

Morphologie du conte

Vladimir Propp

Préface

La morphologie doit encore être légitimée comme science particulière, faisant son principal sujet de ce qui n'est traité dans les autres qu'à l'occasion et en passant, ramassant ce qui est en elles dispersé, établissant un nouveau point de vue qui permette d'examiner facilement et commodément les choses de la nature. Les phénomènes dont elle s'occupe sont hautement significatifs; les opérations mentales à l'aide desquelles elle compare les phénomènes sont conformes à la nature humaine et lui sont agréables, de telle sorte qu'une tentative, fût-elle avortée, allie pourtant l'utilité et la beauté.

GOETHE.

Le mot de *morphologie* signifie l'étude des formes. En botanique, la morphologie comprend l'étude des parties constitutives d'une plante, de leur rapport les unes aux autres et à l'ensemble; autrement dit, l'étude de la structure d'une plante.

Personne n'a pensé à la possibilité de la notion et du terme de *morphologie du conte*. Dans le domaine du conte populaire, folklorique, l'étude des formes et l'établissement des lois qui régissent la structure est pourtant possible, avec autant de précision que la morphologie des formations organiques.

Si cette affirmation ne peut s'appliquer au conte dans son ensemble, dans toute l'extension du terme, elle le peut en tout cas lorsqu'il s'agit de ce qu'on appelle les contes merveilleux, les contes « au sens propre du mot ». C'est à eux seuls qu'est consacré le présent ouvrage.

La tentative que nous présentons ici est le résultat d'un

travail assez minutieux. De tels rapprochements exigent du chercheur une certaine patience. Mais nous nous sommes efforcés de donner à notre exposé une forme qui ne mette pas la patience du lecteur à trop rude épreuve, de simplifier et d'abrégé chaque fois que cela pouvait se faire.

Notre ouvrage est passé par trois phases. Ce fut d'abord une vaste étude avec un grand nombre de tableaux, de schémas, d'analyses. La publication en apparut impossible : l'étendue de ce travail l'interdisait à elle seule. Nous entreprîmes de le réduire, en calculant un volume minimum pour un maximum de contenu. Mais un exposé abrégé, contracté de cette manière, n'aurait pas été à la portée du lecteur profane : il ressemblait à une grammaire ou à un manuel d'harmonie. Il fallut en changer la forme. Il y a des choses, pourtant, dont l'exposé ne peut être vulgarisé. Il y en a dans cet ouvrage. Mais nous pensons du moins que sous sa forme présente, ce travail est accessible à tout amateur de contes qui accepte de nous suivre dans le labyrinthe d'une diversité dont lui apparaîtra finalement la merveilleuse unité.

Pour permettre une exposition plus brève et plus vivante, il fallut renoncer à bien des choses qu'aurait appréciées le spécialiste. Sous son aspect premier, cet ouvrage comprenait, outre les sections que l'on trouvera plus loin, une étude du domaine très riche des attributs des acteurs (c'est-à-dire des personnages en tant que tels); il examinait de façon détaillée les problèmes de la métamorphose, c'est-à-dire de la transformation du conte; il présentait de grands tableaux comparatifs (dont les titres seuls subsistent dans l'appendice); il était précédé d'un aperçu méthodologique plus rigoureux. Nous nous proposons de présenter non seulement une étude de la structure morphologique du conte, mais aussi une étude de sa structure logique absolument particulière, ce qui jetait les bases d'une étude historique du conte. L'exposé lui-même était plus détaillé. Les éléments qui ne sont ici qu'isolés comme tels étaient soumis à des comparaisons et des examens

minutieux. Mais isoler des éléments constitue l'axe de ce travail et en détermine les conclusions. Le lecteur averti saura lui-même achever ces esquisses.

La présente seconde édition diffère de la première par un certain nombre de petites corrections et un exposé plus détaillé de certaines parties. Les références bibliographiques insuffisantes et vieilles ont été supprimées. Les références au recueil d'Afanassiev dans l'édition antérieure à la révolution ont été retranscrites et renvoient à l'édition soviétique.

Historique du problème

L'histoire de la science prend toujours un aspect très important au point où nous nous trouvons; bien sûr, nous estimons nos prédécesseurs, et nous leur savons gré, jusqu'à un certain point, du service qu'ils nous ont rendu. Mais personne n'aime les considérer comme des martyrs qu'un penchant irrésistible attirait dans des situations dangereuses et quelquefois presque sans issue; et pourtant, on trouve souvent plus de sérieux chez les ancêtres qui ont posé les fondements de notre existence que chez les descendants qui dépensent cet héritage.

GOETHE.

A la fin du premier tiers de notre siècle, la liste des publications scientifiques consacrées au conte n'était pas très riche. Outre que l'on éditait peu de chose, les bibliographies avaient l'aspect suivant : c'était surtout des textes qui étaient publiés; les travaux sur tel ou tel problème particulier étaient assez nombreux; les ouvrages généraux étaient relativement rares. S'il en existait, ils avaient un caractère de dilettantisme philosophique dans la plupart des cas, et étaient dépourvus de rigueur scientifique. Ils faisaient penser aux travaux des érudits philosophes de la nature du siècle dernier, alors que nous avons besoin d'observations, d'analyses et de conclusions précises. Voici comment le professeur M. Speranski décrivait cette situation : « Sans s'arrêter aux conclusions établies, l'ethnographie poursuit ses recherches, jugeant le matériel réuni encore insuffisant pour une construction générale. C'est ainsi que la science retourne à la collection du matériel et à son traitement, travaillant au profit des

générations futures; mais ce que seront ces études générales et quand nous serons en état de les faire, nous n'en savons rien¹. »

Pourquoi cette impuissance, pourquoi cette impasse où la science du conte se trouvait engagée dans les années 20?

Pour Speranski, c'est l'insuffisance du matériel qu'il fallait incriminer. Mais depuis qu'ont été écrites ces lignes, bien des années sont passées. Entre-temps a paru l'ouvrage capital de Bolte et Polivka, intitulé *Notes sur les contes des frères Grimm*². Chaque conte de ce recueil est suivi de variantes recueillies dans le monde entier. Le dernier volume s'achève sur une bibliographie qui donne les sources, c'est-à-dire une liste de tous les recueils de contes et des autres ouvrages contenant des contes, que les auteurs connaissaient. Cette liste comprend près de 1 200 titres. Il est vrai qu'on y trouve de petits textes sans grande importance, mais aussi, en revanche, des recueils aussi volumineux que les *Mille et Une Nuits* ou le recueil d'Afanassiev, qui comprend presque six cents textes. Et ce n'est pas tout. Un nombre immense de contes n'est pas encore publié, n'est même pas, pour une part, inventorié. Ces textes se trouvent dans les archives de divers établissements et chez des particuliers. Certaines de ces collections sont accessibles aux spécialistes. C'est ainsi que le matériel de Bolte et Polivka peut être élargi dans certains cas particuliers. S'il en est ainsi, quel est le nombre total des contes à notre disposition? Y a-t-il beaucoup de chercheurs qui maîtrisent ne fût-ce que le matériel imprimé?

Dans ces conditions, il ne convient absolument pas de dire que « le matériel réuni n'est pas encore suffisant ».

Le problème n'est donc pas celui de la quantité du matériel. C'est celui des méthodes de l'étude.

1. M. Speranski, *Russkaja ustnaja slovesnost*, [La littérature orale russe], Moscou, 1917, p. 400.

2. J. Bolte und G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Bd I-III, Leipzig, 1913, 1915, 1918.

Alors que les sciences physico-mathématiques possèdent une classification harmonieuse, une terminologie unifiée adoptée par des congrès spéciaux, une méthode perfectionnée de maître en disciple, nous n'avons rien de tout cela. La bigarrure, la diversité colorée du matériel que constituent les contes, font que la netteté, la précision, lorsqu'il s'agit de poser et de résoudre les problèmes, ne s'obtiennent qu'avec beaucoup de difficultés. Le présent essai ne se propose pas de donner un exposé historique suivi sur l'étude du conte. Cela n'est pas possible dans un court chapitre d'introduction; en outre, cela n'est pas très nécessaire, étant donné qu'on l'a déjà fait plusieurs fois. Nous nous efforcerons simplement de jeter un éclairage critique sur ce qui a été tenté pour résoudre certains problèmes fondamentaux, et de faire pénétrer le lecteur, en passant, dans le champ délimité par ces questions.

Il est incontestable que l'on peut étudier les phénomènes et les objets qui nous entourent du point de vue de leur composition et de leur structure, du point de vue de leur origine, ou du point de vue des processus et des transformations auxquels ils sont soumis. Il est une autre évidence encore, qui se passe de toute démonstration : on ne peut parler de l'origine d'un phénomène, quel qu'il soit, avant d'avoir décrit ce phénomène.

Cependant, l'étude du conte était abordée surtout dans une perspective génétique, et dans la plupart des cas, sans la moindre tentative de description systématique préalable. Nous ne parlerons pas encore de l'étude historique des contes; nous nous contenterons de parler de leur description, car parler de genèse sans consacrer une attention particulière au problème de la description, comme cela s'est fait d'habitude, est absolument vain. Avant d'élucider la question de l'origine du conte, il est évident qu'il faut savoir ce qu'est le conte.

Comme les contes sont extrêmement variés et que, mani-

testement, on ne peut les étudier immédiatement dans toute leur diversité, il faut diviser le corpus en plusieurs parties, c'est-à-dire le classer. Une classification exacte est un des premiers pas de la description scientifique. De l'exactitude de la classification dépend l'exactitude de l'étude ultérieure. Mais bien que la classification ait sa place à la base de toute étude, elle doit elle-même être le résultat d'un examen préliminaire approfondi. Or c'est justement l'inverse que nous pouvons observer : la plupart des chercheurs commencent par la classification, l'introduisent du dehors dans le corpus alors qu'en fait, ils devraient l'en déduire. Comme nous le verrons plus loin, les classificateurs manquent souvent, en outre, aux règles les plus simples de la division. Nous trouvons ici une des causes de l'impasse dont parle Speranski.

Arrêtons-nous devant quelques exemples.

La division la plus habituelle des contes est celle qui les partage en contes merveilleux, contes de mœurs, contes sur les animaux¹. A première vue, cela paraît juste. Mais, bon gré mal gré, on se pose bientôt une question : les contes sur les animaux ne contiennent-ils pas un élément de *merveilleux*, quelquefois dans une très large mesure? Inversement, les animaux ne jouent-ils pas un rôle très important dans les contes merveilleux? Peut-on considérer que ces signes sont suffisamment précis? Afanassiev, par exemple, range l'histoire du pêcheur et du petit poisson parmi les contes sur les animaux. A-t-il raison ou non? S'il a tort, pourquoi? Nous verrons plus loin que les contes attribuent très facilement les mêmes actions aux hommes, aux choses et aux animaux. Cette règle s'observe surtout dans ce qu'on appelle les contes merveilleux, mais on la rencontre aussi dans les autres contes. Dans ce domaine, un des exemples les plus

1. Cette classification, proposée par V. F. Miller, coïncide en réalité avec la classification de l'école mythologique (contes mythiques, sur les animaux, de mœurs).

connus est celui du conte sur le partage de la moisson (« Moi, Micha, je prends le haut, et toi, les racines »). En Russie, celui qu'on trompe est un ours, tandis que plus à l'Ouest, c'est le diable. Par conséquent ce conte, si l'on y adjoint sa variante occidentale, s'exclut tout à coup des contes sur les animaux. Où faut-il le mettre? Il est évident que ce n'est pas un conte de mœurs, car selon quelles mœurs la moisson se partage-t-elle de cette façon? Mais ce n'est pas non plus un conte faisant intervenir le merveilleux. Ce conte ne trouve pas sa place dans la classification proposée.

Nous n'en affirmerons pas moins que cette classification est juste *dans son principe*. Ses auteurs se sont laissé guider par leur intuition, et les mots qu'ils utilisaient ne correspondaient pas à ce qu'ils sentaient. Je doute que quelqu'un fasse l'erreur de mettre l'histoire de l'oiseau de feu ou celle du loup gris parmi les contes sur les animaux. Il nous apparaît tout aussi clairement qu'Afanassiev s'est trompé en ce qui concerne l'histoire du poisson d'or. Mais si nous avons cette certitude, ce n'est pas parce que des animaux figurent ou ne figurent pas dans les contes, c'est parce que les contes merveilleux possèdent une *structure* absolument particulière, que l'on sent aussitôt et qui définit cette catégorie, même si nous n'en avons pas conscience. Chaque chercheur qui déclare effectuer la classification selon le schéma proposé opère en fait autrement. Mais c'est justement parce qu'il se contredit que ce qu'il fait est exact. S'il en est ainsi, si la division est inconsciemment fondée sur la *structure* du conte, qui n'a pas encore été étudiée et qui n'est même pas définie, la classification des contes doit être revue dans son ensemble. Il faut qu'elle traduise un système de signes formels, structuraux, comme c'est le cas dans d'autres sciences. Et pour cela, il faut étudier ces signes.

Mais nous allons trop vite. La situation que nous avons décrite est restée obscure jusqu'à nos jours. Les tentatives nouvelles n'ont en fait amené aucune amélioration. C'est

ainsi, par exemple, que Wundt, dans son ouvrage bien connu sur la psychologie des peuples¹, propose la division suivante :

1. Contes-fables mythologiques (*Mythologische Fabelmärchen*).
2. Contes merveilleux purs (*Reine Zaubermärchen*).
3. Contes et fables biologiques (*Biologische Märchen und Fabeln*).
4. Fables pures sur les animaux (*Reine Tierfabeln*).
5. Contes « sur l'origine » (*Abstammungsmärchen*).
6. Contes et fables humoristiques (*Scherzmärchen und Scherzfabeln*).
7. Fables morales (*Moralische Fabeln*).

Cette classification est beaucoup plus riche que les précédentes, mais soulève elle aussi certaines objections. La *fable* (terme qui définit cinq groupes sur sept) est une catégorie formelle. Ce que Wundt entendait par là n'est pas clair. Le mot d'« humoristique » est absolument inacceptable, étant donné que le même conte peut être traité sur le mode héroïque et sur le mode comique. On peut aussi se demander quelle est la différence entre les « fables pures sur les animaux » et les « fables morales ». En quoi les « fables pures » ne sont-elles pas « morales », et inversement ?

Les classifications examinées concernent la division des contes selon certaines *catégories*. Il existe aussi une division des contes selon leurs *sujets*.

Si nous rencontrons des difficultés lorsqu'il s'agit de la division par catégories, c'est dans le chaos complet que nous nous trouvons avec la division par sujets. Ne parlons pas du fait qu'une notion aussi complexe, aussi vague que le sujet, ou bien reste vide, ou bien est remplie par chaque auteur selon sa fantaisie. Anticipons un peu pour dire que la division des contes merveilleux selon le sujet est en principe absolument impossible. Elle doit être révisée elle aussi, comme la

1. W. Wundt, *Völkerpsychologie*, Bd. II, Leipzig, 1960, Abt. I, p. 346.

division par catégories. Les contes ont une particularité : les parties constitutives d'un conte peuvent être transportées sans aucun changement dans un autre conte. Cette loi de permutableté sera étudiée plus loin de façon plus détaillée; nous nous limiterons ici à indiquer que, par exemple, Baba Yaga se rencontre dans les contes les plus différents, dans les sujets les plus variés. Ce trait est une particularité spécifique du conte populaire. Cependant, malgré cette particularité, voici comment on détermine habituellement le sujet : on prend une partie quelconque du conte (bien souvent celle qui, par hasard, saute aux yeux), on voit de quoi il est question, et le tour est joué. C'est ainsi qu'un conte où l'on trouve un combat contre un dragon s'appellera « le combat contre le dragon »; un conte où intervient Kochtcheï s'appellera « Kochtcheï », et ainsi de suite. Rappelons-nous qu'aucun principe ne préside au choix des éléments déterminants. Étant donné la loi de permutableté, il est logiquement inévitable que la confusion soit totale; pour parler de façon plus précise, nous sommes en face d'une division chevauchante, et une classification semblable altère toujours la nature du matériel étudié. Ajoutons encore que le principe fondamental de la division n'est pas applicable, en l'occurrence, jusqu'au bout; une des lois les plus élémentaires de la logique se trouve donc violée une fois de plus. Cette situation existe encore de nos jours.

Deux exemples pourront illustrer ce que nous venons de dire. R. M. Volkov, professeur à Odessa, a publié en 1924 un ouvrage consacré au conte¹. Dès les premières pages de son livre, Volkov déclare que le conte merveilleux peut avoir quinze sujets. Ces sujets sont les suivants :

1. Les innocents poursuivis.

1. R. M. Volkov, *Skazka. Rozyskanija po szuzhetoslozheniju narodnoj skazki*, t. I, *Skazka velikorusskaja, ukrainskaja, belorusskaja*. [Le conte. Recherches sur la formation du sujet dans le conte populaire, t. I, Le conte russe, ukrainien, biélorusse], Gosizdat Ukrainy (Odessa), 1924.

2. Le héros simple d'esprit.
3. Les trois frères.
4. Le héros combattant contre un dragon.
5. La recherche d'une fiancée.
6. La vierge sage.
7. La victime d'un charme ou d'un sort.
8. Le possesseur d'un talisman.
9. Le possesseur d'objets enchantés.
10. La femme infidèle, etc.

On ne nous dit pas comment sont établis ces quinze sujets. Si l'on examine le principe de la division, on peut dire ceci : la première subdivision est définie par l'intrigue (nous verrons plus loin ce que c'est en fait, ici, que l'intrigue), la seconde par le caractère du héros, la troisième par le nombre des héros, la quatrième par un des moments du déroulement de l'action, etc. Par conséquent, aucun principe ne régit la division. Il s'ensuit un véritable chaos. N'y a-t-il donc pas de contes où trois frères (troisième subdivision) partent chercher des fiancées (cinquième subdivision)? Est-ce qu'un possesseur de talisman ne se sert jamais de celui-ci pour punir sa femme infidèle? Nous pouvons dire que cette classification n'est pas une classification scientifique au sens propre du mot; elle n'est rien de plus qu'un index éventuel, dont la valeur est très douteuse. Peut-elle se comparer, fût-ce de loin, à la classification des plantes ou des animaux, établie non pas selon les apparences, mais après une étude préalable, exacte et prolongée, du corpus à classer?

Ayant touché à la question de la classification par sujets, nous ne pouvons passer sous silence l'index des contes d'Antti Aarne¹. Aarne est un des fondateurs de ce qu'on appelle

1. A. Aarne, *Verzeichnis der Märchentypen*, Folklore Fellows Communications, n° 3, Helsinki, 1911. Cet index a souvent été traduit et réédité. Dernière édition : *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. Antti Aarne's *Verzeichnis der Märchentypen* (FFC, n° 3). Translated and enlarged by S. Thompson, Folklore Fellows Communications, n° 184, Helsinki, 1964.

l'école finnoise. Ce n'est pas ici le lieu de dire ce que nous pensons de cette orientation. Indiquons seulement que parmi les publications scientifiques, il existe un nombre assez important d'articles et de notes sur les variantes de tel ou tel sujet. Ces variantes proviennent quelquefois des sources les plus inattendues. Il s'en accumule énormément, et elles ne sont pas soumises à une étude systématique. C'est principalement sur cette étude que se porte l'attention de l'école finnoise. Ses représentants recueillent et comparent les variantes de chaque sujet dans le monde entier. Le matériel est groupé géo-ethnographiquement selon un système préalablement élaboré; ensuite, des conclusions sont tirées sur la structure fondamentale, la diffusion et l'origine des sujets. Mais ce procédé appelle lui aussi un certain nombre de critiques. Comme nous le verrons plus loin, les sujets (et en particulier ceux des contes merveilleux) sont liés les uns aux autres par une très proche parenté. On ne peut déterminer où s'achève un sujet avec ses variantes et où commence un autre sujet, qu'après une étude approfondie des sujets des contes et une définition précise du principe qui préside à la sélection des sujets et des variantes. Ces conditions ne sont pas réunies. La permutabilité des éléments n'est pas prise, ici non plus, en considération. Les travaux de cette école se fondent sur une prémisse inconsciente, selon laquelle chaque sujet est un tout organique, qu'on peut détacher de la masse des autres sujets et étudier tout seul.

D'ailleurs, la division absolument objective des sujets et la sélection des variantes ne sont pas du tout chose facile. Les sujets des contes sont si étroitement liés les uns aux autres, si enchevêtrés les uns avec les autres, que cette question demande à être traitée spécialement *avant* la division des sujets. Si cette étude n'est pas faite, le chercheur est livré à son goût, et la division objective des sujets reste tout simplement impossible. Arrêtons-nous devant un exemple. Parmi les variantes du conte *Frau Holle*, Bolte et Polivka

citent le conte d'Afanassiev intitulé *Baba Yaga* (102)¹. Suivent des renvois à une série de contes très différents se rapportant au même sujet. Il s'agit de toutes les variantes russes connues à cette époque, même de celles où Baba Yaga est remplacée par un dragon ou des souris. Mais l'histoire de *Morozko* en est absente. Pourquoi? Ici aussi, la belle-fille, chassée de la maison, revient avec des présents; ici aussi, ces événements entraînent l'envoi de la fille et son châtiment. Et ce n'est pas tout : *Morozko* et Frau Holle sont tous deux des représentants de l'hiver, mais dans le conte allemand, c'est d'une personnification féminine qu'il s'agit, alors qu'elle est masculine dans le conte russe. Manifestement, *Morozko* s'est imposé par sa force et son éclat et s'est fixé subjectivement comme un type de conte particulier, comme un sujet indépendant qui peut avoir ses propres variantes. Nous voyons bien qu'il n'existe pas de critères absolument objectifs pour établir une division entre deux sujets. Là où un chercheur voit un nouveau sujet, un autre voit une variante, et inversement. Nous n'avons donné qu'un exemple très simple, mais à mesure que le corpus augmente et s'élargit, les difficultés se multiplient.

Quoi qu'il en soit, les méthodes utilisées par cette école exigent que soit d'abord dressée une liste des sujets.

C'est cette tâche qui fut entreprise par Aarne.

Cette liste est entrée dans l'usage international et a rendu, dans le domaine de l'étude du conte, un grand service : grâce à l'index d'Aarne, on a pu *chiffrer* les contes. Aarne appelle les sujets des *types*, et chaque type est numéroté. Il est très commode de pouvoir donner une brève désignation conventionnelle des contes (par un renvoi au numéro de l'index).

1. Les chiffres que nous donnerons dorénavant en italique correspondent aux contes de la dernière édition du recueil d'Afanassiev (*Narodnye russkie skazki* A. N. Afanasieva). [Les contes populaires russes d'Afanassiev], t. I-III, Moscou, 1958).

Mais à côté de ses mérites, l'index possède aussi un grand nombre de graves défauts : en tant que classification, il n'est pas exempt des erreurs que fait Volkov. Les divisions fondamentales sont les suivantes : I. Contes sur les animaux. II. Contes proprement dits. III. Anecdotes. Nous reconnaissons facilement les procédés sous leur nouvelle présentation. (Il est assez étrange que les contes sur les animaux ne soient pas reconnus comme des contes proprement dits.) Nous nous demandons aussi si nous possédons une étude assez précise de la notion d'*anecdote* pour pouvoir l'utiliser en toute tranquillité (cf. les *fables* de Wundt). Nous n'entrerons pas dans les détails de cette classification et nous contenterons de nous arrêter aux contes merveilleux qui constituent une sous-classe. Remarquons en passant que l'introduction de sous-classes est un des mérites d'Aarne, car la division en genres, espèces et sous-espèces n'avait pas été étudiée avant lui. Les contes merveilleux se subdivisent, d'après Aarne, dans les catégories suivantes : 1^o l'ennemi magique, 2^o l'époux (l'épouse) magique, 3^o la tâche magique, 4^o l'auxiliaire magique, 5^o l'objet magique, 6^o la force ou la connaissance magique, 7^o autres éléments magiques. On pourrait, au sujet de cette classification, répéter presque mot pour mot les critiques formulées contre la classification de Volkov. Que faire, par exemple, des contes où la *tâche magique* est exécutée grâce à un *auxiliaire magique*, ce que l'on observe très souvent, ou des contes où l'*épouse magique* est justement cet *auxiliaire magique*?

Il est vrai qu'Aarne n'a pas tenté de faire une classification véritablement scientifique; son index est utile comme ouvrage de référence, et en tant que tel, il a une grande importance pratique. Mais d'autre part, il présente aussi des dangers. Il donne des idées fausses sur l'essentiel. En fait, une division précise des contes en types n'existe pas et apparaît chaque fois comme une fiction. Si des types existent, ce n'est pas au niveau où Aarne les place, mais à celui des

particularités structurales des contes qui se ressemblent; nous y reviendrons plus loin. La proximité des sujets et l'impossibilité de tracer entre eux une limite absolument objective ont la conséquence suivante : lorsqu'on veut référer un texte à tel ou tel type, on ne sait bien souvent quel numéro choisir. La correspondance entre un type et le texte à numéroté n'est fréquemment que très approximative. Sur les cent vingt-cinq contes présentés dans le recueil de A. I. Nikiforov, vingt-cinq (c'est-à-dire 20 %) ne portent un numéro qu'approximatif et conventionnel, ce que l'auteur indique en le plaçant entre parenthèses¹. Mais que se passerait-il si plusieurs chercheurs référaient le même conte à des types différents? D'autre part, les types étant définis par tel ou tel moment fort et non par la structure des contes, comme une histoire peut contenir plusieurs de ces moments, il arrive qu'il faille référer le même conte à plusieurs types à la fois (jusqu'à cinq pour l'un d'entre eux), ce qui ne signifie pas pour autant que le texte donné se compose de cinq sujets. Un tel procédé de détermination n'est au fond qu'une définition d'après les parties constitutives. Pour un certain groupe de contes, Aarne fait même une dérogation à ses principes : de façon inattendue et quelque peu inconséquente, il passe tout à coup de la division selon les sujets à la division selon les motifs. C'est ainsi qu'est définie une de ses sous-classes, groupe qu'il intitule « le diable stupide ». Mais cette incohérence représente une fois de plus le bon chemin qu'indique l'intuition. Nous essayerons de montrer plus loin que l'étude des plus petites parties constitutives est la bonne méthode de recherche.

Nous voyons donc que la classification des contes n'a pas été menée très loin. C'est pourtant une des premières et

1. A. I. Nikiforov, *Skazochnye materialy zaonezhja sobrannye v 1926 godu*. [Les contes des bords du lac Onega, collectés en 1926.] *Skazochnaja Komissija v 1926 g. Obzor rabot*, Leningrad, 1927.

principales étapes de la recherche. Pensons à l'importance qu'eut pour la botanique la première classification scientifique de Linné. Notre science est en encore à la période qui précéda Linné.

Passons à présent à une autre partie très importante de l'étude des contes, à leur description proprement dite. Voici le tableau qui se présente à nos yeux : très souvent, les chercheurs qui touchent aux problèmes de la description ne s'occupent pas de la classification (Veselovski). D'autre part, ceux qui se consacrent à la classification ne décrivent pas toujours les contes en détail, mais se contentent d'étudier certains de leurs aspects (Wundt). Si un chercheur s'intéresse à l'une et à l'autre, la classification ne doit pas suivre la description; celle-ci doit être effectuée selon le plan d'une classification préalable.

A. N. Veselovski n'a dit que très peu de choses sur la description des contes. Mais ce qu'il a dit est d'une immense portée. Veselovski conçoit, derrière le sujet, un complexe de *motifs*. Un motif peut se rapporter à plusieurs sujets différents¹. (« Une série de motifs est un sujet. Le motif se développe en sujet. » « Les sujets sont variables : certains motifs les envahissent, ou bien certains sujets se combinent ensemble. » « Par sujet j'entends un thème dans lequel se tissent différentes situations — les motifs ».) Pour Veselovski, le motif est primaire, et le sujet, secondaire. Le sujet est un acte de création, de conjonction. Par conséquent, nous devons nécessairement entreprendre notre étude selon les motifs d'abord, et non selon les sujets.

Si la science des contes avait mieux obéi à ce précepte de Veselovski : « *séparer le problème des motifs du problème*

1. A. N. Veselovski, *Poetika sjuzhetov* [Poétique des sujets], *Sobranie Sochinenij*, ser. 1 (Poetika, t. II, vyp. 1, Saint-Petersbourg, 1913, p. 1-133).

des sujets¹ » (c'est Veselovski qui souligne), bien des points obscurs auraient déjà disparu².

Mais la recommandation de Veselovski sur les motifs et les sujets ne représente qu'un principe général. L'explication concrète qu'il donne de ce terme de *motif* n'est plus applicable aujourd'hui. D'après lui, le motif est une unité indécomposable du récit (« Par motif, j'entends l'unité la plus simple du récit. » « Le motif se signale par son schématisme élémentaire et imagé; les éléments de mythologie et de conte que nous présentons plus loin sont tels : ils ne peuvent plus se décomposer »). Mais les motifs cités comme exemples peuvent se décomposer. Si le motif est un tout logique, chaque phrase du conte fournit un motif (« le père avait trois fils » est un motif; « la belle-fille quitte la maison » est un motif; « Ivan lutte contre le dragon » est encore un motif; et ainsi de suite). Ce serait fort bien si les motifs ne se décomposaient effectivement pas. Cela permettrait de constituer un index des motifs. Mais prenons le motif suivant : « le dragon enlève la fille du roi » (l'exemple n'est pas de Veselovski). Il se décompose en quatre éléments, dont chacun peut varier séparément. Le dragon peut être remplacé par Kochtcheï, le vent, le diable, un faucon, un sorcier. L'enlèvement peut être remplacé par le vampirisme et différentes actions qui dans le conte produisent la disparition. La fille peut être remplacée par la sœur, la fiancée, la femme, la mère. Le roi peut céder la place au fils du roi, à un paysan, à un pape. De telle sorte qu'en dépit

1. A. N. Veselovski, *Poetika sjuzhetov* [Poétique des sujets], *Sobranie Sochinenij*, ser. 1 (Poetika, t. II, vyp. 1, Saint-Petersbourg, 1913, p. 1-133).

2. Volkov commit une erreur fatale : « Le sujet est une unité constante, le seul point de départ possible dans l'étude du conte » (R. M. Volkov, *Skazka*, p. 5). Nous répondrons ceci : le sujet n'est pas une unité, mais un complexe; il n'est pas constant, mais variable; le prendre pour point de départ dans l'étude du conte est impossible.

de Veselovski, nous sommes obligés d'affirmer que le motif n'est pas simple et qu'il n'est pas indécomposable. L'unité élémentaire et indécomposable n'est pas un tout logique ou esthétique. Comme nous pensons avec Veselovski que la partie doit passer dans la description avant le tout (d'après Veselovski, c'est aussi par son origine que ce motif est primaire par rapport au sujet), nous devons résoudre le problème : isoler des éléments primaires autrement que Veselovski.

Là où Veselovski a échoué, d'autres chercheurs ont échoué aussi. C'est ainsi qu'on peut citer les travaux de J. Bédier¹ comme application d'une méthode de valeur. Il fut en effet le premier à reconnaître qu'il existe dans le conte un certain rapport entre ses valeurs constantes et ses valeurs variables. Bédier tente d'exprimer cela de façon schématique. Il appelle *éléments* les valeurs constantes, essentielles, et il les désigne par la lettre grecque oméga (ω). Les autres valeurs, celles qui sont variables, sont désignées par des lettres latines. De telle sorte que le schéma d'un conte est $\omega + a + b + c$, celui d'un autre $\omega + a + b + c + n$, celui d'un autre encore $\omega + l + m + n$, et ainsi de suite. Mais cette idée fondamentalement exacte se heurte à l'impossibilité de définir exactement cet oméga. Ce que représentent en fait, objectivement, les *éléments* de Bédier, et comment on les isole, voilà qui reste inexpiqué².

D'une manière générale, on s'est peu occupé des problèmes posés par la description du conte, préférant prendre celui-ci comme un tout achevé, donné. C'est seulement de nos jours que l'idée de la nécessité d'une description exacte se répand de plus en plus, alors qu'on parle depuis très longtemps des

1. J. Bédier, *les Fabliaux*, Paris, 1893.

2. Cf. S. F. Oldenbourg, « Fablo vostochnogo proishozhdenija ». [Le fabliau d'origine occidentale] (*Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshchenija*, CCCXLV, 1903, n° 4, fasc. II, p. 217-238), où l'on trouvera une critique plus détaillée des méthodes de Bédier.

formes du conte. Effectivement, alors que les minéraux, les plantes et les animaux sont décrits (et ils sont justement décrits et classés d'après leur structure), alors qu'est décrite toute une série de genres littéraires (la fable, l'ode, le drame, etc.), le conte est encore étudié sans être décrit. L'étude génétique du conte, qui ne s'arrête pas aux formes de celui-ci, aboutit quelquefois à une absurdité, comme l'a montré V. B. Chklovski¹. Il cite comme exemple le conte bien connu où la terre est mesurée à l'aide d'une peau. Le héros du conte reçoit la permission de prendre autant de terre que peut en couvrir une peau de bœuf. Il découpe la peau en lanière et « couvre » plus de terre que la partie trompée ne s'y attendait. V. F. Miller a tenté, avec quelques autres chercheurs, de trouver là les traces d'un acte juridique. Chklovski écrit : « Il apparaît que la partie trompée — et dans toutes les variantes du conte, il s'agit d'une tromperie — ne proteste pas contre cette mainmise sur la terre pour la bonne raison que la terre se mesurait généralement de cette façon. On aboutit à une absurdité. Si, au moment où l'on suppose que cette action a eu lieu, la coutume de mesurer la terre en l'entourant d'une lanière existait et était connue et du vendeur et de l'acheteur, non seulement il n'y a pas de tromperie, mais il n'y a pas de sujet, puisque le vendeur savait ce qui allait se produire. » Faire remonter le conte jusqu'à la réalité historique sans examiner les particularités du récit en tant que tel, conduit donc à des conclusions erronées, malgré l'énorme érudition des chercheurs qui s'appliquent à cette tâche.

Les idées de Veselovski et de Bédier appartiennent à un passé plus ou moins lointain. Bien que ces savants aient été surtout des historiens du folklore, leur étude formelle était une idée nouvelle, juste au fond, mais que personne n'a

1. V. Chklovski, *O teorii prozy* [La théorie de la prose], Moscou-Leningrad, 1925, p. 24 et suiv.

perfectionnée ni appliquée. Actuellement, la nécessité d'étudier les formes du conte n'éveille aucune objection.

L'étude structurale de tous les aspects du conte est la condition nécessaire de son étude historique. L'étude des légalités formelles prédétermine l'étude des légalités historiques.

Mais la seule étude qui puisse répondre à ces conditions est celle qui découvre les lois de la structure, et non celle qui présente un catalogue superficiel des procédés formels de l'art du conte. Le livre déjà cité de Volkov propose le moyen de description suivant : les contes sont d'abord décomposés en motifs. Sont considérés comme motifs les qualités des héros (« deux gendres sensés, le troisième sot ») aussi bien que leur quantité (« trois frères »), les actes des héros (« dernière volonté du père — que ses fils montent la garde sur son tombeau après sa mort — respectée seulement par le sot »), les objets (« la chaumière à pattes de poule », les talismans) etc. A chacun de ces motifs correspond un signe conventionnel, une lettre et un chiffre, ou une lettre et deux chiffres. Les motifs plus ou moins semblables portent la même lettre avec des chiffres différents. Une question se pose ici : si l'on est vraiment conséquent et si l'on codifie ainsi tout le contenu d'un conte, combien de motifs aura-t-on ? Volkov donne deux cent cinquante sigles environ (il n'y a pas de liste exacte). Il est évident que beaucoup de motifs sont laissés de côté, que Volkov a fait un choix, mais nous ne savons pas lequel. Ayant ainsi isolé les motifs, Volkov transcrit les contes en traduisant mécaniquement les motifs en sigles et en comparant les formules. Les contes qui se ressemblent donnent, bien entendu, des formules semblables. Les transcriptions occupent le livre tout entier. La seule « conclusion » que l'on puisse en tirer, c'est l'affirmation que les contes semblables se ressemblent, ce qui ne mène nulle part et n'engage à rien.

Nous voyons quel est le caractère des problèmes étudiés

par la science. Le lecteur peu préparé pourrait se poser une question : la science ne s'occupe-t-elle pas d'abstractions tout à fait inutiles en réalité? Qu'un motif soit décomposable ou non, cela n'est-il pas égal? Qu'importe de savoir comment isoler les éléments fondamentaux, comment classer les contes, s'il faut les étudier du point de vue des motifs, ou des sujets? On se surprend à souhaiter que des questions plus concrètes, plus tangibles, soient posées, — des questions plus accessibles à ceux qui, simplement, aiment les contes. Mais une telle exigence est fondée sur une erreur. Faisons une comparaison. Peut-on parler de la vie d'une langue sans rien savoir des parties du discours, c'est-à-dire de certains groupes de mots disposés d'après les lois de leurs transformations? Une langue vivante est une donnée concrète, la grammaire est son support abstrait. On trouve de tels substrats à la base de très nombreux phénomènes de l'existence, et c'est justement sur eux que se porte l'attention de la science. Aucun fait concret ne pourrait recevoir d'explication si ces bases abstraites ne faisaient pas l'objet d'une étude.

La science ne se limite pas aux questions que nous abordons ici. Nous n'avons parlé que des problèmes qui se rapportent à la morphologie. Nous n'avons pas abordé, en particulier, l'immense champ des recherches historiques. Celles-ci peuvent être, en apparence, plus intéressantes que les recherches morphologiques, et l'on a beaucoup travaillé dans ce domaine. Mais la question générale de savoir d'où viennent les contes n'est pas résolue dans l'ensemble, bien qu'il y ait certainement des lois régissant leur naissance et leur développement, qui attendent encore d'être formulées. En revanche, certains problèmes particuliers ont été d'autant mieux étudiés. Une énumération de noms et d'ouvrages serait inutile. Mais nous affirmons que tant qu'il n'existe pas d'étude morphologique correcte, il ne peut y avoir de bonne étude historique. Si nous ne savons pas décomposer un

conte selon ses parties constitutives, nous ne pouvons pas établir de comparaison justifiée. Et si nous ne pouvons faire de comparaisons, comment pourrions-nous jeter quelque lumière, par exemple, sur les rapports indo-égyptiens, ou sur les rapports de la fable grecque et de la fable indienne? Si nous ne savons pas comparer deux contes entre eux, comment étudier les liens entre le conte et la religion, comment comparer les contes et les mythes? Et enfin, de même que tous les fleuves vont à la mer, tous les problèmes de l'étude des contes doivent finalement aboutir à la solution de ce problème essentiel qui reste toujours posé, celui de la similitude des contes du monde entier. Comment expliquer que l'histoire de la reine-grenouille en Russie, en Allemagne, en France, en Inde, chez les Indiens d'Amérique et en Nouvelle-Zélande se ressemble, alors qu'aucun contact entre les peuples ne peut être prouvé historiquement? Cette ressemblance ne peut être expliquée si nous avons une image inexacte de sa nature. L'historien dépourvu d'expérience en ce qui concerne les problèmes morphologiques ne verra pas la ressemblance là où elle se trouve effectivement; il laissera de côté des correspondances très importantes pour lui, mais qu'il n'aura pas remarquées; au contraire, lorsqu'il aura cru voir une ressemblance, le spécialiste en morphologie pourra lui montrer que les phénomènes comparés sont tout à fait hétérogènes.

Nous voyons que l'étude des formes commande plus d'un problème. Nous ne refuserons donc pas ce travail analytique, méticuleux et peu glorieux, encore compliqué par le fait qu'il est entrepris d'un point de vue formel et abstrait. Ce travail ingrat et « inintéressant » mène aux constructions générales, au travail « intéressant ».

Méthode et matière

J'étais absolument convaincu qu'un type général fondé sur des transformations passe par tous les êtres organiques et qu'on peut facilement l'observer dans toutes ses parties sur quelque coupe moyenne. GOETHE.

Nous tenterons d'abord de définir notre tâche.

Comme nous l'avons déjà noté dans notre préface, cet ouvrage est consacré aux contes *merveilleux*. L'existence des contes merveilleux en tant que catégorie particulière sera admise comme une hypothèse de travail indispensable. Par contes merveilleux, nous entendons ceux qui sont classés dans l'index d'Aarne et Thompson sous les numéros 300 à 749. Cette définition préliminaire est artificielle, mais l'occasion se présentera par la suite d'en donner une qui soit plus précise; nous la tirerons des conclusions auxquelles nous aurons abouti. Nous entreprendrons de comparer entre eux les sujets de ces contes. Pour cela, nous isolerons d'abord les parties constitutives des contes merveilleux en suivant des méthodes particulières (cf. ci-dessous), puis nous comparerons les contes selon leurs parties constitutives. Le résultat de ce travail sera une morphologie, c'est-à-dire une description des contes selon leurs parties constitutives et des rapports de ces parties entre elles et avec l'ensemble.

Quelles sont les méthodes qui permettent d'effectuer une description exacte des contes?

Comparons entre eux les cas suivants :

1. Le roi donne un aigle à un brave. L'aigle emporte le brave dans un autre royaume (171).
2. Le grand-père donne un cheval à Soutchenko. Le

cheval emporte Soutchenko dans un autre royaume (132).

3. Un magicien donne une barque à Ivan. La barque emporte Ivan dans un autre royaume (138).

4. La reine donne un anneau à Ivan. De vigoureux gailards sortis de l'anneau emportent Ivan dans un autre royaume (156), etc.

On trouve dans les cas cités des valeurs constantes et des valeurs variables. Ce qui change, ce sont les noms (et en même temps les attributs) des personnages; ce qui ne change pas, ce sont leurs actions, ou leurs *fonctions*. On peut en conclure que le conte prête souvent les mêmes actions à des personnages différents. C'est ce qui nous permet d'étudier les contes *à partir des fonctions des personnages*.

Nous devons déterminer dans quelle mesure ces fonctions représentent effectivement les valeurs constantes, répétées, du conte. Tous les autres problèmes dépendront de la réponse à cette première question : combien de fonctions le conte comprend-il?

L'étude montre que les fonctions se répètent d'une manière stupéfiante. C'est ainsi que pour mettre à l'épreuve et récompenser la belle-fille, nous rencontrons aussi bien Baba Yaga que Morozko, l'ours, le sylvain ou la tête de jument. En poursuivant ces recherches, on peut établir que les personnages des contes, si différents soient-ils, accomplissent souvent les mêmes actions. Le moyen lui-même, par lequel une fonction se réalise, peut changer : il s'agit d'une valeur variable. Morozko agit autrement que Baba Yaga. Mais la fonction en tant que telle est une valeur constante. Dans l'étude du conte, la question de savoir *ce que* font les personnages est seule importante; *qui* fait quelque chose et *comment* il le fait, sont des questions qui ne se posent qu'accessoirement.

Les fonctions des personnages représentent ces parties constitutives qui peuvent remplacer les *motifs* de Veselovski ou les *éléments* de Bédier. Notons que la répétition des

fonctions par des exécutants différents a été remarquée depuis longtemps par les historiens des religions dans les mythes et les croyances, mais ne l'a pas été par les historiens du conte. Ainsi que les caractères et les fonctions des dieux se déplacent des uns aux autres et passent même, finalement, aux saints chrétiens, les fonctions de certains personnages des contes passent à d'autres personnages. Nous pouvons dire en anticipant que les fonctions sont extrêmement peu nombreuses, alors que les personnages sont extrêmement nombreux. C'est ce qui explique le double aspect du conte merveilleux : d'une part, son extraordinaire diversité, son pittoresque haut en couleur, et d'autre part, son uniformité non moins extraordinaire, sa monotonie.

Les fonctions des personnages représentent donc les parties fondamentales du conte, et c'est elles que nous devons d'abord isoler.

Pour cela il faut définir les fonctions. Cette définition doit être le résultat de deux préoccupations. Tout d'abord, elle ne doit jamais tenir compte du personnage-exécutant. Dans le plus grand nombre des cas, elle sera désignée par un substantif exprimant l'action (interdiction, interrogation, fuite, etc.). Ensuite, l'action ne peut être définie en dehors de sa situation dans le cours du récit. On doit tenir compte de la signification que possède une fonction donnée dans le déroulement de l'intrigue.

Si Ivan se marie avec la princesse, il s'agit de tout autre chose que si le père se marie avec une veuve mère de deux filles. Autre exemple : dans un premier cas, le héros reçoit cent roubles de son père et, par la suite, s'achète un chat devin avec cet argent; dans un autre cas, le héros reçoit de l'argent pour le récompenser du haut fait qu'il vient d'accomplir, et le conte s'achève là-dessus. Nous nous trouvons, malgré l'identité de l'action (un don d'argent), devant des éléments morphologiquement différents. Nous voyons donc que des actes identiques peuvent avoir des

significations différentes, et inversement. *Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue.*

Les observations présentées peuvent être brièvement formulées de la manière suivante :

1. *Les éléments constants, permanents, du conte sont les fonctions des personnages, quels que soient ces personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies. Les fonctions sont les parties constitutives fondamentales du conte.*

2. *Le nombre des fonctions que comprend le conte merveilleux est limité.*

Une fois les fonctions isolées, une autre question se pose : dans quel groupement et dans quel ordre ces fonctions se présentent-elles? Parlons d'abord de leur ordre. Certains pensent qu'il relève du hasard. Veselovski écrit : « Le choix et l'ordonnance des tâches et des rencontres [exemples de motifs. V. P.]... suppose une certaine *liberté*¹. » Chklovski exprime cette idée d'une façon plus nette encore : « On ne comprend pas du tout pourquoi, dans les emprunts, l'ordre *fortuit* [c'est Chklovski qui souligne. V. P.] des motifs doit être conservé. Dans les témoignages, c'est justement l'ordre des événements qui s'altère le premier². » Ce renvoi aux récits que font les témoins d'un incident est malheureux. Si les témoins altèrent l'ordre des événements, leur récit n'a pas de sens : l'ordre des événements a ses lois, et le récit littéraire a des lois semblables. Le vol ne peut se produire avant que la porte ne soit enfoncée. En ce qui concerne le conte, il a ses lois tout à fait particulières et spécifiques. La succession des éléments, comme nous le verrons plus loin, y est rigoureusement *identique*. La liberté dans ce domaine est très étroitement limitée, dans une mesure qui peut être déterminée avec précision. Nous arrivons à la

1. A. N. Veselovski, *Poetika szjuzhetov*, p. 3.

2. V. Chklovski, *O teorii prozy*, p. 23.

troisième thèse fondamentale de notre travail, thèse que nous développerons et démontrerons plus loin :

3. *La succession des fonctions est toujours identique.*

Nous devons noter que les lois citées ne concernent que le folklore. Elles ne constituent pas une particularité du conte en tant que tel. Les contes créés artificiellement n'y sont pas soumis.

Pour ce qui est du groupement, il faut savoir d'abord que tous les contes ne donnent pas, et de loin, toutes les fonctions. Mais cela ne modifie nullement la loi de leur succession. L'absence de certaines fonctions ne change pas la disposition des autres. Nous reviendrons à ce phénomène; examinons pour le moment le groupement des fonctions au sens propre du mot. Le simple fait de poser la question appelle l'hypothèse suivante : une fois les fonctions isolées, on pourra grouper les contes qui alignent les mêmes fonctions. Ils pourront être considérés comme contes du *même type*. C'est sur cette base qu'il sera possible, par la suite, de composer un index des types, fondé non pas sur les sujets, signes un peu vagues et incertains, mais sur des propriétés structurales précises. Cela sera effectivement possible. Mais si nous continuons à comparer les types structuraux entre eux, nous pourrions faire l'observation suivante, celle-ci tout à fait inattendue : les fonctions ne peuvent être réparties suivant des axes s'excluant l'un l'autre. Ce phénomène nous apparaîtra aussi concrètement que possible dans le chapitre suivant et dans le dernier chapitre de cet ouvrage. En attendant, on peut l'expliquer de la façon suivante : si l'on désigne par *A* la fonction que l'on trouve partout à la première place, et par *B* la fonction (si elle existe) *qui la suit toujours*, toutes les fonctions connues dans le conte se disposent suivant *un seul* récit, jamais elles ne sortent du rang, ne s'excluent ni ne se contredisent. On ne pouvait en aucun cas s'attendre à une telle conclusion. Évidemment, on pouvait plutôt penser que là où l'on trouverait la fonction *A*, on ne

pourrait trouver certaines autres fonctions appartenant à d'autres récits. Nous nous attendions à découvrir plusieurs axes; or il n'y en a qu'un seul pour tous les contes merveilleux. Ils sont tous du même type, et les combinaisons dont nous parlions plus haut sont les subdivisions de ce type. A première vue, cette conclusion semble absurde et même barbare, mais on peut la vérifier de la façon la plus précise. Ce phénomène représente en fait un problème très complexe auquel nous devons encore revenir. Il appelle toute une série de questions.

Voici donc la quatrième thèse fondamentale de notre travail :

4. *Tous les contes merveilleux appartiennent au même type en ce qui concerne leur structure.*

Nous aborderons maintenant la démonstration et le développement de ces thèses. Nous devons rappeler ici que l'étude du conte doit être menée (et fut, dans notre travail, effectivement menée) suivant une méthode rigoureusement déductive, c'est-à-dire en allant du corpus aux conclusions. Mais l'*exposé* peut emprunter la route inverse, car il est plus facile d'en suivre le développement si le lecteur connaît d'avance les fondements généraux de ce travail.

Cependant, avant de passer à l'étude elle-même des contes, nous devons répondre à une question : quelle importance doit avoir le corpus auquel s'applique cette étude? Il semble, à première vue, qu'il faille réunir tous les contes existants. En fait, cela n'est pas nécessaire. Puisque nous étudions les contes à partir des fonctions des personnages, nous pouvons cesser l'analyse du corpus dès que nous nous apercevons que les contes nouveaux n'apportent aucune fonction nouvelle. Bien entendu, il faut que le corpus de contrôle examiné par le chercheur soit important. Mais il n'est pas nécessaire d'utiliser tout cela dans un livre. Nous avons trouvé que cent contes sur des sujets divers constituent un corpus largement suffisant. Lorsqu'il a constaté que l'on ne

trouve aucune fonction nouvelle, le morphologiste peut s'arrêter; l'étude continuera suivant d'autres voies (composition d'index, systématique complète, étude historique, étude de l'ensemble des procédés littéraires, etc.). Mais si le corpus peut être limité quantitativement, cela ne veut pas dire qu'on peut le trier à sa guise. Il doit s'imposer du dehors. Nous prendrons le recueil d'Afanassiev, commenterons l'étude des contes au n° 50 (c'est, selon le plan d'Afanassiev, le premier conte merveilleux du recueil) et la poursuivrons jusqu'au n° 151. Cette limitation du corpus soulèvera certainement beaucoup d'objections, mais elle est justifiée théoriquement. Pour qu'elle le soit plus largement encore, il faut se demander dans quelle mesure les phénomènes liés aux contes se répètent. S'ils se répètent beaucoup, on peut se contenter d'un corpus limité. S'ils se répètent peu, c'est impossible. La répétition des parties constitutives fondamentales du conte dépasse, nous le verrons plus loin, tout ce que l'on pouvait attendre. Par conséquent, il est théoriquement possible de se satisfaire d'un corpus limité. Pratiquement, cette limitation se justifie du fait que l'utilisation d'un grand nombre de contes accroîtrait considérablement le volume de notre livre. Ce n'est pas la quantité des contes qui est importante, c'est la qualité de l'étude qui s'y applique. Cent contes constituent notre corpus de travail. Le reste est un corpus de contrôle d'une grande portée pour le chercheur, mais dont l'intérêt ne va pas plus loin.

Fonctions des personnages

Nous énumérerons dans ce chapitre les fonctions des personnages dans l'ordre dicté par les contes eux-mêmes.

Pour chaque fonction, nous donnerons : 1° une brève description de l'action qu'elle représente; 2° une définition aussi résumée que possible; 3° le signe conventionnel que nous lui avons attribué (les signes permettent, par la suite, de faire des comparaisons schématiques sur la structure des contes). On trouvera ensuite des exemples. Dans la plupart des cas, ceux-ci sont loin d'épuiser notre corpus et ne servent que d'échantillons. Ils se subdivisent en plusieurs groupes. Entre ces groupes et la définition, il existe le même rapport qu'entre les *espèces* et le *genre*. Le travail fondamental consiste à isoler les *genres*. L'étude des *espèces* ne peut faire partie des tâches de la morphologie générale. Les espèces peuvent se subdiviser en *variétés* : c'est le point de départ d'une systématique. La liste suivante ne poursuit pas de tels buts. Les exemples ne sont là que pour illustrer et montrer l'existence de la fonction comme unité du type *genre*. Toutes les fonctions, nous l'avons déjà noté, se rangent en un récit unique et continu. Notre liste de fonctions représente la base morphologique des contes merveilleux en général ¹.

1. Il est recommandé, avant d'aborder la lecture de ce chapitre, de lire consécutivement les descriptions de toutes les fonctions énumérées sans entrer dans les détails, c'est-à-dire de ne lire que ce qui est imprimé en petites capitales. Cette rapide lecture préalable facilitera la compréhension du détail.

Les contes commencent habituellement par l'exposition d'une situation initiale. On énumère les membres de la famille, ou le futur héros (par exemple un soldat) est simplement présenté par la mention de son nom ou la description de son état. Bien que cette situation ne soit pas une fonction, elle n'en représente pas moins un élément morphologique important. Les espèces de l'ouverture des contes ne pourront être examinées qu'à la fin de cet ouvrage. Nous définissons cet élément comme *situation initiale*. Il est désigné par α .

L'ouverture est suivie des fonctions suivantes :

I. UN DES MEMBRES DE LA FAMILLE S'ÉLOIGNE DE LA MAISON (définition : *éloignement*, désigné par β)¹.

1. L'éloignement peut être le fait d'une personne de la génération adulte. Les parents partent travailler (113). « Le prince dut partir pour un long voyage, quitter sa femme et la laisser avec des étrangers » (265). « Il partit (le marchand) dans les pays étrangers » (197). Les formes habituelles de l'éloignement sont : le départ pour travailler, dans la forêt, pour faire du commerce, à la guerre, « pour s'occuper de ses affaires » (β^1).

2. *La mort des parents* représente une forme renforcée de l'éloignement (β^2).

3. Parfois, ce sont les membres de la jeune génération qui s'éloignent. Ils partent faire une visite (101), pour aller à la pêche (108), se promener (137), chercher des fraises (224) (β^3).

1. Pour aboutir à une notation internationale unique, nous avons utilisé, pour les signes conventionnels des fonctions, les symboles introduits dans l'édition américaine du livre de Propp, en inversant seulement les désignations des fonctions xvii et xviii. (N.d.T.)

II. LE HÉROS SE FAIT SIGNIFIER UNE INTERDICTION (définition : *interdiction*, désignée par γ).

1. « *Tu ne dois pas regarder* ce qu'il y a dans ce cabinet. » (159). « *Garde ton frère, ne sors pas de la maison* » (113). « *Si Baba Yaga vient, ne dis rien, tais-toi* » (106). « *Le prince la sermonna longtemps, lui interdit de descendre de sa chambre* » (265), etc. L'interdiction de sortir est quelquefois renforcée ou remplacée par la mise des enfants dans une fosse (201). Parfois au contraire, on trouve une forme affaiblie de l'interdiction sous l'aspect d'une prière ou d'un conseil : la mère dissuade son fils d'aller à la pêche : « *Tu es encore petit* » (108), etc. Le conte mentionne en général l'éloignement d'abord, puis l'interdiction. En fait, les événements se sont passés, bien entendu, dans l'ordre inverse. Une interdiction peut être signifiée sans aucun rapport avec l'éloignement : défense de cueillir des pommes (230), de soulever la plume d'or (169), d'ouvrir une boîte (219), d'embrasser sa sœur (219) (γ^1).

2. La forme inversée de l'interdiction est l'ordre ou la proposition : d'apporter le déjeuner dans les champs (133), d'emmener son jeune frère dans la forêt (244) (γ^2).

Pour une meilleure compréhension de notre propos, nous nous permettrons ici une digression. La suite du conte présente l'avènement soudain (bien que, d'une certaine manière, préparé) du malheur. C'est à lui qu'est liée l'image offerte par la situation initiale, image d'un bonheur particulier, quelquefois fortement souligné. Le roi possède un splendide jardin où poussent des pommes d'or; les vieux parents aiment tendrement leur petit Ivachka, etc. La prospérité agricole est une forme spéciale que prend ce bonheur : un paysan et ses fils ont fait une très belle fenaison. On rencontre souvent la description de semailles qui lèvent d'une manière extraordinaire. Ce bonheur sert évidemment

de fond contrastant pour faire ressortir le malheur qui va suivre. Le spectre de l'adversité plane déjà, bien qu'invisible, au-dessus de cette famille heureuse. D'où les interdictions — de sortir, etc. L'éloignement lui-même des aînés prépare ce malheur, crée le moment qui lui est favorable. Après le départ ou la mort de leurs parents, les enfants sont livrés à eux-mêmes. Un ordre joue parfois le rôle de l'interdiction. Si l'on commande aux enfants d'aller dans les champs ou dans la forêt, l'exécution de cet ordre aura les mêmes conséquences que la rupture de l'interdiction d'aller dans les champs ou dans la forêt.

III. L'INTERDICTION EST TRANSGRESSÉE (définition : *transgression*, désignée par δ).

Les formes de la transgression correspondent aux formes de l'interdiction. Les fonctions II et III constituent un *double* élément dont la deuxième partie peut parfois exister sans la première. Les princesses vont au jardin (β^3), *elles sont en retard* pour rentrer à la maison. L'interdiction d'être en retard manque. L'ordre exécuté (δ^2) correspond, nous l'avons noté, à l'interdiction transgressée (δ^1).

Un nouveau personnage fait ici son entrée dans le conte; on peut le qualifier d'*agresseur du héros* (de *méchant*). Son rôle est de troubler la paix de l'heureuse famille, de provoquer un malheur, de faire du mal, de causer un préjudice. L'ennemi du héros peut être un dragon, un diable, un brigand, une sorcière, une marâtre, etc. De nouveaux personnages apparaissent en général au cours de l'action; nous étudierons cette question dans un chapitre particulier. L'agresseur a donc fait son entrée dans l'intrigue. Il est arrivé en volant, à pas de loup, etc., et il commence à agir.

IV. L'AGRESSEUR ESSAYE D'OBTENIR DES RENSEIGNEMENTS (définition : *interrogation*, désignée par ϵ).

1. L'interrogation a pour but la découverte du lieu où résident les enfants, quelquefois du lieu où se trouvent des objets précieux, etc. L'ours : « Qui me dira où ils sont allés, les enfants du roi? » (201). L'intendant : « Où est-ce que vous prenez ces pierres fines? » (197). Le pope à la confession « Qu'est-ce qui t'a permis de te remettre si vite? » (258). La princesse : « Dis-moi, Ivan, fils de marchand, où est ta sagesse? » (209). « De quoi vit-elle, la chienne? » se demandait la fille de Baba Yaga. Elle envoie Simplœil, Doublœil et Triplœil chercher à découvrir ce qu'il en est (100) (ϵ^1).

2. L'inversion de l'interrogation se rencontre sous la forme de questions posées à l'agresseur par sa victime. « Où est ta mort, Kochtcheï? » (156). « Que votre cheval est rapide! Est-ce qu'on peut trouver quelque part un autre cheval comme celui-là, qui pourrait fuir devant le vôtre? » (160). (ϵ^2).

3. Dans certains cas isolés, on trouve l'interrogation par personnes interposées (ϵ^3).

V. L'AGRESSEUR REÇOIT DES INFORMATIONS SUR SA VICTIME (définition : *information*, désignée par ζ).

1. L'agresseur reçoit immédiatement une réponse à sa question. Le ciseau répond à l'ours : « Emporte-moi dans la cour et jette-moi par terre; où je m'enfoncerai, c'est là qu'il faudra creuser » (201). A la question sur les pierres fines, la femme du marchand répond à l'intendant : « C'est une poule qui nous les pond » (197), etc. Nous nous trouvons de nouveau devant des fonctions couplées. Elles se présen-

tent souvent sous l'aspect d'un dialogue. C'est ici que se place, entre autres, le dialogue de la marâtre avec son miroir. Bien que la marâtre ne pose aucune question directe sur sa belle-fille, le miroir lui répond : « Tu es belle, sans doute, mais tu as une belle-fille qui vit chez des preux dans la forêt endormie — elle est encore plus belle que toi. » Il est d'autres cas encore où la deuxième moitié du couple peut exister sans la première. L'information prend alors la forme d'une imprudence. La mère appelle son fils en criant pour qu'il rentre à la maison, et trahit ainsi sa présence auprès de la sorcière (108). Le vieux a reçu un sac enchanté. Il régale sa commère en se servant dans le sac et trahit ainsi auprès d'elle le secret de son talisman (187). (ζ^1).

2-3. L'interrogation, inversée ou autre, appelle la réponse correspondante. Kochtcheï trahit le secret de sa mort (136), le secret du cheval fougueux (159), etc. (ζ^2 et ζ^3).

VI. L'AGRESSEUR TENTE DE TROMPER SA VICTIME POUR S'EMPARER D'ELLE OU DE SES BIENS (définition : *tromperie*, désignée par η).

L'agresseur du héros, ou le méchant, prend d'abord un autre aspect. Le dragon se transforme en chèvre d'or (162), en beau jeune homme (202). La sorcière devient « une bonne vieille » (225). Elle imite la voix de la mère (108). Le pope se couvre d'une peau de chèvre (258). La voleuse fait semblant d'être une mendicante (139).

La fonction elle-même prend la suite.

1. L'agresseur agit par la persuasion : la sorcière offre un anneau (114), la commère propose de prendre un bain de vapeur (187), la sorcière propose d'ôter sa robe (259), de prendre un bain dans l'étang (265) (η^1).

2. Il agit en utilisant immédiatement des moyens magiques. La marâtre donne à son beau-fils des galettes empoisonnées

(233). Elle pique dans ses vêtements une épingle magique (233) (η^2).

3. Il agit en utilisant d'autres moyens trompeurs ou violents. Les méchantes sœurs garnissent de couteaux et de pointes la fenêtre par où Finist doit passer (234). Le dragon déplace les copeaux qui indiquent à la jeune fille le chemin qui rejoint ses frères (133) (η^3).

VII. LA VICTIME SE LAISSE TROMPER ET AIDE AINSI SON ENNEMI MALGRÉ ELLE (définition : *complicité*, désignée par θ).

1. Le héros se laisse convaincre par son agresseur, c'est-à-dire accepte l'anneau, va prendre un bain de vapeur, se baigner, etc. On peut remarquer que si les *interdictions* sont toujours *transgressées*, les *propositions trompeuses*, au contraire, sont toujours *acceptées* et *exécutées* (θ^1).

2-3. Il réagit mécaniquement à l'utilisation des moyens magiques ou autres, c'est-à-dire s'endort, se blesse, etc. Cette fonction peut aussi exister sans la précédente : personne n'a rien fait pour endormir le héros, mais il s'endort soudain spontanément, évidemment pour faciliter le travail de son ennemi (θ^2 et θ^3).

La proposition trompeuse et l'acceptation correspondante prennent une forme particulière dans le pacte trompeur (« Donne-moi ce que tu ne connais pas dans ta maison. ») Dans ces circonstances, l'accord est extorqué, l'ennemi profitant d'une situation difficile où se trouve sa victime (fuite du troupeau, extrême misère, etc.). Quelquefois, cette situation difficile est à dessein créée par l'agresseur (l'ours attrape le roi par la barbe (201). On peut définir cet élément comme un *méfait préalable* (nous le désignerons par x , ce qui doit le distinguer des autres formes de tromperie).

VIII. L'AGRESSEUR NUIT À L'UN DES MEMBRES DE LA FAMILLE
OU LUI PORTE PRÉJUDICE (définition : *méfait*, désigné par A).

Cette fonction est extrêmement importante, car c'est elle qui donne au conte son mouvement. L'éloignement, la rupture de l'interdiction, l'information, la tromperie réussie préparent cette fonction, la rendent possible ou simplement la facilitent. C'est pour cela que l'on peut considérer les sept premières fonctions comme la *partie préparatoire* du conte, alors que l'intrigue se noue au moment du méfait. Les formes que revêt ce méfait sont extrêmement variées.

1. *L'agresseur enlève un être humain* (A¹). Le dragon enlève la fille du roi (131), la fille d'un paysan (133). La sorcière enlève un petit garçon (108). Les frères aînés enlèvent la fiancée du plus jeune (168).

2. *Il vole ou enlève un objet magique*¹ (A²). « L'enfant-gaillard » vole le coffret magique (189). La princesse vole la chemise magique (203). Le petit homme grand-comme-un-doigt vole le cheval magique (138).

2a. La suppression violente de l'auxiliaire magique constitue une catégorie particulière de cette forme de rapt. La marâtre donne l'ordre d'égorger la vache magique (100, 101). L'intendant donne l'ordre de couper le cou à la poule ou à l'oie merveilleuse (195, 197) (A^{II}).

3. *Il pille ou abîme ce qui a été semé* (A³). La jument mange une meule de foin (105). L'ours vole l'avoine (143). La grue vole les pois verts (186).

4. *Il ravit la lumière du jour* (A⁴). Ce cas ne se rencontre qu'une seule fois (135).

5. *Il accomplit un vol ou un enlèvement sous d'autres formes* (A⁵). L'objet du rapt subit des variations considérables, et il est inutile d'énumérer toutes les formes qu'il prend. Comme nous le verrons plus loin, la nature de cet objet n'a pas d'inci-

1. Cf. p. 55-56 ce que l'on entend par objet et auxiliaire magique.

dence sur le déroulement de l'action. Il serait logiquement plus juste de considérer tous les rapt comme une forme unique du méfait initial, et les formes du rapt, déterminées par son objet, comme des variétés et non des espèces. Mais il est techniquement plus commode d'en isoler quelques formes principales et grouper les autres. Exemples : L'oiseau de feu vole les pommes d'or (168). La bête-vison vient dévorer toutes les nuits des animaux dans la ménagerie du roi (132). Le général vole l'épée (non magique) du roi (259), etc.

6. *Il fait subir des dommages corporels* (A⁶). La servante arrache les yeux de sa maîtresse (127). La princesse coupe les pieds de Katoma (195). Il est intéressant de noter que ces formes représentent elles aussi (du point de vue morphologique) un rapt. La servante, par exemple, dépose les yeux dans sa poche et les emporte; par la suite, ils lui seront repris par les mêmes moyens que les autres objets volés et seront remis à leur place. La même chose se produit avec un cœur arraché.

7. *Il provoque une disparition soudaine* (A⁷). Généralement cette disparition est le résultat de pratiques magiques ou trompeuses. La marâtre endort son beau-fils. La fiancée de celui-ci disparaît pour toujours (232). Les sœurs garnissent de couteaux et d'aiguilles la fenêtre de la jeune fille, par où Finist doit entrer; il se blesse aux ailes, disparaît pour toujours (234). La femme quitte son mari en s'envolant sur un tapis volant (192). Le conte n° 267 donne une forme intéressante de cette disparition. Elle est ici provoquée par le héros lui-même. Il met le feu à la pelisse de sa femme ensorcelée; celle-ci disparaît pour toujours. On peut également inclure ici le cas particulier du conte n° 219. Un baiser ensorcelé plonge la fiancée dans un oubli total. La victime est ici la fiancée elle-même, qui perd son fiancé (A^{VII}).

8. *Il exige ou extorque sa victime* (A⁸). En général, cette forme d'enlèvement est la conséquence d'un pacte trompeur. Le roi des mers exige le prince, et celui-ci part de chez lui (219).

9. *Il chasse quelqu'un* (A^9). La marâtre chasse sa belle-fille (95). Le pope chasse son petit-fils (143).

10. *Il donne l'ordre de jeter quelqu'un à la mer* (A^{10}). Le roi enferme sa fille et son gendre dans un tonneau, et donne l'ordre de jeter le tonneau à la mer (165). Les parents déposent leur fils endormi dans une barque, sur la mer (247).

11. *Il ensorcelle quelqu'un ou quelque chose* (A^{11}). Il faut noter ici que l'agresseur du héros accomplit souvent plusieurs méfaits à la fois. Certaines formes de méfait se rencontrent rarement seules et tendent à se lier avec d'autres. L'ensorcellement en fait partie. La femme transforme son mari en chien et le chasse, — ce qui donne A^9_{11} (246). La marâtre transforme sa belle-fille en loup-cervier et la chasse (266). Dans les cas mêmes où la fiancée est transformée en canard et s'envole, il s'agit en fait d'une expulsion, bien que celle-ci ne soit pas mentionnée en tant que telle (264, 265).

12. *Il effectue une substitution* (A^{12}). Il s'agit également, dans la majeure partie des cas, d'une forme de méfait qui en accompagne une autre. La nourrice transforme la fiancée en canard et lui substitue sa fille, — ce qui donne A^{11}_{12} (264). La servante aveugle la fiancée du roi et se fait passer pour celle-ci — A^6_{12} (127).

13. *Il donne l'ordre de tuer quelqu'un* (A^{13}). Cette forme est en fait une expulsion modifiée (renforcée). La marâtre ordonne à un laquais d'égorger sa belle-fille pendant une promenade (210). La princesse donne à ses serviteurs l'ordre d'emmener son mari dans la forêt et de le tuer (192). Dans ces cas, l'agresseur exige en général qu'on lui rapporte le foie et le cœur du mort.

14. *Il accomplit un meurtre* (A^{14}). En général, c'est également une forme qui accompagne d'autres aspects du méfait central et leur sert de renforcement. La princesse vole la chemise magique de son mari et le tue — ce qui donne A^2_{14} (208). Les frères tuent le plus jeune d'entre eux et enlèvent sa

fiancée — A^1_{14} (168). La sœur prend à son frère les fraises qu'il a cueillies et le tue (244).

15. *Il enferme quelqu'un, l'emprisonne* (A^{15}). La princesse enferme Ivan dans un cachot (256). Le roi des mers retient Sémion en prison (256).

16. *Il veut obliger quelqu'un à l'épouser* (A^{16}). Le dragon exige la princesse en mariage (125).

16a. La même chose entre proches parents (A^{xvi}). Le frère exige sa sœur en mariage (114).

17. *Il menace d'accomplir des actes de cannibalisme* (A^{17}). Le dragon exige la princesse pour la dévorer (171). Le dragon a dévoré tous les habitants du village, le même sort attend le dernier paysan resté vivant (146).

17a. La même chose entre proches parents (A^{xvii}). La sœur veut manger le frère (92).

18. *Il tourmente quelqu'un chaque nuit* (A^{18}). Le dragon (192), le diable (115) tourmentent la princesse chaque nuit. La sorcière vient en volant chez la jeune fille et lui tète les seins (193).

19. *Il déclare la guerre* (A^{19}). Le roi voisin déclare la guerre (161). Autre cas semblable : Le dragon dévaste le royaume (137).

Ici s'arrête la liste exhaustive des formes du méfait dans les limites du corpus choisi. Mais tous les contes ne commencent pas, il s'en faut, par l'accomplissement d'un méfait. Il existe d'autres débuts, souvent suivis du même développement que les contes commençant par la fonction *A*, celle du méfait. Si nous examinons ce phénomène, nous verrons que ces contes partent d'une situation de *manque* ou de *pénurie*, ce qui donne lieu à une quête analogue à la quête qui suit le méfait. D'où la conclusion que la pénurie peut être tenue pour un équivalent, par exemple, de l'enlèvement. Considérons la situation suivante : la princesse vole le talisman d'Ivan. Le résultat de ce vol est que le talisman fait défaut à Ivan. Or nous voyons le conte, laissant de côté

le méfait, commencer très souvent directement par le manque : Ivan a envie de posséder un sabre magique ou un cheval merveilleux. Le rapt comme le manque déterminent le moment suivant de l'intrigue : Ivan part chercher ce qui lui fait défaut. On peut dire la même chose de la fiancée enlevée et de la fiancée simplement manquante, etc. Dans le premier cas, une action est commise, dont le résultat est un manque et qui donne lieu à une quête; dans le second cas, on trouve un manque déjà existant qui donne lieu, lui aussi, à une quête. Dans le premier cas, le manque est créé du dehors, dans le second, il est reconnu du dedans. On peut comparer ce manque à un zéro, qui dans la série des chiffres représente une valeur déterminée. Ce moment peut être décrit de la façon suivante :

VIII-a. IL MANQUE QUELQUE CHOSE A L'UN DES MEMBRES DE LA FAMILLE; L'UN DES MEMBRES DE LA FAMILLE A ENVIE DE POSSÉDER QUELQUE CHOSE (définition : *manque*, désigné par *a*).

Ces faits ne se soumettent que très difficilement à une classification. On pourrait les classer selon les différentes formes que prend la reconnaissance du manque (cf. p. 94-95), mais nous pouvons nous limiter ici à une répartition suivant son objet. On peut distinguer les formes suivantes : 1° Manque d'une fiancée (ou d'un ami, d'un être humain en général). Cette déficience est quelquefois dépeinte avec beaucoup de force (le héros est décidé à chercher une fiancée); elle n'est quelquefois même pas mentionnée. Le héros, célibataire, part à la recherche d'une fiancée, et voilà l'action commencée (*a*¹). 2° On a besoin, on ne peut se passer d'un objet magique, pommes, eau, cheval, sabre, etc. (*a*²). 3° On a besoin d'un objet insolite (dépourvu de force magique) : oiseau de feu, canard aux plumes d'or, merveille des mer-

veilles, etc. (*a*³). 4° Une forme spécifique : il manque l'œuf magique avec la mort de Kochtcheï (avec l'amour de la princesse) (*a*⁴). 5° Formes rationalisées : manque d'argent, de moyens de vivre, etc. (*a*⁵); notons au passage que ces débuts réalistes sont quelquefois suivis de développements tout à fait fantastiques. 6° Diverses autres formes (*a*⁶). Si l'objet du rapt n'a pas d'incidence sur la structure du conte, l'objet du manque n'en a pas non plus. Du point de vue de la morphologie générale, il n'est donc pas nécessaire de classer systématiquement tous les cas; on peut se limiter aux principaux, en groupant les autres.

Une question nous arrête ici malgré nous : tous les contes ne commencent pas, il s'en faut, par un méfait ou par le manque que nous venons de décrire. Au début de l'histoire de Yemel le Sot, par exemple, nous voyons le sot pêcher une truite, mais ce n'est ni parce qu'il en a besoin, ni pour commettre un méfait. En comparant un grand nombre de contes entre eux, on découvre d'abord que certains éléments propres au milieu du conte sont *transportés au début*; c'est le cas dans notre exemple. Le fait d'attraper et d'épargner un animal est un élément central typique, comme nous le verrons plus loin. D'une manière générale, les éléments *A* ou *a* sont indispensables dans tous les contes de la catégorie que nous étudions. Il n'existe pas d'autres manières de nouer l'intrigue dans les contes merveilleux.

IX. LA NOUVELLE DU MÉFAIT OU DU MANQUE EST DIVULGUÉE, ON S'ADRESSE AU HÉROS PAR UNE DEMANDE OU UN ORDRE, ON L'ENVOIE OU ON LE LAISSE PARTIR (définition : *médiation, moment de transition*, désigné par *B*).

Cette fonction fait entrer le héros en scène. Dans une analyse plus minutieuse, elle peut se décomposer en plusieurs parties constitutives, mais dans notre perspective, cela n'a

pas d'importance. Les héros des contes sont de deux types différents. 1. Si Ivan part à la recherche d'une jeune fille enlevée qui a disparu de l'horizon paternel (ainsi que de l'horizon des auditeurs), c'est lui le héros du conte, et non la jeune fille. On peut appeler ces héros des *quêteurs*. 2. Si l'on enlève ou chasse une jeune fille ou un petit garçon et que le conte les suit sans s'intéresser à ceux qui restent, le héros du conte est la jeune fille ou le petit garçon enlevé ou chassé. Il n'y a pas de quêteur dans ces contes-là. Le personnage principal peut y être appelé *héros victime*¹. Nous verrons plus bas si les contes se développent de la même façon, quand ils mettent en scène le premier ou le second type de héros. Le cas où le conte suit aussi bien le quêteur que la victime (cf. *Rousslan et Ludmila*) n'existe pas dans notre corpus. On trouve le moment de médiation dans les deux cas. Son sens est de provoquer le départ du héros.

1. *Un appel au secours est lancé, suivi par l'envoi du héros (B¹)*. L'appel vient généralement du roi et s'accompagne de promesses.

2. *On envoie immédiatement le héros (B²)*. L'envoi se présente sous la forme d'un ordre, ou sous la forme d'une prière. Dans le premier cas, il s'accompagne parfois de menaces, dans le second, de promesses, quelquefois des deux ensemble.

3. *Le héros part de chez lui (B³)*. Dans ce cas, l'initiative du départ vient souvent du héros lui-même, et non d'un personnage mandateur. Ses parents lui donnent leur bénédiction. Parfois, le héros ne dit rien de son véritable but. Il demande la permission d'aller se promener, etc., et en fait, il part se battre.

4. *La nouvelle du malheur est divulguée (B⁴)*. La mère raconte à son fils l'enlèvement de sa fille, qui eut lieu avant la naissance de celui-ci; ce faisant, elle ne lui demande aucune

1. Nous aurons plus loin l'occasion de donner une définition plus précise du héros.

aide. Le fils part à la recherche de sa sœur (133). Plus souvent, le récit du malheur est fait non par les parents, mais par diverses petites vieilles, des personnes rencontrées par hasard, etc.

Ces quatre formes de la fonction se rapportent au héros-quêteur. Les formes suivantes ont directement trait au héros-victime. La structure du conte veut, en tout état de cause, que le héros parte de chez lui. Si le méfait n'y suffit pas, le conte utilise pour cela le moment de transition.

5. *Le héros chassé est emmené loin de chez lui (B⁵)*. Le père emmène dans la forêt sa fille chassée par la marâtre. Cette forme est fort intéressante à plusieurs égards. Logiquement, l'action du père est inutile. Sa fille pourrait partir seule dans la forêt. Mais le conte a besoin, au moment de transition, que les parents soient là pour présider au départ du héros. On pourrait montrer qu'il s'agit d'une formation secondaire, mais cela n'entre pas dans le propos d'une morphologie générale. Remarquons en outre qu'on emmène également la princesse exigée par le dragon. On la dépose dans ce cas-là au bord de la mer. Mais ici, un appel est lancé en même temps. Le développement de l'intrigue est déterminé par l'appel, et non par le fait qu'on emmène la princesse; cette action ne peut donc se rapporter, dans ce cas-là, au moment de transition.

6. *Le héros condamné à mort est secrètement libéré (B⁶)*. Le cuisinier ou l'archer épargne la jeune fille ou le petit garçon, les libère, tue à leur place un animal pour rapporter son cœur et son foie en guise de preuve de leur mort (210, 195). Le moment de la fonction ix a été défini plus haut comme le facteur qui provoque le départ du héros de chez lui. Si l'envoi pose la *nécessité* de partir, nous trouvons ici la *possibilité* de partir. La première éventualité caractérise le héros-quêteur, la seconde, le héros-victime.

7. *On chante un chant plaintif (B⁷)*. C'est la forme spécifique lorsqu'il y a eu meurtre (plainte chantée par le frère

resté vivant, ou par d'autres), ensorcellement suivi d'expulsion, trahison. Le malheur se fait ainsi connaître et la réaction peut se produire.

X. LE HÉROS-QUÊTEUR ACCEPTE OU DÉCIDE D'AGIR (définition : *début de l'action contraire*, désigné par C).

Ce moment se caractérise par des déclarations telles que : « Permetts-nous de partir à la recherche de tes princesses », etc. Il n'est pas mentionné parfois, mais la décision précède évidemment la quête. Il n'existe que dans les contes dont le héros part effectuer une quête. Les héros chassés, tués, ensorcelés, trahis, n'ont pas la volonté de se libérer, et cet élément est alors absent.

XI. LE HÉROS QUITTE SA MAISON (définition : *départ*, désigné par $\uparrow$).

Ce départ représente autre chose que l'éloignement momentané désigné plus haut par β . Le départ du héros-quêteur est en outre différent de celui du héros-victime. Le premier a pour but une quête, le second fait ses premiers pas sur une route sans recherches, où toutes sortes d'aventures l'attendent. Il ne faut pas perdre de vue le fait suivant : si une jeune fille est enlevée et si le héros part à sa recherche, deux personnes quittent la maison. Mais le chemin que suit le récit, le chemin suivant lequel l'intrigue se déroule, est le chemin du héros-quêteur. Au contraire, si l'on chasse, par exemple, une jeune fille, et si personne ne part à sa recherche, le récit suit le départ et les aventures du héros-victime. Le signe $\uparrow$ indique le départ du héros, qu'il s'agisse ou non du héros-quêteur. Dans certains contes, le déplacement du héros dans l'espace manque. Toute l'action se

déroule au même endroit. Parfois, au contraire, le départ est renforcé et prend la forme d'une *fuite*.

Les éléments *ABC* $\uparrow$ représentent le nœud de l'intrigue. L'action se développe ensuite.

Un nouveau personnage entre dans le conte; on peut l'appeler *donateur*, ou, plus précisément, *pourvoyeur*. Habituellement, le héros le rencontre par hasard dans la forêt, sur la route, etc. (Cf. chap. VII, les formes de l'entrée en scène des personnages.) Le héros — qu'il soit quêteur ou victime — reçoit de lui un moyen (généralement magique) qui lui permet par la suite de redresser le tort subi. Mais avant de recevoir l'objet magique, le héros est soumis à certaines actions très diverses, qui, cependant, l'amènent toutes à entrer en possession de cet objet.

XII. LE HÉROS SUBIT UNE ÉPREUVE, UN QUESTIONNAIRE, UNE ATTAQUE, ETC., QUI LE PRÉPARENT A LA RÉCEPTION D'UN OBJET OU D'UN AUXILIAIRE MAGIQUE (définition : *première fonction du donateur*, désignée par D).

1. *Le donateur fait passer une épreuve au héros* (*D*¹). Baba Yaga fait faire des travaux domestiques à la jeune fille (102). Les peux de la forêt proposent au héros de les servir pendant trois ans (216). Le héros doit travailler trois ans chez un marchand (rationalisation réaliste, 115), être passeur pendant trois ans sans demander de rétribution (128), écouter jusqu'au bout un air de violon sans s'endormir (216). Un pommier, une rivière, un poêle lui offrent une nourriture très simple (113). Baba Yaga lui ordonne de se coucher à côté de sa fille (171). Le dragon lui ordonne de soulever une lourde pierre (128). Cet ordre est quelquefois inscrit sur la pierre; il arrive aussi que des frères, ayant trouvé une grosse pierre, essayent de leur propre gré de la soulever.

Baba Yaga donne au héros l'ordre de garder un troupeau de juments (159), etc.

2. *Le donateur salue et questionne le héros (D²)*. On peut considérer cette forme comme un affaiblissement de l'épreuve. Le salut et les questions existent également dans les formes déjà citées, mais ils y précèdent l'épreuve et n'en ont pas le caractère. Ici, l'épreuve elle-même est absente, mais le questionnaire ressemble à une épreuve déguisée. Si le héros répond grossièrement, il ne reçoit rien; s'il répond poliment, il reçoit un cheval, un sabre, etc.

3. *Un mourant ou un mort demande au héros de lui rendre un service (D³)*. Parfois, cette forme prend également un caractère d'épreuve. Une vache adresse au héros une prière : « Ne mange pas ma viande, ramasse mes os, noue-les dans un mouchoir, sème-les dans le jardin et ne m'oublie jamais, arrose-les chaque matin » (100). Un taureau prononce une prière semblable dans le conte 201. Mais c'est une autre forme que prend cette prière dans le conte 179 : le père mourant y ordonne à ses fils de passer trois nuits sur son tombeau.

4. *Un prisonnier demande au héros de le libérer (D⁴)*. Un petit homme de bronze, prisonnier, lui demande de le libérer (125). Le diable enfermé dans une tour demande au soldat de le libérer (236). La cruche pêchée au fond de l'eau prie le héros de la casser; autrement dit, l'esprit enfermé dans la cruche demande qu'on le libère (195).

4a. *La même chose, précédée de l'emprisonnement du donateur (°D⁴)*. Dans le conte 123 par exemple, où l'on attrape un sylvain, cette action ne peut constituer une fonction indépendante : elle ne fait que préparer la demande du prisonnier.

5. *On s'adresse au héros en lui demandant grâce (D⁵)*. On pourrait considérer cette forme comme une variété de la précédente : elle suit la prise. Ailleurs, le héros vise un animal pour le tuer. Il pêche un brochet qui lui demande de le relâcher (166). Il vise des animaux qui lui demandent de les laisser partir (156).

6. *Deux personnes en train de se disputer demandent au héros de partager entre elles leur butin (D⁶)*. Deux géants lui demandent de partager entre eux un bâton et un balai (185). La demande des adversaires n'est pas toujours exprimée. Le héros propose parfois de sa propre initiative de les départager (d⁶). Des bêtes féroces ne parviennent pas à partager la dépouille de leur proie. Le héros la partage (162).

7. *Autres demandes (D⁷)*. Les demandes constituent, à proprement parler, une espèce indépendante, et leurs différents aspects, des sous-espèces, mais pour éviter un système de signes trop complexe, on peut classer les différentes variétés comme des espèces. Lorsqu'on a isolé les formes principales, on peut ranger ensemble les autres. — Des souris demandent qu'on les nourrisse (102). Un voleur demande à sa victime de lui apporter ce qu'il a dérobé (238). Le cas suivant peut être rapporté à deux catégories à la fois : Kouzinka attrape un renard. Le renard lui adresse une prière : « Ne me tue pas (l'animal attrapé demande grâce, D⁵), fais-moi rôtir une poule bien grasse » (seconde demande, D⁷). Comme la prise précède ces demandes, nous désignons ce cas par °D⁵₇). Autre cas, comprenant lui aussi une menace préalable, ou la mise du demandeur dans une situation d'impuissance : le héros vole les vêtements d'une baigneuse, qui lui demande de les lui rendre. On rencontre parfois simplement une situation d'impuissance, sans prière formulée (oisillons mouillés par la pluie, chat tourmenté par des enfants). Le héros, dans ces cas, a la possibilité de rendre un service. Objectivement, il s'agit là d'une épreuve, bien que subjectivement, le héros ne la ressente pas comme telle (d⁷).

8. *Un être hostile essaye d'anéantir le héros (D⁸)*. Une sorcière essaye d'enfermer le héros dans un poêle (108). Le maître de maison tente, la nuit, de donner ses hôtes à manger aux rats (212). Une sorcière essaye, pendant la nuit, de couper la tête au héros (105). Un sorcier essaye de

faire mourir le héros d'épuisement en le laissant seul sur une montagne (243).

9. *Un être hostile entre en lutte avec le héros (D⁹)*. Baba Yaga se bat contre le héros. La lutte dans la petite maison de la forêt contre divers habitants des bois se rencontre très fréquemment. La lutte prend l'aspect d'une bagarre, d'une raclée.

10. *On montre au héros un objet magique et on lui propose un échange (D¹⁰)*. Un brigand lui montre une massue (216), des marchands lui montrent des objets insolites (212), un vieillard lui montre une épée (268). Ils lui demandent autre chose en échange.

XIII. LE HÉROS RÉAGIT AUX ACTIONS DU FUTUR DONATEUR (définition : *réaction du héros*, désignée par *E*).

Dans la majeure partie des cas, la réaction peut être positive ou négative.

1. *Le héros réussit (ne réussit pas) l'épreuve (E¹)*.

2. *Le héros répond (ne répond pas) au salut du donateur (E²)*.

3. *Il rend (ne rend pas) au mort le service demandé (E³)*.

4. *Il libère le prisonnier (E⁴)*.

5. *Il épargne l'animal qui le lui demande (E⁵)*.

6. *Il fait le partage et réconcilie ceux qui se disputaient (E⁶)*. La demande des adversaires (ou simplement la dispute sans demande) provoque souvent une autre réaction. Le héros *dupe* les adversaires, en les envoyant chercher, par exemple, une flèche qu'il a tirée, pendant que lui-même emporte les objets du litige (E^{VI}).

7. *Le héros rend un autre service (E⁷)*. Ces services correspondent parfois à la prière qu'on lui a adressée, elles n'ont parfois d'autre cause que la bonté du héros. Une jeune fille donne à manger à des mendiants qui passent (114). Les

formes à caractère religieux pourraient constituer une sous-espèce particulière. Le héros allume un tonnelet d'encens à la gloire de Dieu. On peut également citer ici un cas d'oraison (115).

8. *Le héros se sauve des attaques qui le visent, en retournant les moyens du personnage hostile contre celui-ci (E⁸)*. Il enferme Baba Yaga dans le poêle après lui avoir demandé de montrer comment on faisait pour y entrer (108). Les héros échangent secrètement leurs vêtements contre ceux des filles de Baba Yaga, qui tue celles-ci à leur place (105). Le sorcier reste lui-même sur la montagne où il voulait abandonner le héros (243).

9. *Le héros remporte la victoire (ou ne remporte pas la victoire) sur l'être hostile (E⁹)*.

10. *Le héros accepte l'échange, mais utilise aussitôt la force magique de l'objet contre le donateur (E¹⁰)*. Un vieillard propose au cosaque une épée qui coupe toute seule en échange d'un tonneau magique. Le cosaque accepte l'échange et ordonne aussitôt à l'épée de couper la tête du vieillard, ce qui lui permet de reprendre le tonneau (270).

XIV. L'OBJET MAGIQUE EST MIS A LA DISPOSITION DU HÉROS (définition : *réception de l'objet magique*, désignée par *F*).

Les objets magiques peuvent être : 1^o des animaux (cheval, aigle, etc.); 2^o des objets d'où sortent des auxiliaires magiques (le briquet et le cheval, l'anneau et les jeunes gens); 3^o des objets ayant des propriétés magiques, massue, épée, violon, boule, et bien d'autres; 4^o des qualités reçues directement, comme par exemple la force, la capacité de se transformer en animal, etc. Nous appelons (sous condition pour le moment) *objets magiques* tout ce qui est ainsi transmis. Les formes de la transmission sont les suivantes :

1. *L'objet est transmis directement (F¹)*. Les dons de cette

espèce ont très souvent le caractère d'une récompense. Un vieillard donne un cheval, des animaux de la forêt donnent leur petit, etc. Il arrive que le héros, au lieu de recevoir un animal qu'on met à sa disposition, reçoit la capacité de se transformer en animal (pour les détails, voir plus bas, au chap. 6). Certains contes s'achèvent sur la récompense. Dans ces cas, le don représente une certaine valeur matérielle, et non un objet magique (f^1). Si la réaction du héros a été négative, la transmission peut ne pas avoir lieu (F^{neg}), ou céder la place à un châtement sévère. Le héros est mangé, il gèle, on découpe une lanterne sur son dos, on le jette sous une pierre, etc. (F^{contr}).

2. *L'objet se trouve en un lieu indiqué* (F^2). Une vieille montre le chêne sous lequel se trouve le bateau volant (144). Un vieillard montre le paysan chez lequel on peut prendre le cheval magique (138).

3. *L'objet se fabrique* (F^3). « Le sorcier va au bord de la mer, dessine une barque sur le sable et dit : « Eh bien, mes amis, vous voyez cette barque? — Nous la voyons! — Asseyez-vous dedans! » (138).

4. *L'objet se vend et s'achète* (F^4). Le héros achète une poule magique (195), un chat et un chien magiques (190). La forme intermédiaire entre la fabrication et l'achat est la fabrication sur commande. Le héros commande une chaîne à un forgeron (105). Ce cas est désigné par F^4_3 .

5. *L'objet tombe par hasard entre les mains du héros (celui-ci le trouve)* (F^5). Ivan voit un cheval dans un champ, il monte dessus (132). Il tombe sur un arbre qui porte des pommes magiques (192).

6. *L'objet apparaît soudain spontanément* (F^6). Une échelle gravissant la montagne apparaît tout à coup (156). On rencontre une forme particulière de l'apparition spontanée lorsque l'objet sort de terre (F^{VI}); c'est ainsi que peuvent apparaître des buissons magiques (160, 101), des baguettes, un chien et un cheval, un nain, etc.

7. *On boit ou on mange l'objet* (F^7). Il ne s'agit pas ici, à strictement parler, d'une transmission, mais cette forme n'en est pas moins, sous certaines conditions, liée aux cas cités. Trois gorgées d'un liquide donnent une force exceptionnelle (125). Les abats d'oiseau donnent aux héros qui les mangent différentes qualités magiques (195).

8. *On vole l'objet* (F^8). Le héros vole le cheval à Baba Yaga (159). Il s'approprie l'objet d'une dispute (197). L'utilisation de l'objet magique contre le personnage qui vient de le donner en échange d'un objet que le héros lui reprend, peut également être considérée comme une forme de vol.

9. *Divers personnages se mettent eux-mêmes à la disposition du héros* (F^9). Un animal, par exemple, peut ou bien donner son petit, ou bien offrir ses propres services au héros. Cela revient à se donner lui-même. Comparons les deux cas suivants. Le cheval n'est pas toujours donné directement ou dans un briquet. Parfois, le donateur se contente de communiquer une formule magique qui permet d'appeler le cheval. Il peut enfin se produire qu'Ivan ne reçoive, à proprement parler, rien du tout. On ne lui donne que le droit à un auxiliaire magique. C'est le cas lorsque le personnage qui lui demande sa grâce donne à Ivan un droit sur sa propre personne. Le brochet récite à Ivan la formule par laquelle on peut l'appeler (« dis : selon l'ordre du brochet », etc.). Enfin, si l'animal promet simplement, la formule étant abandonnée, de se présenter « à quelque moment que tu aies besoin de moi », il s'agit quand même de l'épisode où, sous la forme d'un animal, un objet magique est mis à la disposition du héros. L'animal devient ainsi l'auxiliaire d'Ivan (f^9). Il peut se produire que, sans aucune préparation, divers êtres magiques apparaissent soudain, que le héros les rencontre en route, qu'ils lui offrent son aide et se fassent accepter comme alliés (F^6_9). Le plus souvent, ce sont des héros avec des attributs extraordinaires ou des personnages ayant certaines propriétés

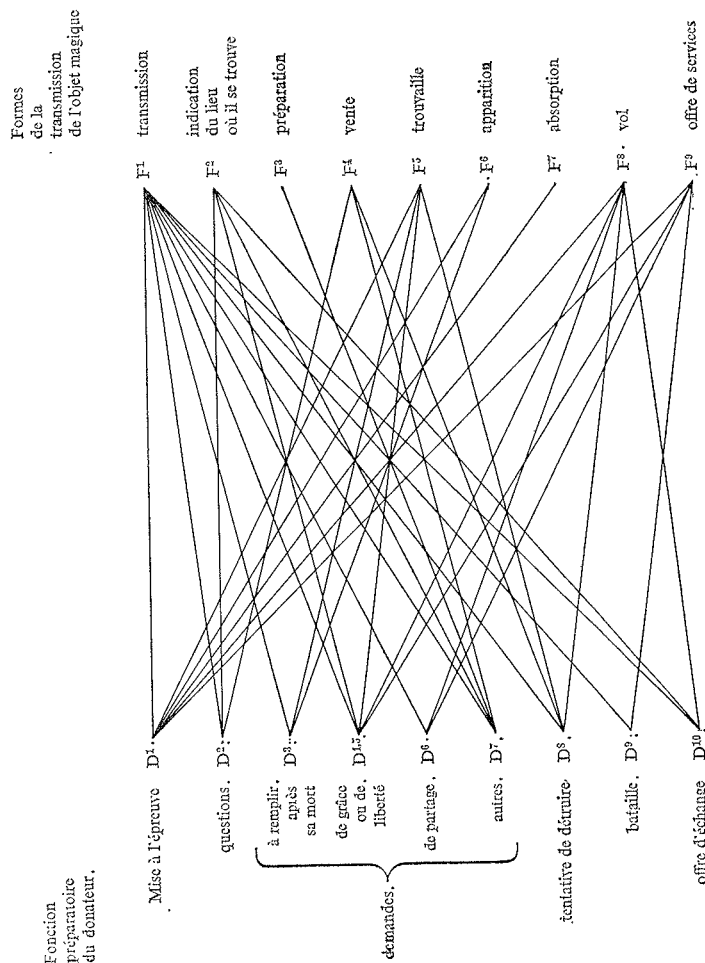
magiques : Obyedalo, Opivalo, Moroz-Treskoun (Mange-Tout, Boit-Tout, Gel-à-Pierre-Fendre).

Avant de poursuivre notre énumération des fonctions, nous pouvons poser la question suivante : quelles combinaisons des variétés de l'élément *D* (préparation de la transmission) et *F* (transmission) rencontre-t-on ? Il faut seulement noter que dans le cas d'une réaction négative du héros, on ne trouve que *F nég* (la transmission ne se produit pas) ou *F contr* (le héros est sévèrement puni). Dans le cas d'une réaction positive, on rencontre les combinaisons suivantes (cf. schéma p. ci-contre).

Ce schéma permet de voir que les combinaisons sont extrêmement variées ; par conséquent, on peut poser que dans l'ensemble la substitution d'une sous-espèce à une autre est largement possible. Mais si on examine ce schéma attentivement, il saute aux yeux que certaines combinaisons sont absentes. Cela s'explique en partie par le faible volume de notre corpus, mais certaines combinaisons seraient de toute façon illogiques. Nous sommes donc amenés à la conclusion qu'il existe des *types* de combinaisons. Si, pour définir ces types, nous partons des formes de la transmission de l'objet magique, nous pouvons distinguer deux types de combinaisons :

1. Le vol de l'objet magique est lié aux tentatives pour détruire le héros (le faire rôtir, etc.), à la demande de départager des adversaires, aux propositions d'échange.

2. Toutes les autres formes de transmission et de réception sont liées à toutes les autres formes préparatoires. La demande de départager des adversaires se rapporte à ce second type si le partage a effectivement lieu, mais au premier si les adversaires se font duper. On peut encore noter que la trouvaille, l'achat et l'apparition soudaine et spontanée de



1. Le problème du lien entre les variétés des fonctions sera posé de manière plus large dans le dernier chapitre.

l'objet ou de l'auxiliaire magique se rencontrent le plus souvent sans que rien les ait préparés. Ce sont des formes rudimentaires. Mais s'il en est qui sont préparées, ce sont des formes du second type, et non du premier. On peut aborder à ce propos la question du caractère des donateurs. Le second type de combinaisons comprend surtout des donateurs amicaux (à l'exception de ceux qui donnent l'objet magique malgré eux, après une bagarre); le premier type, des donateurs hostiles, ou en tout cas trompés. Ce ne sont plus des donateurs au sens propre du mot, mais des personnages qui équipent les héros malgré eux. A l'intérieur de chaque type, toutes les combinaisons sont possibles et logiques, même si elles n'existent pas. C'est ainsi, par exemple, que le donateur reconnaissant ou qui vient de faire passer une épreuve au héros, peut donner l'objet magique, indiquer le lieu où il se trouve, le vendre, le fabriquer, le laisser trouver, etc. D'autre part, cet objet ne peut qu'être enlevé ou volé si le donateur a été trompé. Entre les types, les combinaisons sont illogiques. Il est illogique, par exemple, que le héros vole un poulain à Baba Yaga après avoir exécuté la tâche difficile qu'elle lui avait confiée. Cela ne signifie pas que de telles combinaisons sont absentes. Elles existent, mais le conteur s'efforce alors de trouver des motivations supplémentaires aux actions de ses héros. Autre exemple de combinaison illogique, motivée de façon transparente : Ivan se bat contre un vieillard. Pendant le combat, le vieillard lui donne *par mégarde* à boire de l'eau de force. Nous comprenons ce « par mégarde » si nous comparons cet épisode avec les contes où la boisson est offerte par un donateur reconnaissant ou simplement amical. Nous voyons donc que l'illogisme de la combinaison n'arrête pas le conteur. Pour suivre une voie purement empirique, il convient d'assurer que dans leur rapport, toutes les sous-espèces des éléments *D* et *F* sont remplaçables les unes par les autres.

Voici quelques exemples concrets de ces combinaisons :

Type II.

$D^1E^1F^1$. Baba Yaga ordonne au héros de faire paître un troupeau de juments. Il reçoit une seconde tâche, la remplit, reçoit un cheval (160).

$D^2E^2F^2$. Un vieillard pose des questions au héros. Celui-ci répond grossièrement, ne reçoit rien. Il revient ensuite, répond poliment, et reçoit un cheval (155).

$D^3E^3F^1$. Un père, mourant, demande à ses fils de passer trois nuits sur sa tombe. Le plus jeune accède à cette prière, reçoit un cheval (179).

$D^1E^1F^{VI}$. Un jeune taureau demande aux enfants du roi de l'égorger, de le faire brûler et de semer ses cendres sur trois plates-bandes. Le héros obéit à cette prière. Un pommier pousse sur la première plate-bande, un chien sur la seconde, un cheval sur la troisième (202).

$D^1E^1F^5$. Des frères trouvent une grande pierre. « Est-ce qu'on pourrait la soulever ? » (épreuve en l'absence de personnage qui la fasse passer). Les plus âgés n'y parviennent pas, le plus jeune déplace la pierre, qui cachait une cave, et trouve dans cette cave trois chevaux (137).

On pourrait prolonger cette liste *ad libitum*. Il faut seulement noter que les chevaux ne sont pas les seuls objets magiques à se transmettre dans ces cas-là. Nous avons choisi des exemples comportant des chevaux pour faire ressortir leur parenté morphologique.

Type I.

$D^6E^{VI}F^8$. Trois personnes en train de se disputer demandent au héros de partager entre elles des objets magiques. Le héros leur fait faire une course de vitesse, et vole pendant ce temps les objets (un bonnet, un tapis, des bottes).

$D^8E^8F^8$. Les héros entrent par hasard chez Baba Yaga.

Celle-ci veut leur couper la tête pendant la nuit. Ils s'arrangent pour qu'elle coupe la tête de ses filles. Les frères s'enfuient, le plus jeune vole un mouchoir magique (106).

$D^{10}E^{10}F^8$. Le héros a un esprit invisible, Chmat-Razoum, à son service. Trois marchands proposent de le lui échanger contre une cassette (un jardin), une hache (un bateau), un clairon (une armée). Le héros accepte l'échange, puis rappelle son auxiliaire (212).

Nous voyons que le remplacement d'une sous-espèce par une autre, à l'intérieur de chaque type, se pratique en effet très largement. On peut se demander encore si certains *objets* transmis ne sont pas liés à certaines *formes* de transmission, c'est-à-dire si un cheval n'est pas toujours donné, un tapis volant toujours volé, etc. Bien que notre examen ne concerne que les fonctions en tant que telles, nous pouvons indiquer (sans preuves) qu'une telle norme n'existe pas. Le cheval, que l'on donne la plupart du temps, est volé dans le conte n° 160. Au contraire, le fichu magique qui vient en aide quand on est poursuivi, et qui est habituellement volé, est donné dans le conte n° 159 et d'autres. Le bateau volant peut être fabriqué, on peut indiquer l'endroit où il se trouve, on peut le donner, etc.

Revenons à l'énumération des fonctions des personnages. Après la transmission de l'objet magique, nous verrons son utilisation, ou bien, s'il s'agit d'un être vivant, son intervention immédiate, sur l'ordre du héros. Le héros perd alors, apparemment, toute son importance : il ne fait plus rien, c'est son auxiliaire qui se charge de tout. La portée morphologique du héros n'en reste pas moins entière, car les intentions de celui-ci sont le pivot du récit. Ces intentions apparaissent dans les ordres divers que le héros donne à ses auxiliaires. Nous pouvons donner à présent une définition du héros plus précise que nous ne l'avons fait plus haut. Le héros du conte merveilleux est ou bien le personnage qui souffre directement de l'action de l'agresseur au moment où se

noue l'intrigue (ou qui ressent un manque), ou bien le personnage qui accepte de réparer le malheur ou de répondre au besoin d'un autre personnage. Au cours de l'action, le héros est le personnage pourvu d'un objet magique (ou d'un auxiliaire magique), et qui s'en sert (ou l'utilise comme un serviteur).

XV. LE HÉROS EST TRANSPORTÉ, CONDUIT OU AMENÉ PRÈS DU LIEU OÙ SE TROUVE L'OBJET DE SA QUÊTE (définition : *déplacement dans l'espace entre deux royaumes, voyage avec un guide*, désigné par G).

L'objet de la quête se trouve dans « un autre » royaume. Ce royaume peut se trouver très loin à l'horizontale, ou bien très haut ou très bas à la verticale. Les moyens de communication peuvent être les mêmes dans tous les cas, mais il en existe des formes spécifiques pour voyager dans les hauteurs ou les profondeurs.

1. *Le héros vole dans les airs* (G^1). A cheval (171), sur un oiseau (210), à la manière d'un oiseau (162), dans un bateau volant (138), sur un tapis volant (192), sur le dos d'un géant ou d'un esprit (210), dans la calèche du diable (154), etc. Le vol sur le dos d'un oiseau comporte quelquefois un détail supplémentaire : il faut nourrir l'oiseau pendant le voyage, le héros emporte un taureau, etc.

2. *Il se déplace sur la terre ou l'eau* (G^2). A cheval, ou sur le dos d'un loup (168). Dans un bateau (247). Un homme sans bras porte un cul-de-jatte (196). Un chat traverse une rivière sur le dos d'un chien (190).

3. *On le conduit* (G^3). Un peloton de fil lui montre le chemin (234). Un renard conduit le héros auprès de la princesse (163).

4. *On lui indique le chemin* (G^4). Un hérisson lui indique le chemin qui mène à son frère enlevé (113).

5. *Il utilise des moyens de communication immobiles* (G^5).

Il gravit une échelle (156), découvre une entrée souterraine et l'utilise (141), marche sur le dos d'un immense brochet comme sur un pont (156), se laisse glisser le long d'une courroie, etc.

6. *Il suit des traces de sang* (G^6). Le héros remporte la victoire sur l'habitant de la petite maison dans la forêt, celui-ci s'enfuit, se cache sous une pierre. En suivant ses traces, Ivan trouve l'entrée de l'autre royaume.

Il n'existe pas d'autre forme de déplacement du héros, du moins dans les limites de notre corpus. Il faut remarquer que le voyage en tant que fonction particulière est parfois omis. Le héros parvient simplement à son but, c'est-à-dire que la fonction G est le prolongement naturel de la fonction $\uparrow$. Dans ce cas, la fonction G ne peut être isolée.

XVI. LE HÉROS ET SON AGRESSEUR S'AFFRONTENT DANS UN COMBAT (définition : *combat*, désigné par H).

Il faut distinguer cette forme de la lutte (ou de la bagarre) contre le donateur hostile. Les deux formes diffèrent par leurs résultats. Si le héros, à la suite de cet affrontement, reçoit un objet qui doit l'aider dans la suite de sa quête, nous nous trouvons devant un élément D . Si, ayant remporté la victoire, le héros tombe en possession de l'objet même de sa quête (de ce qu'on l'a envoyé chercher), il s'agit d'un élément H .

1. *Ils se battent en plein champ* (H^1). C'est ici que se rapporte en premier lieu le combat contre le dragon, contre Tchoudo-Youdo, etc. (125), ainsi que le combat contre une armée ennemie, contre un preux (212), etc.

2. *Ils entrent en compétition* (H^2). Dans les contes humoristiques, le véritable combat n'a parfois pas lieu. Après une altercation (quelquefois tout à fait analogue à la querelle qui précède le combat), le héros et l'agresseur entrent

en compétition. Le héros remporte la victoire grâce à sa ruse. Un tzigane met en fuite le dragon en faisant passer pour une pierre un morceau de fromage blanc qu'il écrase et dont il fait couler le liquide, en faisant passer pour un sifflement un coup de massue sur la nuque (148), etc.

3. *Ils jouent aux cartes* (H^3). Le héros joue aux cartes avec le dragon (153), avec le diable (192).

4. Le conte 93 présente une forme particulière. La dragonne y dit au héros : « Qu'Ivan le Prince monte avec moi sur la balance pour voir lequel de nous deux est le plus lourd » (H^4).

XVII. LE HÉROS REÇOIT UNE MARQUE (définition : *marque*, désignée par I).

1. *Une marque est imprimée sur son corps* (I^1). Le héros reçoit une blessure pendant la bataille. La princesse le réveille avant le combat en lui faisant une blessure à la joue avec un couteau (125). La princesse fait une marque avec sa bague sur le front du héros (195). Elle lui donne un baiser, qui allume une étoile sur son front.

2. *Le héros reçoit un anneau ou un mouchoir* (I^2). Les deux formes se trouvent réunies dans le cas où le héros est blessé pendant le combat et sa blessure bandée avec le mouchoir de la princesse ou du roi.

3. *Autres formes de marque* (I^3).

XVIII. L'AGRESSEUR EST VAINCU (définition : *victoire*, désignée par J).

1. *Il est vaincu dans un combat en plein champ* (J^1).

2. *Il est vaincu dans la compétition* (J^2).

3. *Il perd aux cartes* (J^3).
 4. *Il est battu à la pesée* (J^4).
 5. *Il est tué sans combat préalable* (J^5). Le dragon est tué pendant son sommeil (141). Zmioulane (Serpentin) se cache dans un creux, il est tué (164).
 6. *Il est immédiatement chassé* (J^6). La princesse, retenue prisonnière par le diable, attache une image sainte à son cou. « Le malin s'envola aussi vite qu'un tourbillon » (115).
- On rencontre aussi la victoire sous une forme négative. Si deux ou trois héros sont entrés dans la bataille, l'un d'eux (le général) se cache, tandis qu'un autre remporte la victoire (oJ^1).

XIX. LE MÉFAIT INITIAL EST RÉPARÉ OU LE MANQUE COMBLÉ (définition : *réparation*, désignée par K).

Cette fonction forme couple avec le méfait ou le manque du moment où se noue l'intrigue (A). C'est ici que le conte est à son sommet.

1. *L'objet de la quête est enlevé par la force ou par la ruse* (K^1). Le héros utilise parfois les mêmes moyens que l'agresseur lors du rapt initial. Le cheval d'Ivan se transforme en mendiant et demande l'aumône. La princesse lui donne une pièce. Ivan sort des broussailles en courant, ils la saisissent tous deux et l'emportent (185).

1a. Le rapt est effectué parfois par deux personnages, l'un des deux contraignant l'autre. Le cheval met le pied sur une écrevisse, puis l'oblige à apporter la robe de mariée; un chat attrape une souris, l'oblige à aller chercher l'anneau (190) (K^1).

2. *L'objet des recherches est pris par plusieurs personnages à la fois, leurs actions se succédant rapidement* (K^2). Le passage de l'objet d'un personnage à l'autre s'effectue grâce à une série d'échecs ou de tentatives de fuite. Les

sept Sémion obtiennent la princesse; un voleur l'enlève, elle s'envole sous la forme d'un cygne; un archer la blesse d'une flèche, un autre la tire de l'eau à la place d'un chien, etc. (145). Des événements semblables se produisent au moment où l'on retrouve l'œuf contenant la mort de Kochtcheï. Un lièvre, une oie, un poisson s'enfuient, l'un sur la terre, l'autre dans les airs, le troisième dans l'eau, en emportant l'œuf. Un loup, une corneille, un autre poisson le leur reprennent (156).

3. *L'objet de la quête est pris grâce à un appât* (K^3). Cette forme est dans certains cas très proche de K^1 . Le héros attire la princesse sur un bateau en lui montrant des objets d'or, et l'emmène (242). L'appât sous l'aspect d'une offre d'échange pourrait constituer une sous-espèce particulière de cette forme. Une jeune fille aveuglée brode une couronne merveilleuse; elle l'envoie à la servante qui lui a volé ses yeux; en échange de la couronne, la servante renvoie les yeux qui reviennent ainsi à la jeune fille (127).

4. *L'obtention de l'objet cherché est le résultat immédiat des actions précédentes* (K^4). Si par exemple Ivan, après avoir tué le dragon, épouse la princesse libérée, il n'y a pas là de prise en tant qu'acte particulier, mais il y a une prise en tant que fonction, étape du déroulement de l'intrigue. La princesse n'est pas attrapée, n'est pas enlevée, elle n'en est pas moins prise, c'est le résultat du combat. La prise est dans ce cas un élément logique. Elle peut résulter aussi d'une autre action que le combat. C'est ainsi qu'Ivan peut trouver la princesse au bout de son voyage.

5. *L'objet de la quête est obtenu immédiatement, au moyen de l'objet magique* (K^5). Deux gaillards (qui sortent d'un livre magique) font venir à la vitesse du vent le cerf aux bois d'or (212).

6. *L'utilisation de l'objet magique supprime la pauvreté* (K^6). Une oie magique pond des œufs d'or (195). C'est ici qu'ont leur place la nappe qui sert le déjeuner et le cheval

au crottin d'or (186). Nous trouvons une autre forme de la nappe qui sert le déjeuner sous l'aspect du brochet : « Par l'ordre du brochet et la bénédiction de dieu, que la table soit mise et le dîner prêt » (167).

7. *L'objet de la quête est pris au cours d'une chasse* (K^7). Cette forme est typique dans le cas des déprédations agricoles. Le héros guette et attrape la jument qui volait le foin (105). Il attrape la grue qui volait les pois verts (187).

8. *Le personnage ensorcelé redevient ce qu'il était* (K^8). Cette forme convient typiquement au cas du méfait A^{11} (ensorcellement). La rupture du charme s'effectue en mettant le feu à la pelisse de l'ensorcelé, ou bien en prononçant la formule « redeviens une jeune fille », etc.

9. *Le mort ressuscite* (K^9). On ôte de sa tête une épingle ou une dent de mort (202, 206). On asperge le héros avec de l'eau de mort et de vie.

9a. De même qu'au cours du contre-enlèvement un animal en oblige un autre à agir, de même le loup, ici, attrape le corbeau et oblige sa mère à apporter de l'eau de mort et de vie (16). Cette résurrection avec l'obtention préalable de l'eau peut constituer une sous-espèce particulière (désignée par K^{IX})¹.

10. *Le prisonnier est libéré* (K^{10}). Le cheval brise la porte du cachot et fait sortir Ivan (185). Cette forme n'a rien de commun, du point de vue morphologique, avec, par exemple, la libération du sylvain, qui entraîne reconnaissance et transmission d'un objet magique; il s'agit ici de réparer le méfait qui avait noué l'intrigue. Nous trouvons une forme particulière de la libération dans le conte 259. Le roi des mers y amène toujours, à minuit, son prisonnier sur la côte. Le héros supplie le soleil de le libérer. Par deux fois, le soleil est en retard. La troisième fois, « le soleil brilla de tous ses

1. On peut également considérer l'obtention préalable de l'eau comme une forme particulière de F (transmission d'un objet magique).

rayons, et le roi des mers ne put plus l'emmener dans sa prison ».

11. L'obtention de l'objet de la quête s'accomplit parfois de la même façon que l'obtention de l'objet magique : on le donne, on indique le lieu où il se trouve, le héros l'achète, etc. Nous désignons par KF^1 la transmission immédiate, KF^2 l'indication du lieu, et ainsi de suite, comme plus haut.

XX. LE HÉROS REVIENT (définition : *retour*, désigné par $\downarrow$).

Le retour s'effectue en général de la même façon que l'arrivée. Mais il n'est pas nécessaire d'isoler ici une fonction particulière qui suit le retour, car celui-ci signifie déjà une maîtrise de l'espace. Il n'en est pas toujours ainsi au moment du départ, qui est suivi par la transmission de l'objet magique (cheval, aigle, etc.); c'est alors seulement qu'ont lieu l'envol ou les autres formes de déplacement. Le retour, au contraire, a lieu aussitôt, et, en outre, presque toujours de la même façon que l'arrivée. Il prend parfois l'aspect d'une fuite.

XXI. LE HÉROS EST POURSUIVI (définition : *poursuite*, désignée par Pr).

1. *Le poursuivant vole à la suite du héros* (Pr^1). Le dragon essaye de rattraper Ivan (159), la sorcière poursuit le petit garçon en volant (105), les oies poursuivent la petite fille (113).

2. *Le poursuivant réclame le coupable* (Pr^2). Cette forme est également liée, en général, au vol dans les airs. Le père du dragon envoie un bateau volant à la poursuite du héros. Ceux qui sont dans le bateau crient : « Le coupable! Le coupable! » (125).

3. *En poursuivant le héros, il se transforme successivement en plusieurs animaux différents*, etc. (Pr^3). Forme également liée au vol, à certains stades. Un sorcier poursuit le héros sous l'aspect d'un loup, d'un brochet, d'un homme, d'un coq (249).

4. *Le poursuivant (femme du dragon, etc.) se transforme en objet attrayant et se met sur le passage du héros* (Pr^4). « Je le dépasserai et le plongerai dans la chaleur, et moi, je me transformerai en verte prairie : dans cette verte prairie, je me ferai fontaine, et sur cette fontaine flottera un gobelet d'argent... Ils seront mis en morceaux menus comme graines de pavot » (136). La dragonne se transforme en jardin, en oreiller, en fontaine, etc. Le conte ne dit pas comment elle fait pour dépasser le héros.

5. *Le poursuivant essaye de dévorer le héros* (Pr^5). La dragonne se transforme en jeune fille, séduit le héros, puis se transforme en lionne et veut le dévorer (155). La mère du dragon ouvre une gueule qui va de la terre jusqu'au ciel (155).

6. *Le poursuivant essaye de tuer le héros* (Pr^6). Il essaye de lui enfoncer une dent de mort dans la tête (202).

7. *Il essaye de couper avec ses dents l'arbre sur lequel le héros s'est réfugié* (Pr^7). (108).

XXII. LE HÉROS EST SECOURU (définition : *secours*, désigné par Rs).

1. *Il est emporté dans les airs*. (Il est sauvé parfois en fuyant avec la rapidité de l'éclair.) (Rs^1) Le héros s'envole sur un cheval (160), il est emporté par des oies (108).

2. *Le héros s'enfuit en mettant des obstacles sur la route de ses poursuivants* (Rs^2). Il jette une brosse, un peigne, une serviette. Ceux-ci se transforment en montagnes, en forêts, en lacs. Cas analogue : Vertogor (Tourne-Montagne) et

Vertodoub (Tourne-Chêne) retournent les montagnes et les chênes et les mettent sur le chemin de la dragonne (93).

3. *Au cours de sa fuite, le héros se transforme en objets qui le rendent méconnaissable* (Rs^3). La princesse se transforme en puits et change le prince en seau, se transforme en église et change le prince en pape (219).

4. *Le héros se cache au cours de sa fuite* (Rs^4). Une rivière, un pommier, un poêle cachent la jeune fille (113).

5. *Il se cache dans une forge* (Rs^5). La dragonne exige qu'on lui remette le coupable. Ivan s'est caché chez les forgerons, qui la saisissent par la langue et la frappent à coups de marteau (136). Il existe certainement un lien entre cette forme et l'épisode relaté dans le conte 153. Un soldat attache des diables dans un baluchon et les emporte dans une forge, où ils se font battre à coups de marteau.

6. *Il est sauvé en se transformant pendant sa fuite en animaux, pierres, etc.* (Rs^6). Le héros fuit sous l'aspect d'un cheval, d'un goujon, d'un anneau, d'une graine, d'un faucon, (249). Ce qui est essentiel ici, c'est la transformation; la fuite peut quelquefois manquer. Ces cas peuvent constituer une sous-espèce particulière. Une jeune fille est tuée, il sort d'elle un jardin. Le jardin est abattu, il se transforme en pierre, etc. (127).

7. *Il résiste à la tentation exercée par la dragonne sous les divers aspects qu'elle a pris* (Rs^7). Ivan abat le jardin, brise la fontaine, etc. Il en coule du sang (137).

8. *Il ne se laisse pas dévorer* (Rs^8). Ivan, sur son cheval, saute par-dessus la gueule de la dragonne. Il reconnaît celle-ci dans la lionne et la tue (155).

9. *Il est secouru alors qu'on attende à sa vie* (Rs^9). Des animaux retirent à temps la dent de mort de sa tête (202).

10. *Il saute sur un autre arbre* (Rs^{10}) (108).

De nombreux contes s'arrêtent au moment où le héros est sauvé de ses poursuivants. Il rentre chez lui, puis se marie s'il a ramené une jeune fille, etc. Mais c'est loin d'être

toujours le cas. Le conte soumet le héros à de nouveaux malheurs. Son agresseur réapparaît, lui vole l'objet qu'il rapporte, le tue, etc. Bref, le méfait qui avait noué l'intrigue se répète, parfois sous la même forme, parfois sous une forme différente, nouvelle pour un conte donné. Et c'est le début d'un autre récit. Le méfait répété n'a pas de formes spécifiques; autrement dit, nous retrouvons l'enlèvement, l'ensorcellement, le meurtre, etc. Mais il existe, pour ce nouveau méfait, des agresseurs spécifiques; ce sont les frères aînés d'Ivan. Peu avant leur arrivée chez eux, ils enlèvent à Ivan l'objet qu'il est allé chercher, parfois tuent leur frère. S'ils l'épargnent, il faut que s'établisse une importante séparation spatiale entre le héros et l'objet de ses recherches, afin qu'une nouvelle quête ait lieu. C'est ainsi qu'Ivan est jeté au fond d'un précipice (dans une fosse, dans un royaume souterrain, quelquefois au fond de la mer); il met parfois trois jours entiers, en volant, pour atteindre le terme de son trajet. Tout recommence alors comme au début : la rencontre fortuite du donateur, l'épreuve réussie, le service rendu, etc., la réception d'un objet magique et son utilisation pour revenir chez soi, dans son royaume. A partir de ce moment, l'action diffère, comme nous le verrons plus bas.

Ce phénomène prouve que de nombreux contes sont composés de deux *séries* de fonctions, que nous pouvons appeler *séquences*. Un nouveau méfait donne lieu à une nouvelle séquence; c'est ainsi que, parfois, une histoire réunit toute une série de contes. Le développement que nous allons décrire, s'il constitue une nouvelle séquence, n'en est pas moins le prolongement d'un conte donné. A ce sujet, il conviendra par la suite de se demander comment on détermine le nombre des contes que chaque texte contient.

VIII bis. LES FRÈRES ENLÈVENT À IVAN L'OBJET QU'IL RAPPORTE OU LA PERSONNE QU'IL RAMÈNE (et le jettent lui-même au fond d'un précipice).

Le méfait est déjà désigné par *A*. Si les frères enlèvent à Ivan sa fiancée, nous désignerons cette fonction par A^1 . S'ils lui enlèvent l'objet magique, par A^2 . Si le rapt s'accompagne d'un meurtre, par A^1_{14} . Les formes liées à la chute au fond d'un précipice seront désignées par $^0A^1$, $^0A^2$, $^0A^2_{14}$, etc.

X-XI bis. LE HÉROS REPART, RECOMMENCE UNE QUÊTE (*C*); cf. X-XI).

Cet élément est quelquefois omis. Ivan erre, pleure, et ne semble pas penser à son retour. L'élément *B* (envoi du héros) est lui aussi toujours omis dans les cas qui nous occupent : on n'a pas à envoyer Ivan chercher quelque chose, puisque c'est sa fiancée à lui qui a été enlevée.

XII bis. LE HÉROS SUBIT À NOUVEAU LES ACTIONS QUI LE CONDUISENT À RECEVOIR UN OBJET MAGIQUE (*D*; cf. XII).

XIII bis. NOUVELLE RÉACTION DU HÉROS AUX ACTIONS DU FUTUR DONATEUR (*E*; cf. XIII).

XIV bis. UN NOUVEL OBJET MAGIQUE EST MIS À LA DISPOSITION DU HÉROS (*F*; cf. XIV).

XV bis. LE HÉROS EST TRANSPORTÉ OU AMENÉ PRÈS DU LIEU OÙ SE TROUVE L'OBJET DE SA QUÊTE (*G*; cf. XV). Dans le cas présent, il arrive chez lui.

ssi
dé
que
mbr
épéti-
poser

ingue
ntient
laison
re de

nte :
autre.

précé-
r une
mière

t l'on
exes :

A partir de ce moment, le développement du récit prend un autre chemin, le conte propose de nouvelles fonctions.

XXIII. LE HÉROS ARRIVE INCOGNITO CHEZ LUI OU DANS UNE AUTRE CONTRÉE (définition : *arrivée incognito*, désignée par *O*).

On peut distinguer ici deux possibilités.

1. Le retour du héros *dans sa maison*. Il s'arrête chez un artisan — orfèvre, tailleur, cordonnier — et il entre chez lui comme apprenti.

2. Il arrive *chez le roi d'un pays étranger*, se fait embaucher aux cuisines comme cuisinier ou s'engage comme palefrenier. On trouve également parfois une simple arrivée.

XXIV. UN FAUX HÉROS FAIT VALOIR DES PRÉTENTIONS MENSONGÈRES (définition : *prétentions mensongères*, désignées par *L*).

Si le héros rentre chez lui, ce sont ses frères qui proclament ces prétentions. S'il est venu se faire engager dans un royaume étranger, c'est un général, un porteur d'eau, etc. Les frères se font passer pour les conquérants de l'objet, qu'ils ramènent, le général, pour le vainqueur du dragon. Ces deux formes peuvent être considérées comme deux espèces particulières.

XXV. ON PROPOSE AU HÉROS UNE TÂCHE DIFFICILE (définition : *tâche difficile*, désignée par *M*).

C'est là un des éléments favoris du conte. On y donne quelquefois des tâches difficiles en dehors des circonstances que

nous venons de décrire, mais nous nous occuperons de ces cas un peu plus loin; nous étudierons en attendant les tâches en tant que telles. Elles sont si variées que chacune devrait recevoir une désignation particulière. Néanmoins, il n'est pas nécessaire d'entrer pour le moment dans ces détails. Comme nous ne donnerons pas de classification précise, nous allons énumérer tous les cas présents dans notre corpus, en les groupant approximativement. *Épreuve du manger et du boire* : manger une certaine quantité de taureaux, de charretées de pain, boire beaucoup de bière (137, 138, 144). *Épreuve du feu* : se laver dans une baignoire de fonte chauffée au rouge. Cette forme est toujours liée à la précédente. Une forme à part : prendre un bain dans de l'eau bouillante (169). *Épreuve des devinettes*, etc. : poser une devinette insoluble (239), raconter, expliquer un rêve (241), dire ce que signifient les croassements des corbeaux perchés près de la fenêtre du roi, et les chasser (247), deviner quelle est la marque que porte la fille du roi (192). *Épreuve du choix* : parmi douze jeune filles (jeunes garçons) identiques, montrer celle ou celui qu'on cherche (219, 227, 249). *Se cacher de manière à être introuvable* (236). *Embrasser la princesse à sa fenêtre* (172, 182). *Sauter en haut d'un portail* (101). *Épreuve de force, d'adresse, de courage* : la princesse essaye d'étouffer Ivan pendant la nuit, ou lui serre la main (198, 136); obligation de soulever les têtes coupées du dragon (171); de dresser un cheval (198), de traire un troupeau de juments sauvages (169); vaincre une fille-preux (202); vaincre son rival (167). *Épreuve de patience* : passer sept ans dans le royaume d'étain (268). *Obligation de rapporter ou de fabriquer quelque chose* : rapporter un médicament (123), rapporter une robe de mariée, un anneau, des chaussures (132, 139, 156, 169). Rapporter les cheveux du roi des mers (137, 240). Ramener le bateau volant (144). Rapporter de l'eau vivante (144). Mettre sur pied un régiment de soldats (144). Réunir soixante-dix-sept juments

(169). Construire un palais en une nuit (190), un pont pour y accéder (210). Apporter « un autre je-ne-sais-quoi pour faire la paire » (192). *Épreuve de fabrication* : coudre une chemise (104, 267), faire cuire du pain (267); dans le conte 267, le roi propose une troisième épreuve : « à qui dansera le mieux ». Autres épreuves : cueillir les fruits d'un buisson ou d'un arbre (100, 101). Traverser une fosse sur un bâton (137). « A qui verra sa bougie s'allumer toute seule » (195).

Nous dirons plus loin, dans le chapitre consacré aux assimilations, comment ces tâches se distinguent de certains autres éléments fort semblables.

XXVI. LA TÂCHE EST ACCOMPLIE (définition : *tâche accomplie*, désignée par *N*).

Les formes dans lesquelles les tâches s'accomplissent correspondent très précisément, bien entendu, aux formes de l'épreuve. Certaines tâches sont accomplies avant d'être données, ou avant que celui qui les donne n'exige leur accomplissement. C'est ainsi que le héros apprend quelles sont les marques que porte la princesse avant de recevoir la tâche de les deviner. Nous désignerons les cas d'accomplissement préalable par le signe °*N*.

XXVII. LE HÉROS EST RECONNU (définition : *reconnaissance*, désignée par *Q*).

Il est reconnu grâce à la marque, au stigmate reçu (blessure, étoile) ou grâce à l'objet qu'on lui a donné (anneau, mouchoir). Dans ce cas, la reconnaissance correspond à la fonction où le héros reçoit une marque. Il est également reconnu du fait d'avoir accompli une tâche difficile (ce cas fait presque toujours suite à l'arrivée incognito); on

peut aussi le reconnaître immédiatement, après une longue séparation. Dans ce cas, ce sont des parents et des enfants, des frères et des sœurs, etc., qui peuvent se reconnaître.

XXVIII. LE FAUX HÉROS OU L'AGRESSEUR, LE MÉCHANT, EST DÉMASQUÉ (définition : *découverte*, désignée par *Ex*).

La plupart du temps, cette fonction est liée à la précédente. Elle constitue quelquefois le résultat d'un échec devant la tâche à accomplir (le faux héros ne parvient pas à soulever les têtes du dragon). Très souvent, elle se présente sous la forme d'un récit (« Alors la princesse raconta tout ce qui s'était passé »). Parfois, tout est raconté depuis le début sous la forme d'un conte. L'agresseur se trouve parmi les auditeurs, il se dénonce en manifestant sa désapprobation (197). Il arrive que l'on chante une chanson qui relate les événements passés et démasque l'agresseur (244). On trouve encore d'autres formes isolées de cette fonction (258).

XXIX. LE HÉROS REÇOIT UNE NOUVELLE APPARENCE (définition : *transfiguration*, désignée par *T*).

1. *Il reçoit une nouvelle apparence directement, grâce à l'action magique de son auxiliaire (T¹)*. Le héros passe par les oreilles du cheval (de la vache) et reçoit une apparence nouvelle : il est très beau.

2. *Le héros construit un magnifique palais (T²)*. Il s'y installe : il est prince. Une jeune fille se réveille soudain dans un palais splendide (127). Bien que le héros, dans ce cas, ne change pas toujours d'apparence, il s'agit bien d'un transfiguration, d'un aspect particulier du personnage.

3. *Le héros met de nouveaux vêtements (T³)*. Une jeune fille met une robe et une parure (magiques) et apparaît

soudain d'une beauté rayonnante que tout le monde admire (234).

4. *Formes rationalisées et humoristiques* (T^4). Ces formes doivent être comprises en partie comme les transformations des formes précédentes; elles doivent être en partie étudiées et expliquées par rapport aux contes anecdotiques dont elles proviennent. Il n'y a ici aucun changement d'aspect proprement dit, mais une transformation apparente, due à une tromperie. Exemple : le renard conduit Kouzinka auprès du roi; il dit que Kouzinka est tombé dans le ruisseau et demande des vêtements. On lui donne des vêtements du roi. Kouzinka entre ainsi vêtu, et on le prend pour un prince. Les cas de cette espèce peuvent tous être définis ainsi : fausse preuve de richesse et de beauté, prise pour une preuve effective.

XXX. LE FAUX HÉROS OU L'AGRESSEUR EST PUNI (définition : *punition*, désignée par U).

On le tue d'un coup de fusil, on le chasse, on l'attache à la queue d'un cheval, il se suicide, etc. Nous le trouvons parfois aussi épargné, grâce à un pardon magnanime (U_{neg}). C'est en général seulement l'agresseur de la deuxième séquence et le faux héros qui sont punis; le premier agresseur n'est puni que s'il n'y a ni combat ni poursuite dans l'histoire. Dans le cas contraire, il est tué pendant la bataille ou périt pendant la poursuite (la sorcière éclate en essayant de boire la mer, etc.).

XXXI. LE HÉROS SE MARIE ET MONTE SUR LE TRÔNE (définition : *mariage*, désigné par W^0_0).

1. Le héros reçoit femme et royaume en même temps,

ou d'abord la moitié du royaume, et le royaume tout entier après la mort des parents (W^0_0).

2. Parfois le héros se marie, mais comme sa femme n'est pas princesse, il ne devient pas roi (W^0).

3. Parfois au contraire, il n'est question que de la montée sur le trône (W_0).

4. Si le conte est interrompu, peu de temps avant le mariage, par un nouveau méfait, la première séquence se termine par des fiançailles, une promesse de mariage (w^1).

5. Réciproque : le héros marié perd sa femme; à la fin de la quête, le mariage est renouvelé. Nous désignerons le mariage renouvelé par (w^2).

6. Le héros reçoit parfois, au lieu de la main de la princesse, une récompense sous forme d'argent ou une compensation d'un autre ordre (w^3).

Le conte se termine là-dessus. Nous devons encore noter que certaines actions des héros des contes ne se soumettent pas, dans tel ou tel cas isolé, à notre classification, et ne se définissent par aucune des fonctions citées. Ces cas sont très rares. Il s'agit ou bien de formes incompréhensibles du fait que nous manquons d'éléments de comparaison, ou bien de formes empruntées à des contes appartenant à d'autres catégories (anecdotes, légendes, etc.) Nous les définissons comme éléments obscurs et les désignons par Y .

Quelles sont les conclusions que l'on peut tirer de ces observations?

D'abord, quelques conclusions *générales*.

Nous voyons, effectivement, que le nombre des fonctions est très limité : on ne peut en isoler que trente et une. L'action de tous les contes de notre corpus, sans exception, et celle de très nombreux autres contes originaires des nations les plus diverses, se déroule dans les limites de ces fonctions. Ensuite, si nous lisons toutes les fonctions successivement, nous voyons avec quelle nécessité logique et esthétique chaque fonction découle de celle qui la précède. Nous

voyons qu'en effet, aucune fonction n'en exclut une autre. Elles appartiennent toutes à un même axe, et non à plusieurs, comme nous l'avons déjà noté plus haut.

Voici maintenant quelques conclusions particulières, mais qui n'en sont pas moins importantes.

Nous avons vu qu'un grand nombre de fonctions sont assemblées par couple (interdiction-transgression, interrogation-information, combat-victoire, poursuite-secours, etc.). D'autres fonctions peuvent être assemblées par groupes. C'est ainsi que le méfait, l'envoi ou l'appel au secours, la décision de réparer le tort subi et le départ (*ABC*†) constituent le nœud de l'intrigue. La mise à l'épreuve du héros par le donateur, sa réaction et sa récompense (*DEF*), constituent également un certain ensemble. D'autres fonctions sont isolées (départ, punition, mariage, etc.)

Nous nous contentons pour le moment de noter ces conclusions particulières. Nous reviendrons plus loin sur le fait que certaines fonctions sont assemblées par couples. Nous reviendrons également sur nos conclusions générales.

Nous passerons à présent aux contes eux-mêmes, à certains textes particuliers. Le problème de savoir comment le schéma proposé s'applique aux textes, ce que chaque conte représente par rapport au schéma, ce problème ne peut être résolu que par l'analyse des textes. La question inverse, celle de savoir ce qu'est le schéma par rapport aux contes, peut être résolue dès maintenant. Pour chaque conte, il apparaît comme une *unité de mesure*. De la même façon qu'on applique un tissu à un mètre pour déterminer sa longueur, on peut appliquer les contes à ce schéma pour les définir. Si l'on y applique différents textes, on peut également définir les rapports des contes entre eux. Nous pouvons prévoir que le problème de la *ressemblance* des contes entre eux, et celui des sujets et des variantes, peuvent recevoir ainsi une solution nouvelle.

Les assimilations. La double signification morphologique de la même fonction

Nous avons indiqué plus haut que l'on doit définir les fonctions sans tenir compte de l'identité de celui qui les accomplit. L'énumération des fonctions nous a permis de nous convaincre que l'on ne doit pas tenir compte non plus de la manière dont elles sont remplies.

Cela rend la définition difficile dans certains cas isolés, car des fonctions différentes peuvent être exécutées de façon absolument identique. Il s'agit manifestement ici de l'influence de certaines formes sur d'autres, que l'on peut décrire comme l'assimilation des manières de réaliser les fonctions.

Ce phénomène ne peut être exposé ici dans toute sa complexité. Nous ne l'examinerons que dans la mesure nécessaire pour comprendre les analyses qui vont suivre.

Prenons le cas suivant (160) : Ivan demande un cheval à Baba Yaga. Elle lui propose de choisir, dans un troupeau d'animaux identiques, le meilleur poulain. Il choisit le meilleur grain et prend un cheval. L'épisode chez Baba Yaga représente la mise à l'épreuve du héros par le donateur, suivie par le don de l'objet magique. Mais dans un autre conte (219), le héros veut épouser la fille d'un ondin. Celui-ci exige qu'il choisisse sa fiancée parmi douze jeune filles identiques. Peut-on définir cet épisode comme une mise à l'épreuve du héros par le donateur ? Il est évident que malgré l'identité