pour enfants à des fins pédagogiques et éducatives.

La troisième section, « Grands auteurs pour petits lecteurs », réunit des études consacrées à deux grands auteurs espagnols du Siècle d'Or et à des romanciers contemporains, parmi les plus connus. Claude Labère et Florence Raynié étudient

ainsi la façon dont les œuvres de Cervantès et de Lope de Vega ont été adaptées, en France et en Espagne, pour être mises à la portée d'un jeune public. Les auteurs contemporains, connus et reconnus pour leurs œuvres majeures, mais qui ont également écrit des textes pour enfants, ne sont pas en reste. Bien au contraire. Carmen Bouguen met ainsi en exergue l'importance accordée à l'humour dans les textes que Bernardo Atxaga destine au jeune public: au-delà de leur fonction récréative et éducative, les aventures de Bambulo constituent une invitation à la lecture et à la découverte d'autres univers littéraires. De son côté, Annick Mangin étudie plus particulièrement le versant de la réception en posant la question du destinataire dans un texte de l'écrivaine argentine, Silvina Ocampo, initialement publié comme un conte pour adultes, et « recyclé » ensuite en conte pour la jeunesse, sans subir la moindre variation textuelle. De même Christine Pérès montre-t-elle comment certains textes proposés aux jeunes lecteurs se donnent à lire comme des parcours résolument transgressifs en mettant en relation deux parcours féminins imaginés par Carmen Martín Gaité et Ana María Matute, dont le discours féministe remet en question le discours patriarcal véhiculé par les contes traditionnels de Grimm et de Perrault. La réflexion métatextuelle, omniprésente dans la littérature contemporaine, n'est pas davantage absente des ouvrages destinés aux enfants. Philippe Merlo montre ainsi comment le texte de Carmen Martín Gaité, *El pastel del diablo*, se transforme pour le lecteur en un véritable atelier d'écriture, en faisant fusionner réflexion théorique et pratique du conte.

La quatrième partie de l'ouvrage, intitulée « La 'voix' des contes dans la littérature pour adultes » confirme la prégnance de la littérature pour enfants dans les productions visant un public plus indifférencié, voire éventuellement restreint à d'autres tranches d'âge. Sylvie Baulo met ainsi en évidence les emprunts faits par le roman populaire espagnol du XIX^e siècle au conte traditionnel, tandis que Catherine Orsini-Saillet retrouve les traits de Cendrillon dans l'héroïne de *Maria bonita*, du romancier contemporain Ignacio Martínez de Pisón. De son côté, Anne Paoli retrace le parcours de Matia, protagoniste du roman de Ana María Matute, *Primera memoria*, œuvre qui illustre bien la place qu'occupent les contes de fées dans l'imaginaire enfantin. Enfin, les approches conjointes d'Anne Paoli, Michelle Débax, Claude Chauchadis, Philippe Merlo, Bernard Bessière, Blanca Acinas et Marie-Louise Ollé, présentées sous forme de table ronde autour de *La Reina de las Nieves*, de Carmen Martín Gaité, déclinent sous toutes leurs formes les traits qui font de ce roman, un véritable conte pour adultes construit sur un hypotexte, le conte éponyme de Hans Christian Andersen.

Ces journées de recherches ont été offertes en hommage à notre collègue et ami, le professeur Jean Alsina. Spécialiste du roman espagnol contemporain, il a également publié des études sur la littérature pour enfants et dirigé de nombreux travaux dans ce domaine. Cet ouvrage ne permet malheureusement pas de rendre compte des talents de musicien de Vincent Ozanam, qui a mis en musique et interprété des textes poétiques et des contes abordant à la fois la thématique de l'enfance et « la biographie de [cet] illustre *segador* », lors de la dernière séance du

colloque. De même n'a-t-on pas retranscrit ici *L'enfant de la pluie*, chapelet de contes improvisés par Michel Moner autour de cinq petits cailloux « magiques », qui est venu clore cet hommage à Jean Alsina par un retour aux sources de l'oralité et de la parole éphémère. En revanche, on pourra apprécier, en fin de volume, dans cette partie éminemment (ré)créative et ludique, les talents de poète de Michelle Débax et les qualités de conteur d'Yvan Lissorgues, dans deux textes dédiés eux aussi à Jean Alsina. En toute amitié.

Michel Moner et Christine Pérès

LA LITTÉRATURE

DES COMMENCEMENTS

Il était une fois... La rhétorique du déclenchement à la croisée des chemins : partir ou revenir ?

Michel Moner
Université de Toulouse-Le Mirail

Dans l'imposante collecte de *rondalles* réalisée par Joan Amades, figure un récit quelque peu atypique, intitulé *El vell de la barretina blanca*, « Le vieil homme au bonnet blanc »¹. Il se présente sous la forme d'un bref récit, où l'on retrouve un certain nombre de situations, d'éléments et de motifs qui rappellent l'univers du conte merveilleux, mais dont l'agencement et la mise en œuvre s'avèrent déconcertants, dans la mesure où ils ne semblent correspondre à aucun des types répertoriés et échappent de ce fait à toute classification². Voici le conte, tel que le rapporte Joan Amades, suivi d'une traduction en français :

Vet ací que una vegada hi havia un pare i una mare que tenien tres fills. Un dia, el més gran va cridar el seu pare i li va dir :

- Pare, me'n vull anar pel món a cercar ventura.

El seu pare li donà un cavall blanc que tenia, una bossa de diners, el va beneir i el va deixar marxar. Camina que caminaràs, arribà en un punt on el camí es dividia en dos i, al mig, hi havia un homenet amb una barretina blanca que li va dir :

- On vas, minyó ?

- Vaig a cercar ventura.

- Doncs, no pots seguir endavant en el teu camí, si no em contes una rondalla; però, sobretot, no has de començar d'aquella manera que tot-hom les comença : « Vet ací que una vegada »..., perquè, si comences així, et mataré.

- Això sí que rai, si el poder començar la ventura no m'ha de costar més que el contar-vos una rondalla, sí que em sortirà a bon preu... « Vet ací que una vegada »...

¹ Ce conte, enregistré sous le numéro 113, m'a été signalé par Josiane Bru, de l'EHESS de Toulouse, chargée du catalogage du conte français, que je remercie ici de sa contribution.

² Tout comme Vladimir Propp, dont les thèses ont largement inspiré cette étude, on réservera la dénomination de « conte merveilleux » aux contes-types 300 à 749 de l'index d'Antti Aarne & Stith Thompson (1964). Voir V. Propp, 1970, p. 28-34.

Així que el vell va sentir això, es treu la barretina i li venta un cop tan fort al cap, que el deixà mort a l' instant. El vell es va tornar a asseure.

Passat un temps, el fill mitjà va dir al seu pare :

- Pare, me'n vull anar pel món a provar ventura.

El bon home li donà una mula negra que tenia, una bosseta de diners, que era la meitat de la que havia donat al fill gran, el beneí i el deixà anar en bona hora. Camina que caminaràs, arribà al mateix indret on havia arribat el seu germà i, no sabent per quin camí tirar, va parlar amb l'homenet, el qual li digué el mateix que havia dit al germà gran. Al minyó també li semblà empresa fàcil i, sense adonar-se'n, es posà a contar la rondalla : - « Vet ací que una vegada »...

Així que el homenet va sentir aquestes paraules, es treu la barretina, li venta un cop al cap, i el minyó va caure mort, mentre el vell es tornà a asseure, en espera d'un altre vianant.

Al cap d'un temps, el germà petit va dir al seu pare[:]

- Pare, me'n vull anar pel món a provar ventura.

I el pare li contestà :

- Fill meu, mira bé el què fas ; ja saps que, dels teus germans que també i van anar, no n'hem sabut res més. Si tu te'n vas i tampoc tornes, de tres fills, em quedaré sense cap. Sobretot, fillet, pensa-t'hi bé.

- Pare, jo estic ben decidit i penso que, a mi, no m'ha de passar res del que hagi passat als meus germans. Deixeu-me anar, que jo tornaré.

El pare li donà un gos molt gros i valent que tenia, una bosseta de diners, la meitat més petita de la que havia donat al germà mitjà, el beneí i, plorant a llàgrima viva, el deixà anar. Camina que caminar[às], arribà a l'entroncament de camins on havien fet cap els seus germans i trobà aquell homenet de la barretina blanca, ben assegut i fumant en una pipa. Feren conversa i el vell li va dir el mateix que als altres dos. El minyó es va disposar a contar-li la rondalla i va començar :

- Si n'eren un pare i una mare que tenien tres fills.

Així que va dir aquestes paraules, el vell va fer un esbufec mot fort, va aixecar-se una gran fumerola i, quan es va haver esvaït, el minyó va veure que aquell vell s'havia tornat una altíssima muntanya de monedes d'or, tan lluents i brillants, que enlluernaven de veure i fins feien mal als ulls. Al mig de la muntanya, va obrir-se com una escletxa, de la qual sortí tota una gentada, els uns darrera dels altres, fent una corrua inacabable. Eren tots els mynions que el vell havia mort a cops de barretina, per no haber sabut començar una rondalla d'altra manera que la que precisament el vell desitjava. Tots, de tant contents que estaven en veure que havien tornat a la vida, no s'adonaven de la gran muntanya d'or. Molt cap al darrera dels molts mils que van sortir, hi havien els dos germans del minyó, amb el seu cavall blanc, el gran, i la mula negra, el mitjà. Quant es trobaren tots tres, ja podeu contar quina alegria ! El petit els va dir que carreguessin d'unces el

cavall i la mula, tan com poguessim i que les anessin a portar a casa mentre ell i el gos guardaven les que sobraven. Així van fer dotzenes i dotzenes de viatges per carregar tot aquell immens tresor. Van ésser rics, riquíssims i tots tres es van casar amb noies riques, joves i boniques i van viure anys i panys.

Il était une fois un père et une mère qui avaient trois fils. Un jour, le plus âgé alla trouver son père et lui dit :

- Père, je veux aller courir le monde pour chercher fortune.

Et le père lui donna alors un cheval blanc, qu'il possédait, ainsi qu'une bourse d'argent, puis il le bénit et le laissa partir. Et marche que tu marcheras, voilà qu'il arriva à un endroit où le chemin se séparait en deux ; et à la croisée, il y avait un bonhomme avec un bonnet blanc qui lui dit :

- Où vas-tu, gamin ?

- Je vais chercher fortune.

- Dans ce cas, tu ne peux poursuivre ton chemin que si tu me racontes un conte. Mais attention : tu ne dois pas commencer comme on commence d'habitude, « Il était une fois, etc. » ; parce que si tu commences comme ça, je te tue.

- Rien de plus facile. Si pour commencer à chercher fortune, il ne m'en coûte que de vous raconter un conte, sûr que je m'en tire à bon compte... « Il était une fois »...

À peine le bonhomme eut-il entendu ces mots qu'il ôta son bonnet et en asséna un tel coup sur le crâne du jeune homme qu'il l'étendit raide mort sur-le-champ

Au bout de quelque temps, le deuxième fils dit à son père :

- Père, je veux aller courir le monde pour chercher fortune.

Et le brave homme lui donna une mule noire qu'il possédait, ainsi qu'une bourse d'argent, avec moitié moins que ce qu'il avait donné à son fils aîné, puis il le bénit et le laissa partir, à la bonne heure. Et marche que tu marcheras, le jeune homme arriva à son tour à l'endroit où son frère était arrivé, et ne sachant quel chemin prendre, il s'adressa au bonhomme, qui lui tint les mêmes propos qu'à son frère aîné. Le jeune homme trouva lui aussi l'épreuve facile, et sans y prendre garde, il se met à raconter le conte : - « Il était une fois »...

Mais à peine le bonhomme eut-il entendu ces mots qu'il ôta son bonnet et en asséna un coup sur le crâne du jeune homme qui tomba raide mort sur-le-champ. Et le vieil homme se rassit, dans l'attente d'un autre voyageur.

Au bout de quelque temps, le plus jeune des trois frères dit à son père [:]

- Père, je veux aller courir le monde pour chercher fortune.

Et le père de lui répondre :

- Mon fils, regarde bien ce que tu fais. Tu sais bien que tes deux frères y sont allés, eux aussi, et qu'on n'a jamais su ce qu'ils étaient devenus. Si tu t'en

vas, toi aussi, et si tu ne reviens pas, il ne me restera plus un seul de mes trois fils. Alors, mon petit, réfléchis bien.

- Père, j'ai pris ma décision, et je pense qu'il ne m'arrivera rien, à moi, de ce qui a pu arriver à mes deux frères. Laissez-moi partir : je reviendrai.

Le père lui donna alors un chien très gros et très courageux qu'il possédait, ainsi qu'une bourse d'argent, avec moitié moins que ce qu'il avait donné au fils cadet, puis il le bénit et, pleurant à chaudes larmes, il le laissa partir. Et marche que tu marcheras, le jeune homme arriva à la croisée des chemins où ses frères s'étaient rendus, et il y trouva notre bonhomme au bonnet blanc, assis tranquillement, en train de fumer une pipe. Ils engagèrent la conversation et le vieil homme lui tint les mêmes propos qu'aux deux autres frères. Le jeune homme se prépara alors à raconter le conte, et il commença ainsi :

- C'était un père et une mère qui avaient trois fils.

À peine eut-il prononcé ces mots, que le vieil homme poussa un énorme soupir et il s'éleva alors un grand nuage de fumée. Et quand il se fut dissipé, le jeune homme vit que le vieux s'était transformé en une immense montagne de monnaies d'or, si luisantes et si brillantes, qu'elles éblouissaient au point de faire mal aux yeux. Alors s'ouvrit au milieu de la montagne, une sorte de brèche, d'où se mirent à sortir, à la queue leu leu, quantité de gens en une file interminable. C'étaient tous les jeunes gens que le vieil homme avait tués à coup de bonnet, pour n'avoir pas su raconter un conte sans le commencer de la façon dont le vieux, précisément, ne voulait pas. Et ils étaient tous tellement heureux de voir qu'ils étaient revenus à la vie, qu'ils ne se souciaient guère de la grande montagne d'or. Bien loin derrière les milliers de jeunes gens qui sortaient, il y avait les deux frères du jeune homme : l'aîné avec son cheval blanc, et le second avec la mule noire. Quand ils se retrouvèrent tous les trois, vous imaginez leur joie ! Le benjamin leur dit alors de charger de pièces d'or le cheval et la mule, autant qu'ils le pourraient, et de les transporter à la maison, pendant que le chien et lui garderaient le reste. Et ils firent ainsi des douzaines et des douzaines de voyages pour transporter tout cet immense trésor. Ils devinrent riches, richissimes, et tous trois se marièrent avec des jeunes filles riches, jeunes et jolies, et ils vécurent longtemps et bon temps³.

Le conte, recueilli à Barcelone, en 1918, auprès d'une conteuse dont l'âge, l'état civil et la profession ne sont pas précisés, est présenté avec une note en bas de page où l'auteur de la collecte fait part de sa perplexité et s'étonne de ce que la formule magique qui permet le désenchantement soit identique à la formule d'ouverture, pour ainsi dire « canonique » des contes catalans⁴.

³ Joan Amades, 1982, p. 377-379. Je remercie Pierre Gamisans d'avoir bien voulu relire la traduction française du conte.

⁴ *És remarcable que la fórmula màgica de desencantament, sigui precisament la frase, podriem dir sagramental, del començament de les rondalles. El cas no s'ens fa explicable. Ibid., p. 379.*

Mon propos est de tenter de proposer ici une interprétation du conte, qui permettrait de lever l'énigme de la clé verbale, en procédant à une étude systématique des personnages et de la trame narrative.

Les actants

Le conte met en scène une famille de cinq personnes (composée du père, de la mère et de trois enfants de sexe masculin), un vieil homme de petite taille, coiffé d'un bonnet blanc, doté de mystérieux pouvoirs, et deux groupes de personnages indifférenciés, formés respectivement par les victimes du bonhomme au bonnet blanc (*els minyons que el vell havia mort a cops de barretina*) et trois jeunes filles belles et riches que les trois frères épouseront à la fin de l'histoire.

Le père est présenté sous un jour extrêmement favorable : c'est un homme apparemment bon et affectueux, autant que respectueux de la volonté d'émancipation de ses enfants, qui leur donne sa bénédiction lorsqu'ils décident de quitter la famille, et les aide, semble-t-il, de son mieux, malgré son chagrin (il verse des larmes au moment du départ du petit dernier), afin de faciliter leur entreprise. En ce sens, il est très différent du père « mandataire » du conte merveilleux (qui met généralement ses enfants ou son futur gendre à contribution, et leur assigne de périlleuses missions), et semble plutôt occuper, dans les catégories de Propp, la sphère du « donateur » ou de « l'adjuvant », si l'on considère qu'il donne à chacun de ses trois enfants une certaine quantité d'argent, ainsi qu'un animal domestique (successivement, un cheval, une mule et un chien) au moment où ils quittent la maison. Bref, il donne du père une image très positive, à l'opposé de celle du bonhomme au bonnet blanc, qui semble occuper, de son côté, la sphère de « l'antagoniste », puisqu'il tue et dépouille les deux frères aînés avant d'être vaincu par le benjamin.

La mère, en ce qui la concerne, est seulement mentionnée dans la formule d'ouverture du conte, celle-là même qui est reprise par le benjamin, lors de son duel verbal avec le bonhomme au bonnet blanc (*un pare i una mare que tenien tres fills*) et elle ne joue absolument aucun rôle dans l'histoire. Il en va de même au demeurant des trois jeunes filles qui épousent les trois frères à la fin du conte et qui font une apparition aussi fugace que rituelle dans la formule de clôture : *tots tres es van casar amb noies riques, joves i boniques i van viure anys i panys*. En d'autres termes, les personnages féminins n'ont pratiquement aucune fonction actantielle dans le conte. En revanche on peut considérer qu'ils sont porteurs d'une charge sémantique, voire symbolique, non négligeable, dans la mesure où la figure de la mère est associée à la formule magique qui permet de briser l'enchantement, tout comme les jeunes filles sont associées à l'acquisition des richesses et au retour à la vie. Du reste, il est significatif que la mère et les épouses occupent une position stratégique, au début et à la fin du conte, où leur présence semble être gage d'équilibre, de plénitude et d'harmonie au sein d'une famille unie et prospère.

Comme dans bien des contes, les principaux protagonistes sont les trois fils. D'abord présentés sous la forme d'une triade indifférenciée (*tres fills*), ils sont

rapidement identifiés, conformément à l'usage, à partir de leur position respective au sein de la fratrie : l'aîné (*el més gran*), le cadet (*el fill mitjà*) et le benjamin (*el germà petit*). Sur ce point encore, notre conte suit la tradition qui confère au plus jeune des frères le rôle du héros salvateur et restaurateur de l'ordre. On observe au demeurant que cette différenciation des individualités et des rôles est matérialisée par la donation d'un animal domestique (cheval, mule, chien) et d'une quantité d'argent, qui varie en fonction de la place occupée dans la fratrie. Et sur ce point également, il semble que le schéma ternaire soit conforme à la tradition. Ces donations, s'inscrivent, en effet, dans des séries décroissantes, aussi bien en ce qui concerne les animaux (cheval, mule, chien), qu'en ce qui concerne l'argent, dont la quantité est de plus en plus réduite (le cadet reçoit moitié moins que l'aîné et le benjamin moitié moins que le cadet). Ce qui accentue d'autant plus la vulnérabilité du benjamin et la précarité de sa situation, indépendamment du fait que l'amenuisement des dons semble indiquer une dégradation progressive du patrimoine, apparemment consécutive aux départs successifs des enfants.

Le bonhomme au bonnet blanc qui occupe la sphère de « l'antagoniste » ne correspond pas tout à fait, en revanche, au type d'adversaire qui est généralement opposé au héros du conte merveilleux. Ou du moins est-il bien différent des ogres, dragons, géants et autres figures épouvantables dont il lui faut triompher pour obtenir la main de la princesse. Mais force est de constater que sous des dehors affables et un aspect inoffensif, le bonhomme n'en est pas moins redoutable. Ses mystérieux pouvoirs (capacité d'ôter la vie à ses adversaires d'un coup de bonnet magique) et sa petite stature l'apparentent à la catégorie des nains détenteurs de puissances occultes qui constituent souvent le premier obstacle dont le héros doit venir à bout afin de pouvoir poursuivre sa route. À quoi l'on peut ajouter que sa présence à un carrefour le rattache également à la tradition des mages et autres nécromants qui mettent à l'épreuve les voyageurs en leur soumettant des énigmes indéchiffrables et mortelles, afin de protéger des trésors cachés ou de barrer l'accès à des espaces interdits⁵.

Au terme de ce bref inventaire, une première conclusion semble se dégager : les personnages de notre conte présentent bien des similitudes avec les personnages traditionnels du conte merveilleux, dont ils assument, *grosso modo*, les rôles et les fonctions canoniques. En revanche, les traits distinctifs qui les singularisent font apparaître quelques distorsions par rapport au modèle. On peut s'étonner, à cet égard, de la relative « inconsistance » des trois frères qui en sont les principaux protagonistes, et surtout, de l'insignifiance du benjamin auquel est dévolu le rôle du héros. On aura remarqué, en effet, que ce dernier n'est affublé d'aucun nom, ni d'aucune épithète, et qu'il n'est présenté à aucun moment comme détenteur de qualités ou de vertus qui permettraient de le reconnaître pour tel. On n'en déduira pas pour autant que le conte est défailant ou muet sur ce point. Bien au contraire.

⁵ Sur la symbolique liée à ce motif (D1786, *Magic power at cross-roads*), voir Simone Vierne, 2000, p. 92.

En réalité, il s'avère particulièrement riche d'informations quant aux valeurs et aux idéaux incarnés par les protagonistes.

On aura remarqué que, hormis leur situation au sein de la fratrie, l'aîné, le cadet et le benjamin possèdent un trait de différenciation qui est constitué par les « aides » qu'ils reçoivent successivement de leur père : une somme d'argent, de plus en plus réduite, et un animal domestique, dont l'importance ou la valeur, sont tout aussi décroissantes : un cheval, une mule et un chien. Et on sait ce qu'il en advient. Comme dans les contes merveilleux, c'est le troisième terme de la série (le plus petit, le moins aidé et donc, apparemment, le plus défavorisé), qui va réussir, là où les autres ont échoué. Sauf que, à la différence des contes où les animaux jouent un rôle d'adjuvant et apportent à leur maître une aide, qui s'avère parfois décisive (comme c'est le cas, par exemple, dans l'histoire du Chat Botté), le cheval, la mule et le chien semblent ne jouer ici aucun rôle, ou du moins n'interviennent-ils que de façon annexe et subalterne, après que le benjamin a surmonté l'épreuve et obtenu le désenchantement de ses frères⁶. Il semble donc que les animaux de notre conte n'aient pas tant une fonction actantielle qu'une valeur métaphorique, ou emblématique. Autrement dit, il semble que ce soient eux qui, en l'absence de traits d'identification des protagonistes, en affichent les emblèmes, à la façon d'un blason, qu'il appartiendrait au lecteur de déchiffrer.

On observera tout d'abord que la série animale présente tout à la fois une symétrie et une distorsion. Le cheval et la mule constituent, en effet l'amorce d'une série parfaitement homogène, puisque l'un et l'autre appartiennent à la même famille (les équidés). En revanche, le chien, qui appartient à une autre famille (les canidés) marque indiscutablement une rupture⁷. De la même façon, le cheval et la mule sont identifiés par la couleur de leur pelage (le premier est blanc, la seconde est noire), alors que le chien est caractérisé par sa force et son courage (il est précisé qu'il est très gros et très courageux). Là encore, on voit bien que le véritable clivage ne passe pas, comme l'on aurait pu s'y attendre, par la différence entre le blanc et le noir, ou le masculin et le féminin. Les épithètes, comme les genres, fonctionnent tout autant comme une marque de gémation que comme une marque de différenciation : au-delà de ce qui les distingue, le cheval blanc et la mule noire « conduisent », l'un comme l'autre, à l'échec. Il en va tout autrement du chien, dont les vertus, portées au superlatif absolu (*molt gros e molt valent*) sont on ne peut plus révélatrices de la fonction emblématique de l'animal, au regard de son maître : la force et le courage qui lui sont conférés ne sont-ils pas précisément l'apanage du héros canonique ?

On conviendra que ce trait est plutôt de nature à confirmer l'hypothèse de départ : le choix des animaux qui accompagnent les protagonistes dans leur quête est révélateur d'une discrimination identitaire qui semble conditionner l'échec ou le

⁶ Il s'agit du conte-type 545.

⁷ À noter qu'il eût été extrêmement facile de préserver la cohérence de la série, sans en altérer la logique de l'appauvrissement progressif. Il eût suffi, pour cela, d'introduire un âne, à la place du chien, à la suite du cheval et de la mule.

succès. Autant dire qu'ils nous éclairent autant sur les protagonistes que sur le sens de leur quête et les valeurs qui y sont attachées.

S'il est vrai que l'effet de symétrie entre le cheval et la mule, et le contraste avec le troisième terme de la série, le chien, semblent inviter clairement à distinguer entre un pôle négatif (l'échec), associé au cheval et à la mule, et un pôle positif (le succès), associé à la figure du chien, il n'en est pas moins vrai que, pris séparément, chacun des trois animaux est porteur d'une forte charge symbolique, qui est largement attestée, dans le folklore et la littérature⁸. Cela étant, il n'est pas besoin de s'encombrer de références pour identifier les fonctions traditionnellement attachées à ces animaux. On conviendra, en effet, que le cheval et la mule, lorsqu'ils ne sont pas utilisés pour le labour ou autres travaux des champs, servent avant tout de monture ou de bête de somme, et sont plutôt traditionnellement rattachés au monde de l'aventure, du voyage ou du négoce. De même que le chien, lorsqu'il n'est pas explicitement affecté aux activités pastorales ou cynégétiques, fait immédiatement songer à l'espace domestique, à la maison et au foyer auquel il est attaché et dont il a la garde. C'est, du reste, dans ces deux rôles, fortement contrastés et quasiment opposés, que sont cantonnés les animaux de notre conte, puisque le cheval et la mule y sont utilisés comme bêtes de somme, et le chien comme chien de garde : les uns pour ramener le trésor à la maison, et l'autre pour veiller, aux côtés de son maître, sur ce même trésor⁹.

L'analyse de la série des actants et de leurs adjuvants fait ainsi ressortir, sous le schéma ternaire de surface, une opposition binaire, qui semble prendre tout son sens à la lumière des fonctions emblématiques conférées à la série animale. On constate ainsi que la ligne de clivage qui sépare les deux frères aînés du benjamin, passe par une alternative d'où dépend le succès ou l'échec de la quête : quitter sa famille et sa maison, pour suivre les chemins hasardeux de l'aventure et du voyage, avec le cheval ou la mule, c'est courir à la mort. Rester à la maison, auprès de sa famille, en compagnie du chien fidèle qui veille sur le foyer, c'est assurer le bonheur et la prospérité de tous. Il est vrai que le benjamin, comme ses frères aînés, exprime, comme ses frères, la volonté de partir, mais il est le seul à déclarer son intention de revenir à la maison : *Deixeu-me anar, que jo tornaré*. Et à vrai dire, ce retour annoncé semble inscrit dans la figure emblématique du chien de garde qui demeure à ses côtés et ne le quitte pas. On ne s'étonnera donc pas d'en trouver la confirmation dans le programme narratif qui lui est assigné : briser l'enchantement qui retient ses frères loin du foyer, et les ramener à la maison pour y fonder à leur tour un foyer. Moyennant quoi, le manque se change en abondance et la pauvreté en richesse, pour le plus grand bonheur de tous.

⁸ Il n'est pas rare, en effet, de rencontrer le cheval, la mule ou le chien, dans un rôle d'auxiliaire, au service du héros, dans les contes, les légendes ou les mythes. On en trouvera des exemples dans la série de rubriques B300-B599 (*Friendly animals*), de l'index de Stith Thompson (1955). Voir, en particulier, les rubriques B 401 (*Helpful horse*), B 403 (*Helpful mule*) et B 421 (*Helpful dog*).

⁹ Il est significatif que la répartition des tâches soit effectuée à l'initiative du benjamin, ainsi confirmé dans son rôle de « héros » : *El petit els va dir que carreguessin d'unces el cavall i la mula, tant com poguessin i que les anessin aportar a casa mentre ell i el gos guardaven les que sobraven*.

La trame

À ce stade de l'analyse, il n'est pas nécessaire de rappeler que la trame de notre récit se présente sous la forme d'une quête, à bien des égards semblable à celle qui occupe les protagonistes du conte merveilleux. À cette différence près - et elle est de taille - que, dans le conte qui nous intéresse, la quête des trois frères tourne court. Outre que leur trajectoire est extrêmement brève (réduite à une seule séquence), on observe, en effet, qu'elle ne va pas au-delà de la première bifurcation, où sévit le bonhomme au bonnet blanc. Si bien que la quête se termine à l'endroit même où elle devrait, en principe, commencer, puisque la bifurcation est précisément le lieu fondateur du choix qui doit conditionner le succès ou l'échec¹⁰. Or, rien de tel ne se produit dans notre conte, et bien que le benjamin surmonte l'épreuve qualifiante qui lui est imposée par le bonhomme au bonnet blanc, il ne poursuit pas pour autant son chemin. Et pour cause : son but est atteint. Il a délivré ses frères de leur funeste enchantement et s'est retrouvé du même coup en possession d'un immense trésor. Tout se passe donc, en définitive, comme si le conte avait été évidé de sa substance et sa trame réduite à deux séquences : le début et la fin. L'impression de réduction et de concentration de la matière narrative est renforcée au demeurant par la formidable accélération du dénouement, qui est littéralement « expédié » en une série de rapides va-et-vient, entre le point de départ (la maison) et le terme du voyage (la bifurcation), suivie d'un bref épilogue qui tient lieu de clôture : *Així van fer dotzenes i dotzenes de viatges per carregar tot aquell immens tresor. Van esser rics, riquíssims i tots tres es van casar amb noies riques, joves i boniques i van viure anys i panys.*

Tout cela pourrait donner l'impression que le récit est tronqué ou que la conteuse - ou le compilateur - l'ont abrégé, pour n'en livrer que l'essentiel. Mais s'il est vrai que l'histoire semble se terminer, alors même qu'elle vient de commencer, il n'en est pas moins vrai que l'épreuve, qui est proposée à chacun des trois frères, consiste précisément à revenir au point de départ, en reprenant les paroles rituelles qui marquent le début du conte. Et si l'on a l'impression que le conte « ne fait que commencer », c'est bien parce que le récit tient tout entier, pour ainsi dire, dans la répétition systématique des paroles du commencement. Il est significatif, à cet égard, que le héros n'ait d'autre exploit à accomplir que de prononcer ces paroles rituelles de l'incipit, en veillant bien, il est vrai, à ne pas répéter la formule interdite par le bonhomme au bonnet blanc¹¹. Moyennant quoi, dès l'instant que le jeune homme trouve les mots qu'il faut pour ouvrir le conte, il atteint tout à la fois l'objet et le terme de sa quête, autrement dit, le dénouement. Si bien que le début ne fait qu'un avec la fin. Et sans doute est-ce là le paradoxe qui

¹⁰ Le motif, caractéristique du conte-type 303, est répertorié par Stith Thompson dans son *Motif-Index of Folk-Literature* (s.v. *Crossroads*). Voir en particulier les rubriques N772 (*Parting at cross-roads to go on adventures*) et D1786 (*Magic power at cross-roads*).

¹¹ Sur ce point également, le conte emprunte à un motif répertorié dans le *Motif-Index of Folk-Literature* de Stith Thompson ; voir, notamment, les rubriques C495 (*Using any except one certain phrase*) et C498 (*Speaking tabu : the one forbidden expression*).

fait la singularité de ce récit, dont la structure s'avère en définitive parfaitement cohérente et en conformité avec le programme narratif, puisqu'aussi bien celui-ci se résume, en définitive, à la recherche d'une formule d'incipit.

Reste à lever l'énigme des paroles rituelles qui permettent de contourner l'interdit du bonhomme au bonnet blanc, et dont Joan Amades s'étonne qu'elles puissent constituer une alternative au tabou du vieil homme. Ce qui surprend, en effet, comme le souligne Joan Amades, c'est que les deux formules, celle qui conduit à l'échec (*Vet aci que una vegada...*) comme celle qui conduit au succès (*Si n'eren un pare i una mare que tenien tres fills...*), sont aussi banales et traditionnelles l'une que l'autre. A telle enseigne qu'il arrive qu'elles soient parfois accolées l'une à l'autre, et ne forment plus qu'un seul et même incipit, comme c'est le cas, soit dit en passant, dans notre conte, qui commence par ces mots: *Vet aci que una vegada hi havia un pare i una mare que tenien tres fills*. Autrement dit, on l'aura compris : les deux formules n'en font qu'une. Et sans doute est-ce là la clé de notre « énigme ». Il y a tout lieu de croire, en effet, que le sens de l'échange verbal entre bonhomme au bonnet blanc et les trois frères réside dans cette complémentarité : en donnant la première partie de la formule (*Vet ac'i que una vegada*), le bonhomme attend logiquement que les jeunes gens lui donnent en retour la seconde partie (*hi havia un pare i una mare que tenien tres fills*) qui complèterait la phrase. Comme il est d'usage dans certaines formules de salutation ou dans un échange de signes de reconnaissance¹². Tout se passe, en effet, comme si le bonhomme au bonnet blanc entendait s'assurer que les jeunes gens ont bien été initiés, avant de leur céder le passage et de permettre l'accès à des chemins que l'on devine interdits aux néophytes. C'est ainsi que les deux aînés, qui rêvent d'aventures et de fortunes exotiques, s'avèrent trop immatures et sont renvoyés dans les limbes, tandis que le benjamin, qui envisage le retour à la maison, fait montre de la maturité nécessaire et accède à la fortune sans coup férir. Les premiers ignorent les codes et le rituel du conte, alors que le dernier les maîtrise. Ainsi s'établit un rapport d'homologie, d'où il ressort que maîtriser la parole du conte c'est, d'une certaine façon, maîtriser son destin¹³.

Cela étant, la formule qui sert de clé verbale pour ouvrir le conte n'est ni un simple sésame, ni une formule creuse. On peut observer, en effet, que la « bonne réponse » que le benjamin adresse au vieil homme n'est rien d'autre que la représentation verbale de sa propre famille : *Si n'eren un pare i una mare que tenien tres fills*. Ce qui ne contribue pas peu à mettre en valeur ladite famille et donne tout son sens à la quête du benjamin, placée sous le signe du chien emblématique, gardien de la maison et protecteur du foyer. En d'autres termes, la

¹² Cet usage est notamment observé par les conteurs de la tradition orale qui ont coutume d'échanger des onomatopées, avec leurs auditoires, avant de consentir à raconter. Dans certains cas, le conteur dit « Cric ! » et l'auditoire doit répondre « Crac ! ». Cf. la formule relevée par Joan Amades : « *A la cric cric, el conte ja està dit, a la cric crac, el conte està cabat* » (1956, p. 28) ; cf. infra, note 14.

¹³ À noter cependant que la formule du benjamin, telle qu'elle est retranscrite dans le conte, ne s'emboîte pas exactement dans la première partie de la phrase prononcée par le vieil homme, puisqu'elle fait appel à une autre tournure : *Si n'eren un pare i una mare...* Au lieu de : *hi havia un pare i una mare...*

formule utilisée par le héros pour surmonter l'épreuve qui lui est imposée ne dit pas autre chose que le sens de sa quête dont le but n'est autre, semble-t-il, que de restaurer l'intégrité de la famille, telle qu'elle était au début du conte, avant de se démembrer avec les départs successifs des deux frères aînés. Ajointe à la figure du chien, la formule tient ainsi lieu de devise, dans une configuration emblématique, où sont associées figures animales et formules sibyllines, qui semble être l'un des procédés de chiffrement du conte et probablement l'une des clés de son interprétation.

Malgré les apparences, l'histoire du bonhomme au bonnet blanc, n'est pas précisément ce qu'il est convenu d'appeler un conte merveilleux : bien au contraire. Son héros, pour le moins, n'a rien d'un héros, et l'on en chercherait en vain les qualités ou les vertus consacrées. De même, l'exploit qu'il accomplit n'a rien d'un exploit, tant il est vrai que l'épreuve qui lui est imposée est tellement facile qu'il y faut toute la sottise et la fatuité des frères aînés pour y trébucher. Quant à sa quête, elle se réduit à un simple aller-retour entre la maison et le premier carrefour. Et du reste, le conte s'achève quasiment au moment même où le protagoniste en prononce les paroles initiales, qui tiennent lieu de prouesse accomplie, comme s'il s'agissait d'un conte « attrape-nigaud », où le début coïncide avec la fin¹⁴.

Pour autant notre héros n'est pas entièrement dépourvu de qualités, de même que sa quête tronquée n'est pas dépourvue de sens. Simplement, ils se situent à l'opposé des valeurs que prône le conte merveilleux. Le benjamin se caractérise, en effet, par son attachement à sa famille et à sa maison. Et son désir n'est pas tant de partir, que de *revenir*, comme il le dit, au moment du départ, et comme en témoigne la présence constante à ses côtés du chien de garde, protecteur du foyer. Le caractère réversible de son trajet est souligné à gros traits par les innombrables va-et-vient du cheval et de la mule des frères aînés, qui sont comme autant de repentirs, destinés à supprimer toute velléité de voyage, autant qu'à annuler la distance qui sépare la montagne d'or de la maison familiale. Si bien que tout se passe, en définitive, comme si l'histoire du bonhomme au bonnet blanc se déroulait à rebours des standards du conte merveilleux, et affichait ainsi une alternative : une sorte d'anti-conte qui exalterait les valeurs de la famille et du foyer, comme autant d'antidotes aux aventures extravagantes des héros et des modèles canoniques.

¹⁴ Il semble que la formule finale « *Cric ! Crac ! Moun counte es acabat !* » ait tenu lieu de conte « attrape-nigaud », dans la tradition orale occitane, le conte se résumant alors à la formulette qui en marque le début et la fin.

BIBLIOGRAPHIE

- Aarne, Antti & Thompson, Stith, *The Types of the Folktales* (FF, n° 74), 2d rev., Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1964.
- Amades, Joan, « Morfología del cuento folklórico hispánico », *Folklore Americas*, XVI, n° 2, 1956.
- Amades, Joan, *Folklore de Catalunya. Rondallística. Rondalles*, Barcelona, Editorial Selecta, 1982, p. 377-379.
- Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington & London, Indiana university Press, 1955.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 28-34.
- Vierne, Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2000.

La sorcière : construction d'un archétype

Renaud Cazalbou
Université de Toulouse-Le Mirail

Que l'on demande à un passant arrêté dans la rue de dire comment il décrirait une sorcière et, à coup sûr, il parlera d'une femme vieille et édentée, laide et repoussante. C'est que l'on a affaire là à un type, une construction stable dont la validité est reconnue au-delà de toute donnée d'expérience. On remarquera d'ailleurs que les « professionnels » de la chose, inquisiteurs, démonologues, juges, quant à eux, dans leur pratique, rencontrent des femmes vieilles ou jeunes, belles ou laides, mariées, célibataires ou veuves. Pour le spécialiste, il n'existe pas de modèle de la sorcière puisque le seul point commun qui lie ces femmes livrées aux foudres de la justice est, précisément, de fréquenter le démon avec assiduité, c'est-à-dire d'être sorcière. Ici réside la première tautologie : on reconnaît la sorcière à ses pratiques de sorcière qui la définissent comme sorcière. D'où la tragique importance que prend le soupçon en matière de justice. Le postulat (non écrit, cela s'entend) des juges et inquisiteurs est donc le suivant « est sorcière celle qui est réputée telle ».

Elle n'est pas un être immédiatement identifiable par ses attributs physiques et, à moins de la prendre en flagrant délit, rien ne la distingue des autres femmes (on passera sous silence la célèbre « marque diabolique », signe des accointances diaboliques, qui n'est visible qu'aux yeux acérés des juges). Et pourtant, *Le Grand Robert de la Langue Française* relève en quatrième sens : « Fig. Femme vieille, laide et méchante, bizarrement accourée. »

La datation de cette acception est significative : 1588 soit l'époque où en France se déchaîne la fureur des juges ; Jean Bodin écrit *Le fléau des démons et sorciers* (1579), *De la démonomanie des sorciers* (1587), Henry Boguet, le *Discours exécration des sorciers* (1603) ou le *Discours des sorciers tiré de quelques procès* (1605). Le terme de fureur n'est en rien une hyperbole ; on s'en persuadera à la lumière de cette citation de Boguet tirée de *l'Instruction à un juge* publiée à la suite du traité de 1603 :

[...] car i'estime, que non seulement il faut faire mourir l'enfant sorcier, qui est en âge de puberté, mais encore celuy qui est au bas, si l'on recognoit qu'il y ait de la malice en luy. Bien est vray que

je ne voudrais pas pratiquer en ce cas la peine ordinaire des sorciers, mais quelque autre plus douce comme la corde &c.¹

Il y a donc, dès la fin du XV^e siècle, en parallèle, deux visions de la sorcière : l'une, érudite, et ô combien, née de l'expérience des juges et démonologues qui construisent lentement le prototype et l'archétype du discours du bouc émissaire, discours d'exclusion, et d'autre part, la vision habituelle, commune, populaire, celle qui se transmet par les contes, les récits et les a priori consensuels et que l'on retrouve dans la langue. Cependant, entre les deux, existent des points de passage, des échanges et des contaminations qui rendent le discours démonologique difficile à cerner et confèrent à son pendant populaire la complexité qui est la sienne. En effet, pour qui connaît la prose démonologique, il est surprenant de constater combien le motif traditionnel, folklorique, se nourrit des théories souvent ardues, théologiquement et logiquement très élaborées, développées par les traités. Mais la réciproque est tout aussi vraie.

C'est que la figure de la sorcière fait partie de ces stéréotypes ancrés au plus profond de l'imaginaire humain. Dans *Le sabbat des sorcières*, Carlo Ginzburg a montré qu'elle appartient à un motif fort ancien issu sans doute d'un fonds ouralo-sibérien (sans doute prolongé dans l'aire chinoise) avec la triade « crapaud, champignon, sorcière ». Une autre triade a été mise en évidence dans des travaux antérieurs² : « sorcière, balai, bruyère » ; cette dernière est d'origine celte mais prend sa source, semble-t-il, dans les Pyrénées centrales. L'intérêt majeur réside dans le fait que l'on puisse, linguistiquement, par la bruyère (dont la racine celtique *VROIK-SA* est à l'origine du mot *bruja* mais aussi de *witch* et de *hexe*) faire le lien entre les deux triades (dans l'aire occitane, la racine *brug* sert à désigner des champignons comestibles qui ont tous un double vénéneux, en particulier les amanites; or, ces champignons, sous leur forme vénéneuse, sont désignés, de la Chine à la Normandie à l'aide du crapaud, *pain de crapaud* ou *champignon crapaud* en Chine). Le relais semble avoir été fait par les Celtes qui, partis du Sud de l'Allemagne actuelle, ont émigré non seulement vers les confins occidentaux de l'Europe mais aussi, chose que l'on sait moins, vers l'est, jusqu'en Ukraine. Laissons là la digression, mais il convient de remarquer l'extraordinaire complexité du motif et avant que d'en appeler aux explications psychanalytiques, peut-être devrait-on s'interroger sur ce qui en fait le socle historique.

Or, de cette richesse et de cette complexité, bien évidemment le folklore enfantin ne gardera que quelques traits. En premier lieu, il s'agit d'une femme ; il y a, dans le fond, peu de sorciers. La question qu'il faudra donc résoudre, en premier lieu, est la suivante :

- pourquoi la femme ? La réponse est simple : la femme est, par nature, notoirement mauvaise, les démonologues et autres juges l'avaient bien compris. Elle est portée naturellement vers la luxure, le mensonge, l'envie, etc.

¹ Boguet, Henry, 1603, LXIII.

² Cazalbou, Renaud, 2001.

L'étymologie d'ailleurs du nom le démontre : *Femina* vient de *Fe* et *minus*, car toujours elle a et garde moins de foi. Ceci par nature quant à la fidélité ; mais par nature et par grâce dans la bienheureuse Vierge Marie la foi jamais ne défailloit, alors que pourtant chez tous les hommes, elle faiblit au temps de la Passion du Christ. Donc une mauvaise femme, qui par nature doute plus vite dans la foi, plus vite aussi abjure la foi, ce qui est fondamental pour une sorcière.³

La chose peut être dite plus radicalement encore : « Il (le diable) gagne plus de femmes que d'hommes, comme d'une nature plus imbécile. Et voit-on qu'au nombre des prévenus de la sorcellerie qu'on amène aux Parlements, il y a dix fois plus de femmes que d'hommes »⁴.

L'affaire est entendue, le mal ne saurait, depuis Adam et Eve, venir que de la femme; cet argument est d'ailleurs souvent exploité et s'intègre dans une vision théologique et eschatologique fort complexe, selon laquelle, dans l'optique de la Rédemption, le démon, l'antique serpent sera écrasé par la seule femme vertueuse, la Vierge Marie. Sur la malignité de la femme, les citations pourraient être multipliées à l'envi et les démonologues se montrent d'une misogynie féroce. C'est pourquoi le motif enfantin fait état de *la sorcière* dont le double masculin n'est sans doute pas le sorcier mais plutôt l'ogre (on reviendra sur ce point), lui aussi mangeur d'enfants.

On touche là, en effet, au point de convergence maximale entre démonologie et conte : la sorcière est l'ennemie des petits enfants qu'elle tue, mange ou simplement gagne à la cause diabolique, ce qui est loin d'être un moindre mal. Pour ce qui est du cannibalisme, il existe un certain nombre de récits de sabbats qui en font état :

Mais le gros de sorcières mieux entendues lesquelles confessent, dit tout au rebours, qu'on n'y sert que des crapauds, chair de pendus, charognes qu'on dessevelit et arrache des cimetières fraîchement mises sous terre, chair d'enfants non baptisés, ou bêtes mortes d'elles-mêmes.⁵

La sorcière aime à tuer les enfants car elle peut, avec leur corps, faire une infinité de poisons et drogues, préparer des sorts et des enchantements.

Récemment, en effet, il est parvenu à nos oreilles, non sans nous causer grande peine, que, en certaines régions de la Germanie supérieure tout comme dans les provinces, cités, territoires, districts et diocèse de Mayence, Cologne, Trèves, Salsbourg et Brême, maintes personnes de l'un et l'autre sexe, oublieuses de leur propre salut, et déviant de la foi catholique, se sont livrées elles-mêmes aux démons incubes et succubes : par des incantations, des charmes, des conjurations, d'autres infamies superstitieuses et des excès magiques, elles font dépérir, s'étouffer et s'éteindre la progéniture des femmes, les petits des animaux, les moissons de la terre, les raisins des vignes et les fruits des arbres.⁶

³ Sprenger, Jacob et Institoris (Kraemer), Henri, 1973, p. 203.

⁴ Lancre, Pierre de, 1973, p. 222.

⁵ Lancre, Pierre de, *op. cit.*, p. 184.

⁶ Extrait de la bulle d'Innocent VIII sur l'hérésie des sorcières (1484), Sprenger, Jacob et Institoris (Kraemer), Henri, *op. cit.*, p. 117-118.

Ce texte est celui qui lancera dans l'ensemble de l'Europe, pour près de deux siècles, la fameuse « chasse aux sorcières ». Tous les traités, tous les comptes rendus de procès, tous les discours font état de ces meurtres d'enfants à des fins magiques. Le folklore ne suit pas une autre route et montre la sorcière comme le cauchemar des enfants, l'être terrifiant qui les capture et les dévore, en un mot l'anti-enfant. Cette caractéristique suffirait, sans doute, à expliquer la laideur de la sorcière. Elle est laide car son physique dit la malignité de sa nature profonde ; la laideur de son aspect correspond à la laideur de son âme. Soit.

Le trait a, certes, sa légitimité mais ne saurait tout expliquer. En effet, au-delà de la laideur, le conte a retenu comme autre critère pertinent dans la définition de la sorcière la vieillesse. Celle-ci est ambivalente ; l'âge avancé peut aussi être celui de la grand-mère qui est la douceur et la tendresse par excellence. C'est donc qu'il faut chercher ailleurs la légitimation de l'aspect de la sorcière.

On pourrait objecter à ce qui vient d'être dit que la culture populaire est infiniment plus ancienne que le discours érudit des démonologues et que les traités pourraient bien n'être qu'une transcription du conte. Celui-ci plonge ses racines dans un passé immémorial, au sens premier de l'adjectif. Certes. Mais c'est là aussi que se trouvent les origines du motif démonologique tel qu'il se développe au fil des siècles dans les divers ouvrages érudits. À bien y regarder, on risquerait fort de s'apercevoir que ce sont deux voies parallèles. Il serait très simple de considérer que la démonologie n'est que la face rationnelle du discours folklorique. Le conte serait alors une transposition des diverses peurs et angoisses éprouvées par une humanité incapable de les formuler autrement. Il y aurait donc dans le débat entre démonologie et folklore, la différence qui sépare le discours savant du discours populaire, l'écrit de l'oral. La pratique des traités de démonologie et des procès en sorcellerie fait apparaître une réalité assez différente. Le discours savant sur les sorcières se construit sur quelques sept ou huit siècles, ce qui revient à dire qu'il ne « puise » pas des éléments constitutifs préétablis mais les élabore patiemment. Deuxièmement, dans les aveux (fortement manipulés, il est vrai) des sorcières jugées, il n'y a que fort peu d'éléments nouveaux au regard de ce que les traités décrivent. Cette absence d'originalité qui est la caractéristique majeure du discours sur les sorcières montre, dès lors, que chaque nouveauté introduite dans le discours doit être validée par les érudits pour être intégrée au motif démonologique. Or, il est surprenant de voir combien cette prose, très complexe dans le fond, a pu se répandre dans la population. La publicité faite à toute enquête en sorcellerie dans toute l'Europe (il suffit de lire les relations très complètes des possessions de Louviers ou Loudun, par exemple) a contribué pour une large part à la diffusion de ces choses. À tel point que l'inquisiteur Salazar y Frias, confronté à l'affaire des sorcières de Zugarramurdi, demande que l'on fasse silence sur les déclarations des accusées afin qu'une épidémie de sorcellerie ne se déclare pas. Est-ce à dire qu'il faut prendre le problème au rebours et considérer que le conte ne présente qu'une version simplifiée du discours démonologique ? Pas plus. En effet, il faudrait plutôt voir tout cela comme un série d'emprunts mutuels. Il est bien évident que les motifs

folkloriques entrent en jeu dans l'élaboration du motif démonologique. Cependant, il semble que le discours officiel sur les sorcières soit à même d'apporter une structuration (ainsi qu'une garantie de sérieux) qui permette de légitimer les diverses thématiques mises en jeu par une autre sorte de discours, plus ludique celle-là. C'est dans ces interactions sans doute que réside la particularité de la sorcière. Dès lors, sa laideur et sa vieillesse, telles qu'elles apparaissent dans ce qu'il convient de nommer « l'imaginaire collectif » (thématique populaire dont la langue se fait l'écho) doivent répondre à des exigences compatibles dans les deux types de discours.

Un des éléments récurrents du discours démonologique que le conte ne peut aborder comme tel de manière abrupte est la sexualité : les sorcières sont, en effet, tout sauf des parangons de chasteté et les traités relatent abondamment leurs ébats lors du sabbat (inceste, sodomie, bestialité entre autres). P. de Lancre affectionne tout particulièrement ces scènes :

Marguerite fille de Sare âgée de seize à dix-sept ans, dépose que le diable, soit qu'il ait la forme d'homme, ou qu'il soit en forme de Bouc, a toujours un membre de mulet, ayant choisi en imitation celui de cet animal comme le mieux pourvu : Qu'il l'a long et gros comme le bras [...] : Tout à rebours de ce que dit Boguet, que celles de son pays ne lui ont vu guère plus long que le doigt, et gros simplement à proportion : Si bien que les sorcières de Labourd sont mieux servies de Satan que celles de la Franche-Comté.

Et de décrire sur plusieurs pages l'aspect du membre diabolique, ses dimensions, sa texture (de fer, d'écaïlle...). Certes, il ne fait aucun doute que De Lancre est l'archétype du « juge sadique » qui se plaît aux choses scabreuses ; cependant derrière tout cela existe une angoisse de tous les démonologues : dans ces ébats frénétiques avec Satan, la sorcière peut-elle engendrer ? Le fruit de ces étreintes serait ni plus ni moins que l'Antéchrist. Fort heureusement la réponse est négative ; toutes les longues dissertations sur ce point conduisent à la même conclusion : la froide semence du démon ne peut engendrer ; plus encore, même la copulation des sorciers entre eux au sabbat est stérile. Il existe, cependant, toute une tradition qui reconnaît la possibilité que le diable se reproduise. L'exemple le plus connu est Merlin qui est fils des amours d'une nonne et du diable. Les démonologues, fort embarrassés, doivent relever cette possibilité :

Pour le regard des exemples nous avons Merlin l'Anglois que l'on dit estre né des embrassements d'un démon et d'une femme. Les huns et les habitants de Cypre sont aussi provenus, comme l'on dit, de certains sorciers qui avoient compagnie avec le diable : l'on conte mesme que Luther est né de l'embrassement du diable avec sa mère Marguerite⁷.

Dans ce cas, pourquoi le faire ? Pour faire offense à Dieu en se livrant au péché de lubricité. Posée en ces termes, la question s'éclaire : au cœur de la thématique de la sorcière, on trouve la luxure sous sa forme la plus excessive. Dès lors, la

⁷ Boguet, Henry, 1605, p. 65.

vieillesse et l'aspect repoussant retenus par les contes (et par la langue) s'expliquent. En premier lieu de façon presque rationnelle :

E más son de las mujeres viejas y pobres, que de las mozas y ricas, porque como después de viejas los hombres no hacen caso dellas, tienen recurso al demonio, que cumple sus apetitos, en especial si cuando mozas fueron inclinadas y dadas al vicio de la carne ; a estas semejantes engaña el demonio cuando viejas prometiéndoles de cumplir sus apetitos, y cumpliéndolos por obra, como adelante se dirá.⁸

À l'inverse du diable devenu vieux qui se fait moine, certaines femmes devenues vieilles se font sorcières. Il est cependant une autre explication, symbolique celle-là. Si le stéréotype de la sorcière vieille et laide s'est fixé comme tel, c'est qu'il explique, à lui seul, cette sexualité aberrante : rien ne doit pouvoir la justifier ni la jeunesse, ni la beauté ni, a fortiori, la possibilité d'une procréation. Ce que le motif populaire a retenu c'est qu'il s'agit d'une femme qui n'a plus aucune limite ; la comparaison avec les Bacchantes est d'ailleurs tout à fait fondée. La sorcière du conte est l'exacte antithèse du prince charmant, jeune, beau et seul à même d'assurer une fin heureuse (« ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants »), c'est-à-dire la justification d'une sexualité en accord avec les préceptes moraux.

Mais, on le voit, l'élaboration de ce motif se fait, à la fois à l'intérieur du discours démonologique et du conte qui ne peut, cependant, ouvertement parler de sexualité. Nous sommes donc dans un entre-deux élaboré par et pour des adultes et dont la sorcière du conte n'est que la version expurgée. Les échanges avérés entre un discours savant et un discours populaire, lors des enquêtes et procès notamment, n'ont fait que brouiller les cartes et on est bien en peine de dire si l'on a affaire à l'un ou l'autre discours. Deux exemples suffiront.

Dans sa *Psychanalyse des contes de fées*, Bettelheim parlant de Blanche Neige montre que la pomme donnée par la reine (qui n'est ni plus ni moins qu'une sorcière puisqu'elle en a les attributs) est le symbole d'une accession au monde de la sexualité. La perspective est intéressante. Mais c'est peut-être oublier ces passages entre le discours savant, scientifique et le discours populaire : « Or comme le sorcier se sert ordinairement de viandes pour rendre son ennemy démoniaque, je me suis donné garde qu'il use principalement de pommes. En quoy Satan renouvelle la voye par laquelle il tenta Adam et Eve au Paradis Terrestre. »⁹

Que l'on procède à une interprétation psychanalytique ou psychologique est tout à fait légitime à condition que l'on n'en fasse pas la seule composante du conte ; les éléments avaient été élaborés ailleurs. Autre exemple, du même Boguet mais plus savoureux à propos d'une autre spécialité des sorcières le « nouement d'aiguillette » dont une variante est la castration :

⁸ Castañega, fray Martín de, 1946, p. 39.

⁹ Boguet, Henry, *op. cit.*, 1603, p. 11.

Ils ostent encore les parties viriles à l'homme, non pas qu'il les lui arrachent, mais ils les font cacher & retirer au ventre, & puis les font sortir quand il leur plaît. Ce qui est ordinaire en Allemagne.¹⁰

On ne saurait être plus scientifique et plus précis sur ce mal. Boguet n'est d'ailleurs pas le seul et déjà Sprenger et Institor, dans le *Malleus* avaient montré que les sorcières ne pouvaient enlever cet organe mais que d'une façon ou d'une autre elle le cachaient aux yeux de son possesseur. Pourtant, lors d'une enquête, le discours, tel qu'il est renvoyé par le peuple peut changer radicalement de ton :

Enfin que faut-il penser de ces sorcières qui par ce moyen collectionnent parfois des membres virils en grand nombre (vingt ou trente) et s'en vont les déposer dans les nids d'oiseaux ou les enferment dans des boîtes, où ils continuent à remuer comme des membres vivants, mangeant de l'avoine ou autre chose comme d'aucuns les ont vus et l'opinion le rapporte? Il faut dire que tout cela relève de l'action et de l'illusion diaboliques : les sens des témoins ont été trompés de la manière déjà dite. Un homme rapporte en effet qu'il avait perdu son membre et pour le récupérer il avait appelé une sorcière. Elle ordonna à l'infirme de grimper sur un arbre et lui accorda, s'il le voulait, d'en prendre un dans un nid où il y en avait plusieurs. Lui ayant essayé d'en prendre un grand, la sorcière dit ne prends pas celui-là; (ajoutant) il appartient à l'un des curés.¹¹

Cette anecdote pourrait être tirée de quelque recueil de contes (licencieux, on en conviendra). Elle est extraite du très sérieux *Malleus*, le plus grand best-seller de la fin du Moyen Âge et le premier véritable ouvrage théorique en matière de démonologie. Et le cliché de la sorcière dira-t-on ? Il fallait bien, pour expliquer aux enfants toutes les angoisses qui se cachent derrière ce substantif, trouver un subterfuge, une façon commode pour stigmatiser cet être capable des pires turpitudes, cet être dépourvu de raison : une vieille femme, édentée, au nez crochu si possible échevelée pouvait faire un tableau acceptable (on pouvait aussi lui crever un œil).

Enfin, on peut tenter une autre lecture symbolique : si l'on admet avec Robert Muchembled que la chasse aux sorcières correspond à l'émergence de la société moderne face à une société ancienne, à l'opposition de la ville et de la campagne, il faut bien voir que la sorcière est la dernière représentante de cet ordre ancien qui plonge ses racines dans la nuit des temps, bien loin, à l'époque des chamans, aux temps des rites sauvages ; elle est la descendante de ces prêtres sorciers (mais aussi des prêtresses) qui connaissaient les plantes et les champignons et qui savaient soigner aussi bien qu'empoisonner. Pour qu'advienne une société scientifique ou du moins fondée sur une certaine vision de la science, il fallait s'en débarrasser. Dans son apparence, la sorcière symbolise sans doute cet ancien ordre dont on a tout oublié et qui, pour cela, apparaît comme menaçant. Il n'y a rien que de très banal là-dedans : la sorcière est vieille car elle représente cet ancien monde, celui d'une pensée magique ; elle est une survivance de ces époques lointaines où des prêtres sorciers connaissaient les secrets de la nature. Quant à l'origine de cette sorcière,

¹⁰ *Ibid.*, p. 78.

¹¹ Sprenger, Jacob et Institoris (Kraemer), Henri, *op. cit.*, 1973. p. 363-364.

elle est, selon toute vraisemblance, celtique. Et il est intéressant de voir que dans l'aire irlandaise (l'Irlande est la première terre colonisée par les celtes et le gaélique que l'on y pratique dérive directement de parlers proto-celtes qui remontent à 1500 ans av. J.-C.), la *banshee*, à bien des égards une figure de la sorcière, n'est pas tant vieille que folle. Un monde ancien opposé à une société qui veut se fonder sur la rationalité ? Ou mieux encore. La pensée magique opposée au discours. Une question à trancher.

Pour conclure, il convient de revenir à une remarque faite plus haut : on a dit que le pendant de la sorcière était l'ogre. En effet, ce sont deux dévoreurs d'enfants ; mais à y regarder de près, il ne fonctionnent pas du tout de la même façon et ne répondent pas aux mêmes critères. Qu'est-ce qu'un ogre sinon un adulte en plus grand ? Il est donc simple dans sa construction, élémentaire. La sorcière, quant à elle, ainsi qu'on a pu le voir est infiniment plus complexe. C'est pourquoi, il est possible de poser l'hypothèse suivante que de plus compétentes personnes pourraient vérifier : l'ogre ne manifesterait-il pas des peurs enfantines alors que la sorcière exprimerait des peurs d'adultes ? Mis à part Gilles de Rais, peu d'ogres ont fini sur le bûcher, mais combien de sorcières ?

BIBLIOGRAPHIE

- Boguet, Henry, *Discours execrable des sorciers : Ensemble leurs procez faits depuis deux ans en ça, en divers endroicts de la France. Avec une instruction pour un iuge, en fait de sorcellerie, Par Henry Boguet, grand iuge au comté de Bourgogne*, 2^e édition, Paris, chez Denis Binet, en la court de Bavière près la porte Saint Marcel, 1603.
- Boguet, Henry, *Discours des sorciers tiré de quelques procez, faits des deux ans en ça a plusieurs de la même secte, en la terre de S. Oyan de Ioux, dicte de S. Claude au comté de Bourgogne. Avec une instruction pour un iuge en fait de sorcellerie par I. Boguet grand iuge en la susdicte terre, Seconde édition augmentée et enrichie par l'auther de plusieurs autres procez, histoires et chapitres*, Lyon, Iouste la copie imprimée par Jean de Pillehotte, 1605.
- Caro Baroja, Julio, *Las Brujas y su mundo*, 9^e édition, Madrid, Alianza editorial, « El libro de bolsillo », 1970.
- Castañega, fray Martín de, *Tratado muy sutil y bien fundado de las supersticiones y hechizerías y vanos conjuros y abusiones, y otras cosas al caso tocantes y de la posibilidad y remedio dellas* (1529), Madrid, Gráficas Ultra, 1946.
- Cazalbou, Renaud, « Sur l'étymologie du mot *bruja* : interlude botanico-phonétique », in Yves Macchi, éd., *Panorama de la linguistique hispanique*, Villeneuve d'Asq, Université Charles-de Gaulle-Lille 3, Travaux et recherches, 2001.

- Ginzburg, Carlo, *Le sabbat des sorcières*, Paris, NRF Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1992.
- Ginzburg, Carlo, Entretien accordé à Robert Maggiori, supplément « Livres » de *Libération*, jeudi 9 octobre 1997, p. III.
- Lancre, Pierre de, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons où il est amplement traité des sorciers et de la Sorcellerie. Livre très-utile et nécessaire non seulement aux Juges mais à tous ceux qui vivent sous les lois chrestiennes. Avec un discours contenant la procédure faicte par les Inquisiteurs d'Espagne & de Navarre, à 53/ Magiciens, Apostats, Iuifs & Sorciers, en la ville de Logrogne en Castille, le 9. Nov. 1610. En laquelle on voit combien l'exercice de la justice en France est plus juridiquement traicté, & avec de plus belles formes qu'en tous autres Empires, Royaumes, Republicques, & Estats*, Paris, chez Nicolas Buon, rue Saint Jacques, à l'enseigne de Saint Claude, & de l'Homme sauvage, 1613.
- Lancre, Pierre de, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons où il est amplement traicté des Sorciers et de la Sorcellerie* (Introduction critique et notes de Nicole Jacques-Chaquin), Paris, Aubier, coll. « Palimpsestes », 1973.
- Mandrou, Robert, *Possession et Sorcellerie au XVII^e siècle, Textes inédits*, Paris, Fayard, 1979.
- Mandrou, Robert, *Magistrats et Sorciers en France au XVII^e siècle, une analyse de psychologie historique*, Paris, Seuil, 1980.
- Muchembled, Robert, *La sorcière au village. XV^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 1991.
- Satan* (ouvrage collectif), Paris, Desclée de Brouwer, coll. « L'Ordinaire », 1978.
- Sprenger, Jacob et Institoris (Kraemer), Henri, *Le Marteau des sorcières* (traduction, introduction et notes de Armand Danet), Paris, Plon, coll. « Civilisation et mentalités », 1973.