

Interview de Nicole Belmont par Praline Gay-Para suite au week-end du Merveilleux 2005

Lors de votre intervention au week-end merveilleux, vous aviez défini le conte merveilleux comme un « chemin d'images ». Est-il possible de creuser cette définition ?

Nous pouvons essayer. « Chemin d'images » est une expression qui m'est venue il n'y a pas très longtemps. Je vais vous dire dans quelles circonstances. J'écoutais un exposé dans un groupe de travail interne, et la personne qui parlait, dans une démarche d'ordre plutôt cognitiviste, parlait d'un « schéma » d'images. Mon attention était un peu flottante, j'ai entendu « chemin d'images » et je me suis dit « Mais c'est le conte merveilleux ! Il n'y a pas de doute. » J'ai dû rectifier assez vite car il était question d'autre chose. A partir de ce moment et grâce à cette personne, j'avais trouvé une expression qui, pour moi, qualifie les deux composantes essentielles du conte merveilleux : d'un côté un chemin, un itinéraire, un parcours qui est celui du héros ou de l'héroïne, qui part de chez lui la plupart du temps et qui parcourt des espaces et va même, souvent d'ailleurs, jusqu'à l'espace de l'au-delà. Il traverse la frontière, il en revient. Même Cendrillon qui a l'air d'être très fixée au foyer de son père puisqu'elle est couverte de ses cendres, en réalité s'en échappe, elle fait des allers-retours entre la maison paternelle et le bal ou l'église où elle rencontre le prince. Donc toujours un déplacement, toujours un itinéraire ; un parcours orienté.

Le conteur parsème ce parcours d'images extrêmement fortes qui sont souvent présentes à des points d'arrêt en quelque sorte. Le héros arrive quelque part et il voit quelque chose d'extraordinaire et l'image qu'en donne le conteur est extrêmement frappante. Certaines *signent* le conte-type. Puisque nous en parlions, Cendrillon dans l'âtre du foyer, ou bien Cendrillon revêtue de ses robes magnifiques ; Peau d'Ane qui cache sa beauté sous une peau animale et les variations nombreuses de ce travestissement. Dans les versions italiennes ou grecques, elle porte des peaux de souris, et même une « peau » de bois, un habit de bois. Le déguisement le plus frappant, et c'est peut-être comme un voyage dans l'au-delà, une peau de vieille. Une vieille qui est morte et dont elle revêt la peau ; travestissement suprême puisque, ainsi, elle va au bout de la vie et même dans l'au-delà pour mieux en revenir après.

Donc des images comme celles-ci, très fortes, mais aussi des images secondaires qui souvent sont d'invention locale, régionale ou même peut-être individuelle. Récemment j'ai rencontré une Peau d'Ane russe, d'Afanassiev¹, où l'héroïne,

¹ *Nouveaux contes populaires russes*, Paris, traduction de L. Gruel-Apert, Paris, Maisonneuve et Larose, n° 62, Peau de cochon II »

au moment de partir de chez son père, prend ses trois poupées et les enveloppe chacune dans l'une des trois robes reçues de lui. C'est un joli motif, de ceux qui donnent justement ses facettes brillantes et sa capacité d'émouvoir au conte merveilleux, qui peuvent être d'invention individuelle ou transmises pendant quelque temps de conteur/conteuse à conteur/conteuse.

A propos de cet itinéraire, je voudrais citer les travaux de Vivian Labrie, Québécoise qui a fait un travail remarquable sur les contes² et en particulier à partir d'un travail de terrain dans les années 75, relativement récemment à une époque où en France on pouvait à peine recueillir un petit conte facétieux, une grande collecte de contes merveilleux encore très vivaces dans la mémoire des conteurs. Elle s'est intéressée en particulier à la façon dont ces conteurs mémorisaient ces récits. Elle a pu constater que les conteurs percevaient ce qu'ils appelaient « le voyage du conte ». « Le voyage, disait l'un d'eux, c'est plus important que les mots. » D'autres disaient : « Ça se déroule. » Il faut donc suivre le voyage du conte pour bien raconter. Ils ont dans la tête l'itinéraire du héros qui se projette en quelque sorte devant eux. Comme ce sont des gens qui connaissent le cinéma, ils utilisent la métaphore du film, lequel déroule des images ; ils déclarent quelquefois que c'est la même chose, mais « dans la tête ». C'est le cinéma dans la tête. Ce point pourrait être confirmé par la façon dont ils appellent les contes merveilleux : « contes de traverses ». Il s'agit donc de traverser des espaces. Ils disent aussi « contes de misère ». Le récit s'arrête quand le héros ou l'héroïne est heureux. On ne connaît rien de son bonheur puisque rien n'en est raconté.

Ces images fortes sont donc des jalons, des balises qui empêchent la mémoire de se perdre ?

Il me semble, mais c'est une hypothèse, que, pour la mémorisation du conte, c'est principalement l'itinéraire qui est utilisé, et pour la remémoration, ce sont les images. Les deux composantes restent solidaires.

Je voudrais évoquer le conteur que Donatien Laurent rencontre lors de ses enquêtes en Basse-Bretagne³ ; un conteur avec un beau répertoire mais qui n'a pas raconté depuis trente ans. Il s'appelait Jean-Louis Rolland. La pratique a disparu avec l'arrivée de la radio et de la télévision. D. Laurent s'aperçoit de la richesse de son répertoire, et ce conteur, très heureux que l'on s'intéresse à son art qu'il avait beaucoup aimé et pratiqué, commence à essayer de retrouver les récits qu'il connaissait. Et il a cette image, il dit que c'est difficile. C'est comme des pelotons de fil tout emmêlés. Il faut tirer sur un fil et il ne faut pas se tromper et repartir sur un autre conte Il réussit donc à faire cet effort de mémoire

² Vivian Labrie, *La tradition du conte populaire au Canada français : Circonstances de la circulation et fonctionnement de la mémorisation*, Thèse non publiée, Université de Paris-Sorbonne, 1978.

³ Donatien Laurent, « The Mnemonic process of a Breton storyteller », ARV, vol. XXXVII, p. 11-15.

gigantesque et il semble bien qu'il le fasse grâce à quelque chose qu'il a du mal à expliquer qui serait comme des jalons qui semblent constitués par ces images très fortes qui signent en quelque sorte chaque conte. Il raconte également son apprentissage de conteur. Etant adolescent, il adorait les contes. Comme disait un conteur canadien : « Il faut être intéressé. » Il faut avoir un goût pour cela et donc un goût de l'effort parce que ce n'est pas rien d'apprendre ces contes merveilleux qui pouvaient être très longs. Il va écouter son oncle qui est le grand conteur du village, visiblement quelqu'un de pas très commode, lorsqu'il raconte. Il va l'écouter et la nuit, il repasse le conte dans sa tête. Il essaye de se le redire à lui-même. Il retrouve le lendemain matin un auditoire auprès de ses sœurs qui ont écouté aussi. Elles n'ont pas le même intérêt mais elles peuvent faire un auditoire de fortune et éventuellement rectifier un oubli ou une erreur. Il fait cela pendant un certain temps et un jour, il se sent suffisamment sûr de lui pour aller trouver le conteur et lui dire : « Tes contes je les sais. » L'autre le reçoit mal : « Non, tu ne peux pas les savoir. » Il prétendait qu'il ne racontait jamais deux fois la même histoire tout au long de l'année. Il finit par être convaincu. Il a vu que le jeune homme savait ses contes.

L'hypothèse c'est que les deux composantes du conte merveilleux – l'itinéraire et les images très fortes – non seulement *font* le conte merveilleux, mais en plus aident à sa remémoration. Le conte merveilleux est donc la forme même de l'histoire que l'on peut se transmettre sans le secours de l'écriture, entièrement oralement.

Il me semble que ce qui aide le plus à la mémorisation du conte c'est l'itinéraire, c'est-à-dire tout le chemin parcouru, qui doit respecter une logique : on ne peut pas intervertir des épisodes. Après cela il est enregistré dans la mémoire. Ce qui aide à la remémoration, ce sont les images très frappantes. Les conteurs ne pouvaient pas garder dans la mémoire le conte dans son entier, parce que c'est une mémoire non pas de mots mais d'images. A partir d'une image très forte qu'ils avaient gardée, ils reconstituaient le conte, ils assemblaient les morceaux. Très souvent ce n'était pas l'image de début. C'était par exemple une image au centre du conte et à partir de là, ils reconstituaient, en aval et en amont, pour reconstituer le récit tout entier. C'était relativement facile pour des conteurs qui racontaient souvent. C'était plus difficile dans le cas de Jean-Louis Rolland qui n'avait pas conté depuis trente ans. Tout était emmêlé, donc il fallait, à partir d'une image, refaire l'itinéraire de chacun des contes sans se tromper aux carrefours.

Avec cette hypothèse vraisemblable, que je ne suis pas la seule à soutenir, on comprend mieux la possibilité de se souvenir pour des conteurs intéressés, de retenir des contes extrêmement longs. Dans cette tradition canadienne, par exemple, un conte merveilleux pouvait durer une heure. Il y avait toute la verbalisation tout autour qui était plus ou moins importante selon les conteurs, mais toujours présente. Il fallait tenir le coup aussi longtemps avec une mémoire qui était là, fidèle, qui se déroulait comme un fil, un chemin. Vivian Labrie avait

noté ce propos d'un conteur : « Ben voilà, le héros va arriver à un pont, il va le traverser. Si tu ne vois pas le pont, où est-ce qu'il va aller ? » Il faut le garder en image et le suivre, le suivre et le précéder à la fois.

Il semble que cette combinatoire de l'itinéraire et des images fortes, au fond, pourrait constituer une définition du conte-type, dans la mesure où le conte-type cerne une certaine histoire, un certain nombre de péripéties enchaînées selon une logique narrative, ponctuées par ces images présentes. Ce qui donne une certaine assise cognitive. Certains ont dit que la typologie internationale est arbitraire et empirique. C'est un outil très critiqué bien que très utile et très utilisé dans l'usage quotidien. Elle posséderait cette assise parce que chaque conte-type définit une sorte d'espace à la fois narratif et sémantique ; une histoire racontée et une signification profonde attachée à l'histoire qui n'est pas toujours donnée clairement. Les aventures d'une jeune fille au moment du mariage ou bien les aventures d'un garçon qui doit quitter son domicile parce qu'il est persécuté par une marâtre et qui va gagner sa vie et rencontrer la princesse ou la bête à sept têtes définissent, par exemple, un espace narratif, et mènent à une portée initiatique, différente selon que l'on est un garçon ou une fille.

Je dirais que le conte-type c'est le parcours, et les images très frappantes, ce sont les motifs. Il est certain que ces motifs, réduits à l'état d'énoncés dans le Motif-Index de Stith Thompson, paraissent bien schématiques, bien désincarnés par rapport à la vivacité des images présentes auparavant dans la tête des conteurs. On a l'impression parfois d'une présence presque hallucinatoire. Le conteur a l'image devant les yeux, qui peut nous émouvoir, nous saisir et même nous troubler, à la condition qu'on laisse les contes à leur vérité d'origine, à condition qu'ils ne soient pas passés à travers le « confort moderne ».

Ou la morale des bien-pensants...

Tout à fait. Je pensais à cela parce que j'ai préparé un exposé sur les peaux animales dans les contes. J'opposais le Prince Serpent et Peau d'Ane en disant que du côté masculin, la peau est d'origine puisque c'est un animal qui va la perdre, tandis que du côté féminin, c'est une peau qu'elle doit mettre pour se cacher. Je pensais à une version danoise, de la fameuse collecte Kristensen⁴, fin du 19^{ème} siècle, où il s'agit, la nuit de noces, d'enlever, de part et d'autre, une robe et une peau, et comme la jeune fille a dit à l'animal de commencer, il finit par se retrouver, soit avec une peau humaine puisque toutes les peaux animales sont parties – ce sont les versions « correctes », tandis que dans la version danoise, il se retrouve sans peau du tout. Il est écorché, masse de chair amorphe, comme si ayant perdu sa dernière peau, il n'avait plus de forme. L'image est impressionnante. C'est la jeune fille, devenant en même temps son épouse, qui

⁴ Bengt Holbek, *Interpretation of fairy tales : danish folklore in an european perspective*, Helsinki, 1987, FFC 289, p. 460-465.

lui redonnera une peau humaine en le baignant dans du lait et en l'enveloppant dans ses chemises à elle.

Des images comme celle-ci font peur de nos jours. Elle n'est pas « convenable », elle n'est pas compatible avec l'idéologie moderne du conte, mais elle est magnifique.

Les images très fortes sont donc les motifs des contes-types. Vous aviez aussi parlé des images secondaires. Est-ce que ce sont celles-ci qui se modifient dans une culture donnée ou par la créativité d'un conteur ou bien y a-t-il aussi variation dans les images fortes ?

Certaines cultures européennes montrent des différences sensibles entre elle. On peut distinguer des aires culturelles différentes. Il y a la zone slave, la zone scandinave, la zone méditerranéenne, la zone occidentale, etc. Les cultures du pourtour méditerranéen ont une imagerie un peu différente. On y trouve des variations parfois importantes, qui, souvent, conservent ce que j'appelle la pensée de l'image : c'est-à-dire, ce que tend à exprimer cette image là. Je parle de « pensée » de la même façon dont Freud parlait des pensées du rêve⁵. Il dit que le rêve s'exprime par le mécanisme de la figuration, il produit des images visuelles et derrière ces images, il y a une pensée. Cela fonctionne comme un rébus, dans le but de faire passer une idée, une pensée. Dans son exercice normal, la pensée doit pouvoir se livrer à un travail d'interprétation consciente. Je crois que les contes merveilleux sont, comme les rêves, surtout interprétés inconsciemment. Il peut exister un jeu de variation culturelle ou individuel et on peut y trouver aussi un certain degré – je n'aime pas beaucoup ce mot mais je vais le dire quand même – un certain degré d'archaïsme. On a l'impression qu'il y a des versions, même si elles ont été recueillies à peu près à la même époque, plus archaïques, dont les images sont plus brutales, voire violentes, comme celle de l'époux « mis à nu » au-delà de la peau. Je travaille en ce moment sur l'Épouse substituée et je suis tombée sur des versions portugaises grâce à un travail d'Isabelle Cardigos – auteur du Catalogue des contes portugais⁶ –, où les fruits qui sont vendus contre les yeux auparavant arrachés à la vraie héroïne, sont des fruits qui sont particulièrement tentants parce qu'ils ont mûri hors saison et dont on a plus envie. Dans les versions françaises et occidentales, on trouve simplement des beaux fruits. Là, s'insinue une notion supplémentaire, l'idée de quelque chose de prématuré, de « hors du temps » normal. Par rapport à l'itinéraire de l'héroïne, au moment où elle s'apprête au mariage, après avoir passé par des épreuves horribles dont l'aveuglement, ce « détail » peut avoir une signification ou bien présente à l'origine – mais l'origine on ne la connaîtra

⁵ N. Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999 (« Le Langage des contes »), chap. 3.

⁶ A paraître dans la collection des Folklore Fellows Communication.

jamais – qui est conservée dans une région, ou peut-être ajoutée après tout. On ne sait pas.

L'image est donc au cœur de la narration, mais la parole est le seul outil qui permette au conteur de créer de l'image.

Les conteurs canadiens utilisaient la métaphore du film. Certains disaient que c'est un film muet, ils n'avaient besoin donc que de se représenter les images pour pouvoir raconter le conte. Pour d'autres, c'est comme s'il y avait des sous-titres ; ils avaient seulement à lire, le plus important était déjà là. Mais ces sous-titres ne racontaient pas l'histoire comme si elle était écrite en entier. Les images, film muet ou avec sous-titre, il faut qu'elles passent par la verbalisation, il faut les décrire. Il faut raconter, il faut faire passer ces images et, paradoxalement, le meilleur conteur était souvent le conteur le plus économe en moyens verbaux. Ce qui ne veut pas dire que cette économie verbale raccourcissait le conte pour autant. La particularité du conte de tradition orale par rapport à la littérature écrite, c'est son économie de moyens verbaux. Il ne décrit pratiquement rien sauf l'essentiel : le héros du T 511 A, monté sur son petit bœuf, passe à travers des forêts de cuivre, d'argent et d'or, forêts très particulières⁷. Sinon, la forêt normale, tout le monde sait ce que c'est, pas besoin d'en dire plus, sauf donc quand elle est forêt de cuivre. D'autre part, très peu de sentiments, rien n'est décrit, si le héros est triste, malheureux, ça se dit en une phrase et d'ailleurs on s'en doute, ce n'est pas la peine d'insister. Ses sentiments ce sont ses actes. C'est par là que l'on comprendra ce qu'il fait, ce qu'il veut, ce à quoi il tend, ce qu'il désire, etc.

Donc une économie mais qui passe par un art de la verbalisation d'autant plus difficile. Quand on ne peut pas s'épancher d'un point de vue littéraire, quand on ne veut dire que l'essentiel, il faut savoir faire passer ses images dans toute leur force, dans toute leur violence. Il y avait de très bons conteurs qui tenaient littéralement en haleine leur auditoire. C'est Ariane de Felice⁸ qui raconte que, chez les fameux vanniers de Mayun, il y avait de très bons conteurs : leurs mains occupées, ils pouvaient parler et voir se dérouler dans leur tête tout plein d'images. Elle raconte qu'à un moment, le conteur dit : « Arrive la princesse ! » et dans l'auditoire quelqu'un s'exclame : « Ah ! Qu'elle était belle ! » Il l'avait vue en même temps. Donc le conteur n'a pas besoin de le dire puisqu'il a su faire passer la beauté jusque dans la tête de ses auditeurs.

⁷ *Le Petit bœuf rouge (The Little Red Ox)*.

⁸ « Contes traditionnels des vanniers de Mayun (Loire-Inférieure) », *Nouvelle Revue des traditions populaires*, n) 5, p. 442-466.

L'existence de multiples variantes d'un conte merveilleux est donc une chance pour qui veut comprendre le sens d'un conte. Les images fortes d'une version peuvent nous éclairer sur celles plus adoucies ou plus obscures de certaines autres d'autres.

Je dirais un mot de la méthode d'analyse des contes, que j'applique parce que j'en ai constaté le « rentabilité », l'efficacité et . Pour tenter de comprendre, d'interpréter un conte, il faut réunir le plus de versions possibles, qui fourniront un grand nombre de variations en motifs – le déroulement est le plus souvent à peu près le même –, ce qui ouvre la possibilité de trouver la pensée commune à chacun de ces motifs. La réalisation particulière d'un motif par rapport à un autre qui se montre difficile à comprendre, plus fermé, donne souvent un éclairage ou fournit une piste de réflexion. Comprendre le sens des contes n'est donc pas si difficile, il ne faut pas faire appel à des tas de théories. Il suffit de les laisser parler.